

 2790

-R-

Rui Pereira Jorge

Linha de Fuga:
Derivações em Torno de Gilles Deleuze

1:001.85 DELEUZE

U.N.L. / F.C.S.H.
Lisboa-2000

Rui Pedro Rodrigues Pereira Jorge

Linha de Fuga:
Derivações em Torno de Gilles Deleuze

Dissertação de Mestrado em Ciências da
Comunicação, apresentada por Rui Pedro
Rodrigues Pereira Jorge e elaborada
segundo a orientação do Prof. Doutor
José Augusto Bragança de Miranda.



Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Lisboa 2000

Agradeço ao prof. Bragança de Miranda a sua disponibilidade para o acompanhamento deste trabalho, bem como as prestimosas sugestões e indicações.

Índice

Introdução -----	7
Cap. I -----	22
1. Linha de fuga -----	26
2. Fabricar -----	37
3. Corpo sem órgãos - CsO -----	53
4. Ontologia do Virtual -----	66
5. Muitos sons, em muitos tempos -----	75
6. Uma estética... do sensível? -----	84
Cap. II -----	88
1. <i>Crash</i> -----	90
2. Desejo -----	96
3. Desejo de choque -----	106
Cap. III -----	113
1. <i>Blow-up</i> . O que se passou? -----	115
2. Política do detalhe -----	126
Cap. IV -----	137
1. Music of Changes: a música e a mudança ---	139
2. Sobrevoos -----	152
Conclusão -----	160
Anexos -----	165
Bibliografia -----	173

Acerca da citação das obras de Gilles Deleuze

Ao longo do texto, as obras de Gilles Deleuze aparecem indicadas entre parênteses pelas seguintes siglas:

Anti-Oedipe	(Aoe)
Le Bergsonisme	(B)
Dialogues	(Dial)
Diffèrence et Répétition	(Dr)
Foucault	(F)
Francis Bacon	(FB)
Image-Mouvement / Cinéma 1	(IM)
Image-Temps / Cinéma 2	(IT)
Logique du Sens	(LS)
Proust et les Signes	(P)
Mille Plateaux	(MP)
Le Pli: Leibniz et le Baroque	(Pli)
Pourparlers	(PP)
Qu'est-ce que la Philosophie?	(QPh)
Spinoza: Philosophie Pratique	(S)
Nietzsche et la Philosophie	(N&Ph)
Empirisme et Subjectivité	(ES)

O número das páginas corresponde à edição no original em francês.

E
contudo
esse mundo de sombras a que também pertença
existe. Sinto-o. Às vezes
aflora nos meus olhos
e murmura ao vagar dos dedos
palavras, obscuros traços que não entendo, e
a ideia de vir um dia a compreendê-los faz-me
temer. Também tu, eu sei,
ouves as vozes desse mundo
e reconheces que
a viagem para o exacto lugar onde se encontram
começa, começou há muito.

João Miguel Fernandes Jorge

Introdução

"Um dia, talvez, o século será deleuziano", são de Michel Foucault as palavras. Enigmáticas, pelo menos o suficiente para nos fazerem deter um pouco mais a nossa atenção. Fica a sensação de que Foucault quer, com isso, atribuir mais do que um mero elogio de cumplicidade. Como se o pensamento de Deleuze fosse ainda algo para vir a ser revelado; uma seta apontada para um futuro que talvez esteja próximo. Ou que, se calhar, já está aqui, suficientemente enigmático para nos reter. As setas apontadas, o arco tenso, e alvos há muitos. Só falta largar a mão.

Essa frase, na sua aparente simplicidade pode ser motivo suficiente para largas demandas. Qual o lugar que o autor tem no nosso século? O que é que o nosso século tem de que seja de Deleuze? Em que é que o autor nos pode servir, aqui e agora?

Assumimos a convicção de que o pensamento de Deleuze ainda é significativo; e é sobretudo nessa medida que o tomamos como ponto de partida.

Um pensamento válido, uma ideia fértil, são aqueles que ao primeiro contacto não se deixam agarrar com muita facilidade, mas que, no entanto, irradiam uma aura que nos prende, que nos chama, doutro modo desistiríamos da tarefa.

As boas ideias são aquelas que encerram em si algo que nos escapa, mas que por esse mesmo motivo nos fazem continuar na sua senda.

E Gilles Deleuze é certamente autor de algumas ideias extremamente interessantes. Um autor que deixa marcas, deixa vestígios, quer nos que o admiram, quer nos que o contestam. O seu pensamento é forte; tem força para surgir ao caminho e criar obstáculos. Sim, obstáculos: a dificuldade é fundamental para se poder avançar, como veremos mais adiante. O problema deve conter a solução, e a filosofia deve saber acolher o problema porque ele está na génese do pensamento verdadeiramente filosófico.¹

São essas marcas que ele deixou, o estímulo para este trabalho. Pegar nessas marcas e segui-las, observando onde é que elas nos conduzem, por onde passam e o que trazem consigo; o velho adágio: não há caminhos, há é que caminhar.

Ora é isso que se pretende: seguir esses caminhos, cruzar com outros caminhos, perdermo-nos neles, até, se a isso formos levados.

Não se trata aqui de um trabalho exaustivo que pretenda ser uma espécie de exegese, súpula, anotação do pensamento de Deleuze. Isso, alguns já o tentaram, ora com bons

¹ “O problemático é pois uma dimensão «objectiva» não actual, o horizonte imanente de toda a subjectividade, dos próprios seres, coisas e acontecimentos” in DIAS, Sousa – *Lógica do Acontecimento*, Porto, Ed. Afrontamento, 1995, p. 81.

resultados, ora nem por isso. Haverá pouca dignidade nesse projecto? Não é de crer, se bem que o pensamento de Deleuze não seja, dadas as suas características próprias, um pensamento que se deixe facilmente enquadrar nesse tipo de estudos; deleuzianamente falando diríamos que ele é rizomático, e o rizoma é como a água nas mãos, está constantemente a fugir.

Assim, o que este trabalho pretende é partir de algumas ideias determinantes, cuja filiação é na maior parte das vezes Deleuze e a partir daí investigá-las, traçar possíveis percursos que essas mesmas ideias possam vir a definir. Analisar, detectar, seguir quais as passadas que podem ser percorridas a partir de algumas das pistas avançadas por Deleuze. O aparelho conceptual de Deleuze é extremamente interessante e, sobretudo, muito versátil; capaz de marcar presença nas mais variadas questões do pensamento contemporâneo, da estética à política, da epistemologia à ética.

Tal facto permite um trabalho de reflexão que poderá ser prolífero sobretudo devido a dois aspectos que acabam por estar sempre presentes: a) o modo como coloca as questões já é, em si, um estímulo; b) as questões por si levantadas suscitam outras questões adicionais, o que enriquece sobremaneira a leitura dos seus textos.

Cada obra de Deleuze cruza transversalmente uma infinidade de pensamentos, evidenciando uma teia de afinidades que parece não ter fim. Daí algumas das dificuldades que surgem sempre que se pretende abordar este autor: como respeitar este manancial de elementos, este cruzar constante, numa palavra, esta *lógica de multiplicidades*?

Há uma via que é a mais fácil mas é também a mais desinteressante: anotar descritivamente as ideias expressas nos seus textos, nunca se afastando muito da «letra». Esta visão, digamos, sinóptica, na medida em que acaba sempre por ser um resumo (é sempre inferior àquilo que o autor expressou), é uma abordagem na qual muitas das possibilidades intrínsecas do pensamento de Deleuze são, à partida, deixadas de fora.

Até porque, nos textos de Deleuze as referências directas ou indirectas a elementos que, à partida, poderiam ser tidos como exteriores ao âmbito do tema, são uma constante: o texto de Deleuze lê-se com ele e com o que o circunda, sendo *Mille Plateaux* um exemplo muito claro dessa *nomadologia* literária. "Le non-philosophique est peut-être plus au coeur de la philosophie que la philosophie même, et signifie que la philosophie ne peut pas se contenter d'être comprise seulement de manière philosophique ou conceptuelle,

mais s'adresse aussi aux non-philosophes, dans son essence.”
(QPh, 43) O filosófico do não-filosófico: a filosofia é uma remissão permanente para for a de si. É neste enquadramento que surge a análise dos três objectos artísticos (Crash; Blow-up; Music of Changes) que nos propomos tratar, como veremos mais adiante.

Qual o lugar da filosofia para Deleuze? O seu lugar é o meio, é o entre, ela está sempre entre qualquer coisa, entre isto e aquilo, cabendo-lhe uma actividade de conexão muito própria: traçar ligações, descobrir afinidades, impor relações. “C’est par son milieu, par son déploiement en acte, qu’elle est créatrice, et ce n’est qu’en ce «milieu» d’elle-même qu’elle peut puiser ses concepts, puisqu’elle ne les trouvera qu’en se les fabriquant. Car comme tout chose, la philosophie «pousse par le milieu».”² Ou seja, se temos que começar, não importa muito procurar por onde: pode ser já aqui, porque todo o aqui e agora serve, os pontos de partida são muitos, uma vez que é pelo meio que começamos.³

² MENGUE, Philippe – *Gilles Deleuze ou le Système du Multiple*, Paris, Éditions Kimé, 1994, p10.

³ “Aussi la philosophie de Deleuze ne s’occupe-t-elle jamais de genèse et de filiation, mais analyse les textes par groupements épidémiques, par rhizomes, par transcriptions intertextuelles qui saisissent toute chose au milieu – *intermezzo!*” in MARTIN, Jean-Clet – *Variations: La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, 1993p. 104.

"Je ne crois à la philosophie comme système".⁴ Afirmar que o pensamento de Deleuze consiste numa *lógica das multiplicidades*, não invalida em nada esta afirmação do autor que nos remete directamente para a questão da unidade. Ele sempre pareceu consciente de que por detrás das multiplicidades se encerra a questão da unidade. Resta saber, que tipo de unidade?

Faz sentido, então, convocarmos a ideia de sistema. Porque um sistema não deve, em nada, impedir a formação de uma *lógica das multiplicidades*. O que importa saber é como isso acontece, e de que tipo de sistema é que estamos a falar. Ou seja, o sistema pode comportar essas multiplicidades sem as anular, sem as impedir. "... les systèmes n'ont strictement rien perdu de leurs forces vives". (PP, p.48) Posto isto, teremos que reforçar a noção de que um estudo que se detenha sobre o pensamento de Deleuze terá que considerar esta tensão entre a multiplicidade e o sistema, pois é aí que se coloca a questão da unidade. Ora, é precisamente isso que se pretende avançar um pouco com este trabalho: qual o estatuto do sistema? Em que é que ele assenta?

⁴ DELEUZE, G. - "Lettre-Préface" in MARTIN, Jean-Clet - *Variations: La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions Kimé, 1993, p. 7.

É aí então que este trabalho transborda para fora de Deleuze (ou se calhar nem tanto!). Transportar esse mesmo pensamento para fora de si: ajudá-lo o seu objectivo latente: a vontade de transbordar, de contagiar o outro.

O trabalho pretende, acima de tudo, *experimentar* o legado de Deleuze, mas não à maneira da hermenêutica quando esta busca a profundidade latente nos sentidos mais ou menos ocultos. Trata-se, isso sim, de confrontar as ideias com as coisas. Em que medida é que essas ideias servem a essas coisas e o que é que essas coisas podem ganhar quando as ideias as *sobrevoam*.

Trata-se de fazer transbordar procurando observar nalguns objectos que nos parecem pertinentes, de facto, como é que esse legado de Deleuze actua: o que resulta depois de determinada ideia ser confrontada com tal ou tal objecto. Acredita-se que é esse o destino que lhe está traçado, verificar o que ele tem para dizer: é aí que ele vale verdadeiramente, no concreto, no real, no corpo, no indivíduo, no que se ouve, no que se sente. Porque o pensamento de Deleuze, enquanto lógica das multiplicidades, é para esse mesmo exterior que remete, como se se tratasse de uma permanente fuga de si próprio: tudo o que vale, vale na medida que serve, responde, é útil ao outro, àquilo que está fora de si.

Faremos uma exposição, não exaustiva, dessas ideias de Deleuze que pretendemos tomar e confrontar. Não exaustiva porque não caberá a esse capítulo fazer uma sùmula do pensamento de Deleuze para que depois se possa perceber melhor o que ele quis dizer. Trata-se, isso sim, de estabelecer bases; o edifício tem que ter alicerces, algo sobre o qual possa assentar e ser edificado. É essa a função do Cap. I: recuperar alguns temas lançados por Deleuze, explorá-los e olhá-los um pouco de per si, antes de os confrontar com os objectos em análise.

De tal forma, a integração das ideias de Deleuze é aqui elaborada tendo em atenção aquelas que são as linhas determinantes do seu pensamento e que contribuem para o avanço deste trabalho.

A obra de Deleuze é díspar e multifacetada, o que sugere algumas dificuldades quanto à sua exposição. No entanto há uma ideia-chave que parece a mais indicada para esclarecer e orientar a abordagem dos temas ao longo do trabalho - teoria das multiplicidades. E é pela questão do ser (ontologia) que devemos investir com vista à teoria das multiplicidades. como veremos, toda a lógica das multiplicidades - se assim podemos dizer - remete para o

ser.⁵ Importa é esclarecer que se trata de uma forma particular de abordar a questão do ser: precisamente através do acontecimento, noção esta que teremos oportunidade de esclarecer um pouco mais tarde. E por outro lado, o virtual, ou melhor, o ser do virtual.⁶

Procurar-se-á desenvolver este aspecto da ontologia do virtual porque ele será determinante para progredirmos na análise dos objectos que nos propomos trabalhar.

Onde observar isto? Em todo o lado, será a resposta mais correcta. Porém, esse "todo o lado" é algo de indistinto que não favorece as nossas indagações. A tematização implica uma circunscrição. Como tal escolheram-se três objectos artísticos. Cada um sendo único, obra irrepetível, com as suas características próprias, e é justamente nessa medida que nos interessa.

O livro *Crash* de J. G. Ballard; o film *Blow-Up* de M. Antonioni e a peça *Music of Changes* de John Cage. São estes os três objectos. Porquê estes e não outros? A pergunta tem toda a legitimidade; trata-se tão simplesmente de uma escolha: uma decisão teve que ser tomada. Escolheram-se

⁵ "L'Être plein n'est pas l'être homogène, mais l'être partout différent." in GUALANDI, A. – *Deleuze*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 81

⁶ "Une ontologie du virtuel – ou un materialisme du virtuel -, c'est ainsi, me semble-t-il, que l'on pourrait résumer ce qu'a voulu faire e ce qu'a effectivement produit Deleuze à tous les niveaux de sa philosophie." ALLIEZ, Éric – "Sur la Philosophie de Gilles Deleuze: une Entrée en Matière" in *Rue Descartes* n° 20, Mai 1998, p. 49.

estes, mas poderiam ter sido outros que se manteria uma igual validade para o trabalho em questão. Como teve que existir critério, o critério foi precisamente assumir desde logo o carácter de errância que uma escolha implica. Há nestes três objectos algo que os torna particularmente interessantes: há neles perguntas a apelarem para respostas, o fascínio do irresolvido. E no meio de tudo isto, o interesse das ideias de Deleuze relativamente a estas questões.

Trata-se de uma cartografia: o trabalho é de carácter geográfico em vez de histórico.⁷ E é isso que se pretende aqui fazer: fugir. Fugir, mas levar Deleuze nessa fuga. E nessa fuga passamos por *Crash*, pelo *Blow-up* e pela *Music of Changes*. Só quando por lá passarmos é que vemos de que nos serve aquilo que levamos na bagagem. Porquê *linha de fuga*? Porque "la ligne de fuite est une déterritorialisation." (Dial, 47) Porque fugir não é sintoma de uma atitude de renúncia, fugir é sinónimo de criação; fugir implica um movimento, o do nómada, que é o movimento criativo por excelência. É por isso que "fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie" (Dial, 47). Porque surgem

⁷ "Ao estudo dessas conexões entre o pensamento filosófico e «meios» exteriores positivamente condicionantes, dá Deleuze o nome de geofilosofia." in DIAS, Sousa – *Lógica do Acontecimento*, Porto, Ed. Afrontamento, 1995, p.114.

a partir dessas linhas os novos sítios onde eu vou. Por isso, é quando fujo que eu procuro, que eu crio...

O que fazer a uma linha? Orientá-la? Não. Detê-la? Também não. O que há a fazer é segui-la, deixarmo-nos ir com ela. "Une fuite est une espèce de délire" (Dial, 51) Porque o que está em causa é soltar as rédeas, desfazer a dialéctica, derivar, suscitar, é isso que é fugir. E a escrita pode ser um bom exemplo. "Il se peut qu'écrire soit dans un rapport essentiel avec les lignes de fuite, qui ne sont pas imaginaires, et qu'on est bien forcé de suivre, parce que l'écriture nous y engage, nous y embarque en réalité." Veremos como *Crash* pode proporcionar um olhar sobre essas múltiplas linhas de fuga.

E a imagem também. Ela não é um espaço delimitado, fixo, fechado. E se assim o for é, talvez, porque ainda temos que aprender a ver. Não há imagem que não seja aberta, que não contenha linhas de fuga a apontar para fora de si, e assim, mais uma vez, temos que ser nós a ir, em vez de ficarmos à espera que algo venha. A imagem não é mais do que o motor de arranque, depois... é ir atrás das linhas e, se possível, saltarmos de uma para outra sem nunca nos fixarmos. "C'est pourquoi nous dirions qu'il y a toujours hors-champ, même dans l'image la plus close. Et qu'il y a toujours à la fois les deux aspects du hors-champ, le

rapport actualisable avec d'autres ensembles, le rapport virtuel avec le tout." (IM, 31)

E os sons também. Porque a música também foge, e em linhas. "Vitesse de la musique, même la plus lente. Est-ce par hasard que la musique ne connaît que des lignes et pas des points? On ne peut pas faire le point en musique. Rien que des devenir sans avenir ni passé. La musique est une anti-mémoire." (Dial, 41)

Seguir as linhas, nomadamente, não se deter, procurar, vasculhar, juntar as peças que aparentemente não encaixam, sair, fugir... é isso que é desterritorializar, aquilo que ensaiaremos em três sítios: *Crash*; *Blow-up* e *Music of Changes*.

Estudando cada um desses objectos, pareceu-nos que uma teoria acerca deles de acordo com o que Deleuze havia dito não é a solução mais apropriada para este trabalho.

Esclarecer questões / levantar questões é algo que está aqui de mãos dadas. Cedo se percebe que ao procurar respostas surgem perguntas num jogo permanente, apanágio da tarefa filosófica. Quanto às respostas, também não é objectivo que norteie esta investigação o de «sistematizar» / «estabelecer» o que é que o pensamento de Deleuze tem a dizer acerca disto e daquilo; a virtude está precisamente nesse interrogar: sem dúvida que já há algo de válido nessas

investigações, e as respostas daí poderão advir... o caminho tem, então, que ser percorrido, «fugindo». Criar é entrar em ruptura com o senso comum, o bom senso e a opinião; até é entrar em ruptura com as formas universalmente consensuais de uma intersubjectividade mais ou menos partilhada. Para que pensar possa ser criar, é preciso destruir o «saber enciclopédico de uma época», sendo que este é o grilhão, a amarra que impede a criação. É nessa medida que criar é afrontar o caos; e quem o pode fazer é a filosofia, a arte e a ciência.⁸

Ainda um aspecto a ter em conta: algumas das obras determinantes de Gilles Deleuze foram escritas de parceria com Félix Guattari. Não é, de modo algum, âmbito deste trabalho tentar avançar a difícil tarefa de saber o que cabe a cada uma das partes; até porque, nestes termos, a questão não se encontra bem colocada. Se está assinado, quer por um, quer por outro, é porque tanto um como outro se reconhecem no que está escrito e, como tal, pertence com toda a legitimidade aos dois. Como este trabalho parte de Deleuze é, portanto, Deleuze o que aqui fundamentalmente importa: Deleuze no seu todo, as suas obras em exclusividade e as que desenvolveu em parceria. O seu pensamento exprimiu-se de

⁸ “L’art est le langage des sensations, qu’il passe par les mots, les couleurs, les sons et les pierres. L’art n’a pas d’opinion.” (QPh, 166)

muitas maneiras, isso faz parte da sua orgânica enquanto pensamento. O facto de algumas vezes se expressar em conjunto com outros autores só revela uma profícua disponibilidade e abertura.

Capítulo I

As sensações destruídas restauram as fronteiras
do Corpo. Num largo interstício de tempo
a consciência cria o ócio e o seu reverso. Talvez
um **faro** animal sugerisse um trabalho diferente
sobre as estrofes e as palavras. No entanto,
os que ficam (e sobrevivem) ocupar-se-ão de tudo.
Eles não sofrem o estrangulamento húmido
da manhã.

Nuno Júdice

"Mon rêve est d'être, non pas invisible mais imperceptible." (PP, 13) É na diferença subtil entre a invisibilidade e a imperceptibilidade que se compreende a atitude de Deleuze perante o pensamento, os outros, enfim, a vida.

Imperceptível porque estamos a falar de alguém que, sem qualquer margem para dúvidas, sempre desejou um certo afastamento mediático. O que pode ganhar o pensamento com essa mesma exposição? Certamente que é muito mais aquilo que ele perde. Pensar leva tempo, é um gesto demorado e pausado, indiferente a exigências formais que pretendam aprisionar a actividade da reflexão. E é por aí que reside o desejo de ser imperceptível: a «agitação» não se coaduna de forma alguma com a actividade do pensamento, isto se tomarmos por agitação a catalogação destinada a um encaixe fácil, a apresentação resumida, o diálogo a despique. O conceito filosófico é algo de singular, o que faz requerer uma atenção especial, sobretudo uma atenção que não é aquela que as apresentações resumidas lhe podem dar.

O filósofo não é invisível, porque ele faz, escreve, pensa, destrói, elabora e vive. A imperceptibilidade tem sobretudo que ver com uma certa repulsa, devidamente justificada, que Deleuze tinha perante toda aquela agitação

mediática que verificamos existir em torno de alguns autores contemporâneos. Porque essa agitação é inimiga do pensamento, impede-o mesmo, e o filósofo tem que ser capaz de se libertar dela. A resistência deve ser uma conduta: como um programa que o filósofo se propõe prosseguir.⁹

A isto se associa o facto de a vida de Deleuze, a sua vida do dia-a-dia ter sido algo que sempre procurou manter afastada de uma certa exposição: preservar-se a si preservando o seu pensamento.

De qualquer dos modos... nasceu em Paris (1925) estudou filosofia, ensinou a filosofar, leu livros, viu filmes (muitos), falou com os amigos, escreveu, escreveu bastante e suicidou-se em Paris (1995) onde sempre viveu.

⁹ “Nous avons besoin d’une éthique ou d’une foi, ce qui fait rire les idiots; ce n’est pas un besoin de croire à autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci, don’t les idiots font partie.” (IT, 225)

1. Linha de Fuga

Não foi sem dificuldades que o pensamento de Deleuze alcançou um lugar no plano da filosofia contemporânea. Pareceu sempre um autor avesso às correntes dominantes e nada interessado em se deixar conduzir por motivações que não lhe parecessem suficientemente fortes para encetar a tarefa do pensamento.

Interessa sobretudo tomar em atenção aquilo que Deleuze disse, mas interessa também considerar aquilo que ele tornou possível que seja dito; o seu pensamento é de ruptura.

Consideremos isso no contexto da filosofia. Porque se trata, acima de tudo de analisar as possibilidades da filosofia, partindo do princípio que ela ainda é possível ao contrário do que entendiam alguns proeminentes pensadores contemporâneos de Deleuze. "Une nouvelle pensée est possible, de nouveau la pensée est possible", estas as palavras de M. Foucault que parecem anunciar esse facto como uma espécie de hastear da bandeira. A bandeira da filosofia nesta terra em que parece já não haver lugar para tal. E porque é que a filosofia é possível? Porque pode ainda (e sempre) cumprir a sua função. Há, então, um lugar para a filosofia, significando isto a atribuição de um lugar ao pensar e ao dizer. E afirmar de novo a dissidência, sendo

essa dissidência uma prova genuína da sua validade e interesse. "Comme disait Nietzsche, agir contre le temps et ainsi sur le temps, en faveur, j'espère d'un temps à venir." (QPh, 107) Mesmo que este pareça ser o caminho mais árduo é este o mais subtil e interessante; a filosofia afirma-se precisamente nessa mesma liberdade, afirmando essa liberdade, praticando essa liberdade.

Daqui decorre uma ideia fundamental do pensamento de Deleuze que teremos oportunidade de esclarecer um pouco melhor ao longo desta investigação, e que por agora nos interessa na medida em que faz um pouco de luz acerca do modo como a filosofia é possível e viável para Deleuze: a criação. A criação de conceitos... é esse o papel que cabe à filosofia. E, criar conceitos parece ter lugar, mesmo que se apresentem como dominantes as ideias da filosofia analítica ou aquelas que apontam para o fim da filosofia. Filosofar é criar, e a criação não se esgota. Não se trata bem de uma fórmula programática. Trata-se, no caso de Deleuze, de uma constatação: "(...) la philosophie consiste toujours à inventer des concepts. Je n'ai jamais eu de souci concernant un dépassement de la métaphysique ou une mort de la philosophie. La philosophie a une fonction qui reste parfaitement actuelle, créer des concepts. Personne ne peut le faire à sa place." (PP, 186).

Ou seja, cabe-lhe um espaço, uma função que nada nem ninguém pode substituir. Há uma tarefa específica da filosofia à qual só ela sabe dar resposta. É aí que se constitui a própria especificidade da filosofia. É nos seus próprios problemas que ganha sentido o facto de se falar em autonomia da filosofia. Ela tem um lugar que só ela saberá ocupar.¹⁰

Como ponto de partida para a nossa análise podemos começar por proceder a algumas considerações em torno da ideia de *teoria das multiplicidades*. Porque a questão do múltiplo é um tema sempre presente nos escritos de Deleuze "je conçois la philosophie comme une logique des multiplicités" (PP, 201). E este tema é de tal modo marcante que nos pode servir ele próprio como uma espécie de foi condutor do pensamento de Deleuze: como reflectir sobre o múltiplo? Como respeitar toda a importância de uma realidade que é múltipla? Como observar o pluralismo inerente a tudo aquilo que nos rodeia? Enfim, é uma lógica de multiplicidades que está subjacente, e é essa mesma lógica que é presença constante nas indagações de Deleuze. A sua obra assenta numa muito particular procura da diversidade

¹⁰ "La philosophie ne reçoit plus ses problèmes des autres champs d'études et quand elle importe des concepts ou des problematiques, ce qu'elle ne peut éviter et doit pratiquer, elle est dans l'obligation de les retailler, retravailler, à l'usage de ses propres problèmes, Recréant ses concepts elle les crée tout court, pour elle-même." in MENGUE, Philippe – *Gilles Deleuze ou le Système du Multiple*, Paris, Éditions Kimé, 1994, p.9.

enquanto diversidade. O lugar onde os acontecimentos - este conceito é decisivo - se cruzam transversalmente. Onde as linhas díspares se cruzam e os pontos distanciados a final comunicam entre si. Pensar é uma acto livre na medida em que não estão preestabelecidos os possíveis percursos - a importância desta palavra estar no plural. O pensamento liga-se a uma tarefa incerta, a tarefa da procura e da busca. E as «soluções» procuram-se nos cruzamentos, nas intersecções das linhas distantes (ou não) que eventualmente se possam vir a cruzar: a ressonância das ideias umas nas outras.¹¹ Qual o objecto da filosofia? Tudo - as multiplicidades. E à filosofia cabe percorrer, invadir, dissecar, contornar essas mesmas multiplicidades.

“Philosophie du parcours, et nom du sol, ni du territoire. Le parcours: un déplacement et un assemblage, fugitif ou prolongé, mais toujours parfait, achevé, ce qui ne veut pas dire rempli. Pas de programme, pas d'intention, pas de remplissement - pas d'intériorité, pas de secret.”¹²

Porque até a multiplicidade não é algo que esteja dado à partida; ela tem que ser buscada. “De même, crier «vive le

¹¹ “Trata-se de conceber uma lógica das multiplicidades auto-consistentes e das suas conexões autónomas em sistemas abertos, de exercer a filosofia como lógica das multiplicidades - acontecimentos sem unidade ou totalidade perdidas ou vindouras libertas das estruturas e inatribuíveis a sujeitos.” in DIAS, Sousa - *Lógica do Acontecimento*, Porto, Ed. Afrontamento, 1995, p. 110

¹² NANCY, Jean-Luc - “Pli Deleuzien de la Pensée” in ALLIEZ, Éric [ed.]: *Gilles Deleuze: Une Vie Philosophique*, Paris, Institut Synthélabo, 1998, p.121.

multiple» ce n'est pas encore le faire, il faut faire le multiple." (Dial, 23)

Se o múltiplo é algo que se deve procurar, aparece com legitimidade a questão acerca do modo como se deve pensar a multiplicidade sem perder a necessária unidade que a tarefa filosófica acarreta. Isto porque a unidade já está presente: pensar o pluralismo, a multiplicidade, implica uma qualquer espécie de unidade, quanto mais não seja a própria ideia de pluralismo ou de multiplicidade remetem para uma ideia de unificação em torno de si. Elas unificam, na medida em que implicam directamente vários aspectos; há vários elementos distintos que se associam a essas duas ideias, e isso já é um *procedimento* de unificação.¹³

A questão da unidade parece ser um dado adquirido; o que importa é indagar acerca do modo como essa mesma unidade se processa. Como veremos, a resposta é: sistema aberto.

As singularidades dos vários autores e temas pelos quais Deleuze se interessou, dos vários temas que estimularam a sua reflexão conjugam-se naquilo que, por agora, designaremos de *plano deleuziano*. Cruzar, conectar, entrechocar essas singularidades aparentemente díspares e

¹³ "Et Deleuze, lui, le sait si bien que ce mode d'unité constitue le centre vivant, le coeur de son questionnement, l'unique objet de sa recherche, et donc, l'enjeu et la portée considerable pour la modernité, de tout son oeuvre." In MENGUE, Philippe – *Gilles Deleuze ou le Système du Multiple*, Paris, Éd. Kimé, 1994, p.12.

proporcionar novas combinações não é mais do que *fazer o múltiplo*, a tal expressão de Deleuze. Nesse ponto reside a génese da actividade filosófica, actividade esta da qual *Logique du Sens* e *Mille Plateaux* são casos típicos: duas obras onde as singularidades díspares se cruzam proporcionando algo de novo, algo ao qual se chega partindo precisamente dessa actividade.¹⁴ E esse ponto a que se chega - as duas obras dadas como exemplo - são dotadas de uma consistência que lhes garante uma identidade própria. Isto porque a actividade filosófica aí se efectuou. Mais do que contemplação, trata-se de uma actividade de composição; a procura da construção mais até do que a reflexão. "Ce qui remplace pour moi la réflexion, c'est le constructionisme." (PP, 201).

A aceitação de um projecto filosófico enquanto lógica das multiplicidades implica, então, um esclarecimento acerca do modo como se pode conjugar essa lógica das multiplicidades com a ideia de sistema. Porque Deleuze ao não se considerar como um filósofo sistemático, o que está é a querer dizer que o sistema que para ele faz sentido terá que ser um sistema aberto. (QPh, 38) Não basta dizer que

¹⁴ "Dans *Logique du sens*, j'ai tenté une sorte de composition sérielle. Mais *Mille Plateaux* est plus complexe: c'est que «plateaux» n'est pas une métaphore, ce sont des zones de variation continue, ou comme des tours don't chacune surveille ou survole une région, et qui se font des signes les unes aux autres(...) C'est là, il me semble, que nous sommes le plus près d'un style, c'est-à-dire d'une polytonalité." (PP, 194)

esse sistema se volta para fora para o podermos dizer aberto.

O sistema é aberto se souber aceitar a própria dissolução da sua identidade pontual enquanto sistema; trata-se de um sistema em metamorfose constante. A sua estabilidade não advém de uma hipotética integridade a manter. A sua estabilidade - e talvez este não seja o termo mais correcto - enquanto sistema, radica nessa capacidade permanente de variação, de inclusão, do outro, no fundo, de saber afrontar o caos englobando-o. "Pour moi, le système ne doit pas seulement être en perpétuelle hétérogénéité, il doit être une hétérogénèse, ce qui, il me semble, n'a jamais été tenté."¹⁵

Para Deleuze, a ideia de sistema, nunca foi um princípio que direccionou, à partida, o seu pensamento. Daí que só faça sentido falar em sistema se tivermos em consideração o todo que é a obra de Deleuze. Sobretudo se reafirmarmos que o alcance de um sistema não foi algo de premeditado, sendo antes algo ao qual só se chega retrospectivamente, porque, para tal, foi necessária a consideração de toda a obra de Deleuze e toda a sua relação interna. Outro aspecto a considerar: este sistema é aberto,

¹⁵ in DELEUZE, Gilles - "Lettre-Preface" in MARTIN, Jean-Clet - *Variations: La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, 1993, p.7.

e aqui reside o pressuposto fundamental para a compreensão do pensamento de Deleuze.

"Les concepts philosophiques sont des touts fragmentaires qui ne s'ajustent pas les uns aux autres, puisque leurs bords ne coïncident pas. Ils naissent de coups de dés plutôt qu'ils ne composent un puzzle. Et pourtant ils résonnent, et la philosophie qui les crée présent toujours un tout puissant, nom fragmenté, même s'il reste ouvert: Un-Tout illimité, omnitude qui les comprend tous sur un seul et même plan." (QPh, 38)

Assim se compreende a ideia de pensamento enquanto heterogênesse como explicitação do sistema aberto. "Chaque élément crée sur un plan fait appel à d'autres éléments hétérogènes, qui restent à créer sur les autres plans: la pensée comme hétérogênesse." (QPh, 188) As críticas de Deleuze a um certo tipo de sistema filosófico vão sobretudo no sentido de desconsiderar a filosofia enquanto um sistema rígido, fechado e englobante, no fundo, um sistema sem vida. Deleuze ao desacreditar (alguma) filosofia enquanto sistema está é a colocar em causa um determinado tipo de sistema - o fechado - aquele que ele não acredita que possa ser útil à filosofia. "On parle de faillite des systèmes aujourd'hui, alors que c'est seulement le concept de système qui a changé." (QPh, 14) O pensamento de Deleuze reitera a questão

da imanência: para Deleuze a ideia é a condição para que possa existir a experiência real. A ideia é o Uno, a totalidade que funciona como princípio último das coisas. Só que essa ideia não está, do exterior, em oposição às coisas: ela é-lhes imanente, e aqui é que reside o ponto fulcral para o entendimento da lógica das multiplicidades na sua relação com o Uno. Porque a própria ideia está no múltiplo: a ideia não cria o múltiplo, a ideia manifesta-se - estando - no múltiplo. A ideia não é uma entidade abstracta exterior às coisas. "Elle est multiplicité pleinement positive, où la différence exprime l'Un et où l'Un s'exprime dans toute différence."¹⁶

Sistema aberto, aquele em que a possibilidade de conexão terá que ser prática corrente. Um sistema onde nunca haja possibilidades vedadas, em que o novo encontre sempre um lugar para se alojar, enfim, onde nunca haja um princípio rígido, coordenador e globalizador que dite entraves a qualquer tipo de ligações; porque a ligação deverá ser sempre possível - abertura do sistema. A isso se pode chamar o pensamento enquanto heterogénese: a possibilidade constante de unir e de desunir, de cortar e de colar, de juntar e de separar. Nunca nada deve impedir novas possibilidades de interacção. "Tout le monde sait que la

¹⁶ in GUALANDI, A. - *Deleuze*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 47.

philosophie s'occupe de concepts. Un système c'est un ensemble de concepts. Un système ouvert c'est quand les concepts sont rapportés a des circonstances et non plus à des essences." (PP, 48)

A abertura do sistema é, no fundo, o seu próprio fundamento para existir, pois Deleuze só concebe o sistema na medida em que ele tem essa disponibilidade para a abertura; na medida em que ele for aberto. Vejamos então estes aspectos fundamentais para a compreensão do que Deleuze nos pretende dizer: o conceito e o plano de imanência.

A linha de fuga é transversal: a fuga dá-se nessa transversalidade. Ela não é representativa, não delinea formas. Para isso é preciso considerarmos a linha independentemente dos pontos; aí radicando o seu carácter de abstracção enquanto característica fundamental. Concreta é a linha que desenha formas, abstracta é a que passa contornando os pontos, entendendo-os como secundários face a si. A única referência é ela própria, e é por isso que ela é abstracta. Sobretudo, ela é primeira, surge por si, e nunca como secundária face a qualquer elemento que pré-exista para a determinar desta ou daquela maneira. A linha transversal é primeira: é ela a primeira a chegar; traça caminhos até aí inexistentes. E isso só se dá porque o sistema é aberto: só

assim a linha pode ser primeira, abstracta, transversal:
orgulhosamente errante.¹⁷

¹⁷ “En d’autres termes, faire la ligne, ligne de fuite et non de contour, ligne nomade qui ne trace aucune forme et ne délimite aucun sujet mais au contraire les traverse et les subvertit.” in BUYDENS, Myrille – *Sahara: L’Esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990, p. 45.

2. Fabricar

Deleuze colocou a aparentemente complexa questão 'O que é a Filosofia?' apenas numa das suas últimas obras. Mas a resposta, essa, não estava apenas contida nessa obra publicada em 1991. Já vinha de há algum tempo, a resposta já estava a ser dada desde que Deleuze começa a publicar os primeiros escritos.

O que é a Filosofia? "La philosophie, plus rigoureusement, est la discipline qui consiste à créer des concepts" (QPh, 10)

Pensar é criar, o que significa que pensar é enunciar a verdade, a única que não carece de proposições já existentes para ser demonstrada, em virtude de ser criada. Porque se a filosofia cria, que sentido é que faz procurar a fundamentação lógica daquilo que ela criou? Nenhum. A criação que é fruto do pensamento é aquilo que não necessita de ser deduzido. O pensamento é fundador, no sentido em que funda, inaugura. Como tal, não é exteriormente a si que devem ser procurados os fundamentos desse mesmo pensamento, porque afinal eles residem em si mesmos, auto afirmam-se. "Jamais le rapport de la pensée avec le vrai n'a été une affaire simple, encore moins constante, dans les ambiguïtés du mouvement infini. C'est pourquoi il est vain d'invoquer un

tel rapport pour définir la philosophie. Le premier caractère de l'image moderne de la pensée est peut-être de renoncer complètement à ce rapport, pour considérer que la vérité, c'est seulement ce que la pensée crée, compte tenu du plan d'immanence qu'elle se donne pour présupposé, et de tous les traits de ce plan, négatifs aussi bien que positifs devenus indiscernables pensée est création, non pas volonté de vérité, comme Nietzsche sut le faire entendre." (QPh, 55)

A problemática da fundamentação torna-se secundária. E a verdade adquire para Deleuze um sentido bastante preciso: a verdade de um pensamento é aquilo que ele - enquanto pensamento - vale para si próprio. Ou seja, aquilo em que encontramos verdade, segundo Deleuze, é fruto de criação e não de demonstração. O verdadeiro é aquilo que possui valor. "Une nouvelle image de la pensée signifie d'abord ceci: le vrai n'est pas l'élément de la pensée. L'élément de la pensée est le sens et la valeur." (N&Ph, 119) O que se passa é que Deleuze desloca a questão do Verdadeiro e do Falso.¹⁸ Não está em causa a existência deste binómio, o que acontece é que a oposição verdadeiro/falso é substituída por uma outra muito mais útil à tarefa da filosofia enquanto criação de conceitos: com sentido / sem sentido. Quando Deleuze

¹⁸ "La vérité à tous égards est affaire de production, non pas de d'adéquation. Affaire de génialité, non pas d'innéité ni de réminiscence."(Dr, 200).

afirma que é perfeitamente possível fazermos um discurso absolutamente disparatado que seja constituído, na íntegra, por verdades, o que Deleuze está a alertar para a necessidade de se submeter o verdadeiro e o falso ao critério do sentido. "A un niveau supérieur, «vrai» qualifie l'acte de position d'un problème, tandis que «faux» ne désigne plus une reconnaissance manquée ou une proposition fautive, mais un non-sens ou faux problème, auquel correspond un état qui n'est plus l'erreur mais la bêtise."¹⁹

A questão desvia-se para um outro eixo: o do sentido. E como colocar a questão da legitimidade do sentido? O sentido consiste na relação de uma proposição com os problemas fora dos quais essa mesma proposição não faz sentido. Ter sentido não significa adequar-se directamente a uma pergunta, significa antes adequar-se, ser útil, a um determinado problema. Ter sentido revela aquilo que poderemos caracterizar de adequação filosófica e que Deleuze enuncia nestes termos: "En fait, une théorie philosophique est une question développée, et rien d'autre: par elle-même, en elle-même, elle consiste, non pas à résoudre un problème, mais à développer *jusqu'au bout* les implications nécessaires d'une question formulée." (ES, 119)

¹⁹ ZOURABICHVILI, François – *Deleuze: une Philosophie de l'Événement*, Paris, P.U.F., 1994, p. 27.

O conceito filosófico é algo que tem que ser criado; essa é a condição da sua existência enquanto tal, é condição da existência da própria filosofia. Porque na origem do acto de pensar o que existe não é uma adequação ou uma identificação de A com B. Na origem do pensamento está um acto: o acto da criação de conceitos, completamente diferente de uma mera reconhecimento. Crítica da imagem do pensamento enquanto acto de reconhecimento: pensar é muito mais do que preencher um *puzzle* que já está desde sempre pré-definido e que só falta ordenar. Pensar não é ordenar o (temporariamente) desordenado. Ao pensamento, e por consequência à filosofia, cabe uma tarefa mais interessante e mais edificante do que isso. O que Deleuze pretende recusar é aquilo que ele chama uma espécie de pressuposto colectivamente assumido de que à filosofia compete um modelo que é o da reconhecimento. Deleuze classifica-a como imagem dogmática e ortodoxa, a imagem moral. Poderíamos acrescentar mais adjectivos, há, contudo, um que nos parece esclarecedor - pobreza. Um pensamento que não vai além desse «mecanismo» de reconhecimento, está sob um modelo que incapacita esse mesmo pensamento de se exercer enquanto tal. Porque o que é natural no pensamento é a capacidade de exercer as suas possibilidades criativas. Em *Différence et Répétition* Deleuze caracteriza assim a imagem dogmática do pensamento:

"D'après cette image, la pensée est en affinité avec le vrai, possède formellement le vrai et veut matériellement le vrai. Et c'est sur cette image que chacun sait, est censé savoir ce que signifie penser. Alors il importe peu que la philosophie commence par l'objet ou par le sujet, par l'être ou par l'étant, tant que la pensée reste soumise à cette image qui préjuge déjà de tout, et de la distribution de l'objet et du sujet, et de l'être et de l'étant." (Dr, 172)

O que afinal vem a dar no seguinte: é mais estimulante para o pensamento aquilo que o choca, que o perturba, que o faz duvidar, vacilar, procurar, do que o reconhecimento, embora este, aparentemente, o deixe mais tranquilo.

"Notwithstanding this originary violence, thought is essentially creative and critical: it embodies the potential to controvert all received ideas along with established values. (...) Philosophy understood as the creation of concepts goes beyond the mere recognition of existing opinions, states of affairs and forms of life."²⁰ Pois há coisas que deixam o pensamento tranquilo, e outras que o impacientam e o levam a buscar. As primeiras são objecto de reconhecimento. E a reconhecimento pouco tem a ver com o pensamento, na medida em que ela convoca as faculdades apenas para

²⁰ in PATTON, Paul - "Introduction" in PATTON, Paul [ed.]: *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 9.

reconhecer o mesmo, real ou possível, numa operação de redundância. "Mas fazer com que nasça o acto de pensar é outra coisa, é fruto de uma contingência, de uma violência, de um arrombamento, de um pathos, mas também de um impossível do qual o próprio pensamento deriva e que ele toma por objecto, mas que é seu impensável."²¹ Detenhamo-nos sobre este ponto: reconhecer não é o mesmo que encontrar. Aliás, o encontro é a admissão do não-reconhecimento: encontra-se porque se procura, e procura-se quando não se reconhece. O que é encontrado em vez de reconhecido é o que escapa à representação. Esse objecto é o signo; o que quer dizer que é todo o mundo exterior que constitui signo; e é signo tudo aquilo que o pensamento encontra exterior a si, tudo aquilo com que ele se cruza, tudo aquilo com que ele choca, à partida impensável e impensado. "Apprendre, c'est d'abord considérer une matière, un objet, un être comme s'ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter." (P, 10) Mas é esse choque que estimula, que dá a pedra de toque, que leva o pensamento a exercer-se, que leva a pensar porque esse choque cria uma espécie de necessidade de querer mais, de procurar e avançar, necessidade aliada a uma

²¹ in PELBART, Peter Pál – *O Tempo Não-Reconciliado*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1998, p. 64.

insatisfação.²²

O acto filosófico por excelência, a criação de conceitos, constitui um uso privilegiado do pensamento. "What is the content of Philosophy? It is very simple: philosophy is a discipline that is just as creative and inventive as any other discipline, and it entails creating or even inventing concepts."²³

A filosofia é uma actividade criativa: cria conceitos. Ela não é contemplação porque os conceitos não são pré-existentes a fim de poderem ser contemplados, pelo contrário, é ela que primeiro os deve criar. "Que voudrait un philosophe don't on poussait dire: il n'a pas créé de concept, il n'a pas créé ses concepts?" (QPh, 11) O conceito é criado, tem uma paternidade, surge num determinado momento, para dar resposta a uma determinada situação, e é criado por «alguém». A história da filosofia prova-o; todos nós dizemos: a *substância* de Aristóteles, o *cogito* de Descartes, a *mónada* de Leibniz, etc.

²² "Le signe est cette instance positive qui ne renvoie pas seulement la pensée à son ignorance, mais l'oriente, l'entraîne, l'engage; la pensée a bien un guide, mais un guide étrange, insaisissable et fugace, et qui toujours vient du dehors. Ni object déployé dans la représentation, signification claire ou expplícite, ni simple néant, tel est le signe, ou ce qui force à penser." in ZOURABICHVILI, François – *Deleuze: Une Philosophie de l'Événement*, Paris, P.U.F., 1994, p. 37.

²³ in DELEUZE, Gilles – "Having an Idea in Cinema (On the Cinema of Staub-Huillet)", in KAUFMAN, Eleanor & HELLER, Kevin J. [ed.]: *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy and Culture*, Mineapolis, U.M.P., 1998, p. 14.

Os conceitos são constituídos pelos seus componentes que permanecem distintos entre si. Mas, ao serem abrangidos por um conceito, isso significa que há algo que atravessa esses componentes, algo que os liga apesar das suas diferenças; e é esse «algo» que está na origem do conceito: procuram-se afinidades, buscam-se ligações entre esses componentes e o conceito está lá a selar a existência dessas mesmas possibilidades.²⁴ E assim, os conceitos não fazem mais do que afrontar o caos. A filosofia não pretende teorizar, pretende responder às questões a que se propõe, e para isso elabora conceitos. O conceito investe, reage sobre as coisas, procura modos de as ligar, procura o conectável naquilo que é aparentemente não-conectável. Aproxima aquilo que parecia distinto e distancia aquilo que parecia próximo. "C'est pourquoi de Platon à Bergson, on retrouve l'idée que le concept est affaire d'articulation, de découpage et de recoupement. Il est un tout parce qu'il totalise ses composantes, mais un tout fragmentaire." (QPh, 21)

E se, como já se viu, eles não pré-existem, então é à filosofia que, a cada momento, cabe a tarefa de os criar e

²⁴ "O conceito intervém pois reagindo sobre as opiniões, sobre os fluxos ordinários de ideias, criando «pregnâncias» inéditas, novas singularidades ou um novo sistema de pontos singulares, propondo uma redistribuição inesperada dos dados, uma reclassificação insólita e todavia «iluminadora» das coisas e dos seres, aproximando coisas que se supunha afastadas, afastando outras que se supunha próximas." in DIAS, Sousa - *Lógica do Acontecimento*, Porto, Ed. Afrontamento, 1995, p.24.

de os aplicar. Porque a todo o momento surgem novas situações, novos movimentos que pedem conceitos que os clarifiquem. E cria-se um novo conceito, ou então reactualiza-se um já existente, sempre na mira de que se faça um pouco mais de luz: porque é isso que o conceito pretende, deleimitar campos, procurar identidades, estabelecer relações, justamente como forma de clarificar, de conferir uma legibilidade a esse caos que existe quando o conceito ainda não investiu: ele procura afrontar a constante dinâmica do caos sobrevoando os seus componentes, porque o conceito contém algo desses mesmos componentes; e o que faz com que eles se adequem a esse conceito é precisamente a caracterização que fazemos desse conceito. Porque é que eu sugiro um conceito a uma coisa? Porque constato que há uma possibilidade de ligação, de troca, de proximidade com outras coisas às quais eu aplico esse conceito. "(...) le propre du concept est de rendre les composantes, ou ce qui définit la *consistance* du concept, son endo-*consistance*. C'est que chaque composante distincte présente un recouvrement partiel, une zone de voisinage ou un seuil d'indiscernabilité avec un autre(...) Les composantes restent distinctes, mais quelque chose passe de l'une à l'autre, quelque chose d'indécidable entre les deux: il y a

un domaine ab qui appartient aussi bien à a qu'à b où a et b «deviennent» indiscernables.” (QPh, 25)

É aí que radica o fundamental do conceito: na interferência, na intersecção, no cruzamento. É isso que lhe dá força. Mais, é isso que lhe dá a legitimidade de existir enquanto conceito, porque se essas intersecções não existirem, o conceito não existe.

Deleuze rejeita a natureza universal do conceito na medida em que considera que este tem uma natureza ideal, mas não universal, porque um conceito é um conjunto de singularidades que se prolongam até à vizinhança umas das outras. E é essa mesma vizinhança que sustenta o conceito. “ou então, se se quiser, o conceito é geral sem ser universal, é a noção ideal de uma variação contínua, ou a «ideia» da inseparabilidade de certos elementos em estado de variação contínua, todo o contacto sendo suprimido. Idealidade não universal, tal é para Deleuze a característica do conceito como construção filosófica.”²⁵ Mas criar esses conceitos requer determinadas condições. A filosofia necessita de um plano de imanência ou de consistência para que aí se possa proceder à criação de conceitos. “La philosophie est un constructivisme, et le

²⁵ in DIAS, Sousa – *Lógica do Acontecimento*, Porto, Ed. Afrontamento, 1995, p. 30.

constructivisme a deux aspects complémentaires qui diffèrent en nature: créer des concepts et tracer un plan. Les concepts sont comme les vagues multiples qui montent et qui s'abaissent, mais le plan d'immanence est la vague unique qui les enroule et les déroule." (QPh, 38) Se a ciência diz respeito às actualidades, aos estados de coisas, isso significa que ela necessita obrigatoriamente de um referente. A ciência existe enquanto conhecimento referencial. Por sua vez a filosofia instala-se e desenvolve-se sobre/num plano de imanência. Se tomarmos como referência a prática científica acima exposta, verificamos que a filosofia traça o caminho oposto: a filosofia passa do existente, daquilo que está em acto, para o acontecimento virtual que lhe responde. Os acontecimentos, é certo, actualizam-se em estados de coisas, mas o que a filosofia faz é abstrair-se desses estados de coisas para os conceptualizar. E é aí que nos deparamos com uma realidade-outra, sendo que esta é simplesmente virtual, independente desses estados de coisas. Esta é uma realidade que é apreendida, explorada e investigada através de conceitos. Esta realidade é o plano de imanência, ou melhor, o plano de imanência é um plano que se traça a um nível virtual e que é

o correspondente dos estados de coisas, das actualizações. Este plano de imanência é um plano de evenencialidades na medida em que se trata de acontecimentos e os acontecimentos são já livres das coisas. Devemos dizer que o acontecimento não se esgota na efectuação: ele transcende essa existência sensível, remetendo para um antes e para um depois, não como enquadramento histórico, mas sim como reforço da ideia de que o acontecimento é um infinitivo, remetendo para essa dimensão «abstracta» do tempo: «ouvir»; «ler»; «ver» apontam para o acto concreto que significam, mas também para um antes e um depois que o envolvem. O acontecimento é a efectuação e tudo o que paira á sua volta, transversalmente. “Nova maneira de destituir o É: o atributo já não é uma qualidade referida a um sujeito pelo indicativo «é», é um verbo qualquer no infinitivo que sai de um estado de coisas e o sobrevoa. Os verbos infinitivos são devires ilimitados.”²⁷ E é nesta medida que o acontecimento é uma virtualidade; ele é o virtual. E é por isso que se exprime no infinitivo em vez de se exprimir numa forma verbal de presente, passado ou futuro. O infinitivo é uma espécie de

²⁶ “Si la philosophie commence avec la création des concepts, le plan d’immanence doit être considéré comme pré-philosophique. Il est présupposé, non pas à la manière don’t un concept peut renvoyer à d’autres mais don’t les concepts renvoient eux-mêmes à une compréhension non-conceptuelle.” (QPh, 43).

²⁷ in DIAS, Sousa – *Lógica do Acontecimento*, Porto, Ed. Afrontamento, 1995, p. 95.

remissão a uma temporalidade acrónica. É por isso que o acontecimento está muito para lá da actualidade; o acontecimento, mesmo parecendo fugaz, prolonga-se: uma multiplicidade em contínua variação. Procurar os novos acontecimentos das coisas, criar conceitos, forjar o acontecimento é o papel da filosofia. Claro que esta procura da virtualidade das coisas remete para o caos, mas um caos controlado na medida em que o plano de imanência se traça justamente como maneira de o recortar e de extrair dele o acontecimento, o virtual. Como é possível produzir uma consistência, traçar um plano no infinito sem que esse plano perca as suas características de infinito? Tal é a tarefa da filosofia e o que está aí em causa é a busca do virtual enquanto tal. E é por isso que um plano filosófico terá que ser imanente. Porque esse plano sendo outro, estando fora (sendo virtualidade pura) é imanente à realidade e o conceito funciona aqui como um operador que permite solidificar, esclarecer, dar consistência a esse caos virtual que é o lugar onde o plano de imanência se traça.

A filosofia só pode cumprir a sua vocação criativa se se conseguir libertar da finitude característica das coisas. Ela ganha liberdade, quando se liberta desses estados de coisas para aceder a essa virtualidade infinita que existe no plano de imanência que é traçado no caos. Pois é aí que

se encontra a evenemencialidade, é aí que está a consistência possível sem referência aos estados de coisas - o domínio da virtualidade, ou melhor, o domínio da filosofia.

O plano de imanência é o que é necessário que exista antes para que o conceito se possa construir, ele é o horizonte onde os conceitos vão ser criados. Os conceitos ocupam esse plano relacionando acontecimentos, zonas, linhas e proximidades e tornando-se, assim, consistentes. O plano acaba por ser o conjunto das coordenadas que permitem que o pensamento se efectue. E não se entendam estas coordenadas como obstáculos à liberdade: pensar implica sempre um conjunto de pressupostos para que o pensamento surja. Esses pressupostos constituem o plano de imanência. Cada filósofo traça o seu (pode até traçar vários) como «terreno» onde «construir o seu edifício» e, tal como Deleuze afirma, cada filósofo digno desse nome sabe traçar o seu plano e sabe a partir daí construir o edifício (criar os conceitos). Daí que um plano nunca possa ser único e definitivo. Um plano é sempre um entre outros, mas mesmo sendo um entre outros o que o faz ser plano de imanência é o facto de ele se estender sobre um caos como sendo o mais fértil possível.

E assim eu posso perspectivar a filosofia de vários prismas porque de cada vez acedo a um plano, a um outro

plano. Planos esses que são expressão de diferentes relações com esse infinitamente exprimível que é aquilo que poderíamos chamar de paisagem filosófica absoluta e à qual o plano de imanência, cada um desses planos, o que permite é procurar a virtualidade absoluta: procurar o acontecimento da realidade das coisas, através do conceito. Refira-se a interessante noção de «personagem conceptual» referida por Deleuze na obra *Qu'est-ce que la Philosophie?* Ao personagem conceptual cabe especificar o plano de imanência; é o personagem conceptual que convoca os conceitos e os joga no xadrez que é o plano. Mas aqui o xadrez é outro: o jogador (personagem conceptual) tem o poder de modificar o tabuleiro, modificar as peças e definir as regras que determinam os movimentos das peças desse mesmo tabuleiro. Personagem conceptual - alter ego do filósofo? "Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse: le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de sa philosophie." (QPh, 62)

E são vários os personagens conceptuais ao longo da história. A alguns restou mesmo um papel determinante que

eles ainda hoje ocupam. Uns mais férteis e famosos do que outros.²⁸

²⁸ Sobre a questão da heteronímia e sua relação com o pensamento de Deleuze veja-se o pertinente ensaio de José Gil, *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*: “Pelo seu lado, Deleuze é sem dúvida o filósofo moderno que levou mais longe, de modo mais coerente e com mais invenção crítica, o programa nietzscheano de «derrube e inversão do platonismo». O que em pintura realizaram Malévitch, andinsky ou Mondrian, Deleuze fê-lo em filosofia. Fez, pois, o que Fernando Pessoa fez em poesia.” in GIL, José – *Diferença e Negação na Filosofia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999, p. 14.

3. Corpo sem Órgãos - CsO

Por onde começa, então, o pensamento? Onde ir delinear o plano de imanência? Onde procurar o conceito? E o personagem conceptual?

No meio. Começa-se sempre pelo meio. No meio das coisas, no meio de tudo, o que significa que há sempre um meio por onde começar.²⁹

Há duas imagens que são bem características do modo como Deleuze entende o que deve ser a actividade filosófica: a *árvore* (arborescência) e o *rizoma*. Os dois conceitos são importados e vislumbra-se que, como tal, eles ganham uma nova dimensão no domínio da filosofia, sobretudo o conceito de rizoma que Deleuze vai recolher à área da biologia. É de extrema importância a compreensão destes dois conceitos para se ter uma noção mais correcta do modo como Deleuze entende a filosofia como actividade criadora.³⁰ Começemos por analisar o conceito de rizoma tal como Deleuze o faz em *Mille Plateaux*. Ao tomarmos contacto com este conceito conseguiremos alcançar a noção de arborescência e as

²⁹ “Le problème du commencement est un faux problème, car le commencement du penser, nous ne cessons de le faire, dans la pensée comme ailleurs, en le faisant *au milieu* de toutes les choses, en le traçant au sein de ce qui n’ayant ni commencement ni fin est *immanence* pure.” in MENGUE, Philippe – *Gilles Deleuze ou le Système du Multiple*, Paris, Éd. Kimé, 1994, p. 28.

³⁰ “La philosophie ne se develop pas selon une ligne arborescente d’évolution, mais selon une logique des multiples singuliers.” in EWALD, François – “La Schizo-analyse”, *Magazine Littéraire*, n° 257, p. 53.

críticas que Deleuze lhe faz enquanto trave mestra de uma certa maneira de pensar, muito em voga em alguma filosofia e sobretudo na psicanálise.

O rizoma é o oposto da raiz. A raiz, a necessidade de encontrar uma, em tudo, é o que está na origem do conceito de arborescência. Ao passo que o que fundamenta o rizoma é precisamente a negação de uma raiz, a negação de uma ascendência fundamentada numa lógica dicotômica. "Tandis que le rhizome est une ligne qui se caractérise précisément par le fait que, poussant horizontalement, ele prolifère sans se structurer binairement et sans qu'on puisse en fin de compte lui assigner un début et un fin (par opposition aux racines arborescentes, dichotomiques et hierarchisées)."³¹

São seis os princípios que Deleuze pretende serem característicos de um rizoma. A partir da sua enunciação esclareceremos também o conceito de arborescência, por oposição ao de rizoma.

1º e 2º - Princípios de *conexão* e *heterogeneidade*. Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com um outro ponto qualquer: a lógica desta possibilidade de conectividades não se fundamenta num esquema de ordens e sucessões, ao contrário o que acontece na árvore e na raiz.

³¹ in BUYDENS, Myreille – *Sahara: L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990, p. 24.

O rizoma está sempre a remeter para fora, não estando, à partida, vedadas determinadas possibilidades; o rizoma é abertura. E é também heterogeneidade na medida em que ele é como um tubérculo que aglomera em si elementos completamente distintos: o rizoma é ideia, é gesto, é palavra, é som, é sensação. Em vez de uma língua e de uma linguagem, temos o concurso de múltiplos dialectos com a possibilidade de se poderem entender entre si. Analisar um rizoma é entrar numa tarefa de remissão constante; de remissão para fora, para o outro.

3° - Princípio de *multiplicidade*. O múltiplo tem que ser enfrentado enquanto multiplicidade. O Uno é que é sujeito, algo tão típico da lógica arborescente. As multiplicidades são necessariamente rizomáticas porque rejeitam a noção de polo aglutinador ou de essência, espelho do arborescente. "Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature (les lois de combinaison croissent donc avec la multiplicité)." (MP, 14-15) Tal faz com que um rizoma mude constantemente de natureza, na medida em que as suas conexões também estão constantemente a mudar. Se assim é, importa clarificar a questão da identidade do rizoma: como falar em identidade daquilo que tem por característica estar

sempre a mudar? Em última instância, como caracterizar aquilo que tem por característica remeter constantemente para «fora de si», sendo que este «fora de si» é muito particular porque no rizoma tudo está dentro de si? A resposta é de Deleuze. "Les *multiplicités plates à n dimensions* sont assignifiants et asubjectives. Elles sont désignées par des articles indéfinis, ou plutôt partitifs (*c'est du chiendent, du rizome...*)" (MP, 16)

4º Princípio da *ruptura a-significante*. O rizoma é uma antigenealogia. A comunicação, no rizoma, dá-se entre as suas linhas transversais e heterogêneas: é esse tipo de comunicação que subverte toda a lógica arborescente. O rizoma pode ser cortado, dividido num ponto qualquer, sendo que, a partir de qualquer uma dessas partes (que não são verdadeiramente partes) se pode entrar. O rizoma desterritorializa, foge, sai, perverte, esquiva-se. "Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc.; mais aussi des lignes de déterritorialization par lesquelles il fuit sans cesse." (MP, 16) A ruptura dá-se inesperadamente, contra todas as previsibilidades, afectando o que se julgava incólume e envolvendo o que parecia distante. "Nous évoluons et nous mourons de nos gripes polymorphes et rhizomatiques, plus que

de nous maladies de descendance ou qui ont elles-mêmes leur descendance.” (MP, 18)

5° e 6° - Princípios de *cartografia* e de *decalcomania*. A arborescência fundamenta-se na ideia de decalque: procura-se aí o eixo genético e a estrutura profunda; a arborescência decalca a partir de um eixo que a suporta e a partir da estrutura que a sustenta. Ao passo que o rizoma é mapa em vez de decalque. O mapa é manuseável, adaptável às necessidades específicas, passível de ser montado e desmontado, e útil em várias circunstâncias diversas. O que o decalque reproduz daquilo que está no mapa são apenas as confluências, as bifurcações, os impasses, os cruzamentos, ou seja, tudo aquilo que estrutura a lógica da arborescência. O decalque é a negação do rizoma: transforma-o em raízes, em esquema de bifurcações, em progressão dialéctica. “La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications.” (MP, 20) Deleuze pretende que a filosofia se desenvolva segundo uma lógica rizomática, pois só esta pode garantir as condições necessárias a um trabalho filosófico que se possa assumir na sua plenitude enquanto criação.³² Porque é de criação que

³² “C’est tout cela le rizome. Penser, dans les choses, parmi les choses, c’est justement faire rizome, et pas racine, faire la ligne, et pas le point. Faire population dans un désert, et pas espèces et genres dans une forêt, peupler sans jamais spécifier.” (Dial, 34).

aqui se trata, e a arborescência constitui um impedimento à criação. Acabe-se com o chefe de linha, suspenda-se o *leitmotiv*, diluam-se os ascendentes laterais, colaterais e todos os outros; o rizoma é a insubmissão, é a fuga. "Le monde a perdu son pivot, le sujet ne peut même plus faire de dichotomie, mais accède à une plus haute unité, d'ambivalence ou de surdétermination, dans une dimension toujours supplémentaire à celle de son objet." (MP, 12)

É o próprio pensamento que é rizomático, ou assim deverá ser para que a filosofia também o seja. Os sistemas arborescentes são centrados, há um órgão coordenador - o órgão central - ao qual, em última instância, tudo afecta porque é aí que tudo radica. "L'arbre ou la racine inspirent une triste image de la pensée qui ne cesse d'imiter le multiple à partir d'une unité supérieur, de centre ou de segment." (MP, 25) É sintomático o facto de na cultura ocidental a lógica arborescente dominar esse mesmo pensamento: o fundamento-raiz, «motor de arranque» do pensamento ocidental.

O rizoma, por sua vez, não constitui apenas um modelo diferente. É, em si, um modo de quebrar a ditadura da ideia de modelo. Não há modelo no rizoma. "Le rizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un que devient deux, ni même qui deviendrait directement trois,

quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait (n+1). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes." (MP, 31)

O conceito de corpo sem órgãos (CsO) é bastante pertinente para a clarificação do que é um rizoma. Porque o CsO é um corpo sem formas impostas, fluido, livre e intenso. "L'organisme n'est pas du tout le corps, le CsO, mais une strate vers le CsO, c'est-à-dire un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile." (MP, 197)

"Nous nous apercevons peu à peu que le Corps sans Organes (CsO) n'est nullement le contraire des organes. Ses ennemis ne sont pas les organes. L'ennemi c'est l'organisme. Le CsO s'oppose non pas aux organes, mais à cette organisation des organes qu'on appelle organisme." (MP, 196)

O corpo sem órgãos tem, afinal, órgãos. O que acontece é que se trata de uma organização diferente para o corpo. O CsO opõe-se sobretudo à organização dos órgãos típica do organismo, tal como o corpo biológico, por exemplo. Ele é, em última instância, produzido pelo desejo, mas em condições particulares: trata-se do desejo não determinado pelas

condições sociais de produção - o socius. "Si à tous les types de société appartient un tel élément d'enregistrement («c'est une constante de la reproduction sociale»), la modalité de cette forme de socialization varie dans le temps."³³ O CsO radica no desejo. "Vous ne pouvez pas désirer sans en faire un." (MP, 185)³⁴

Definido o desejo como processo de produção livre de qualquer referência a uma instância superior, percebe-se que é pelo CsO que o desejo circula. "Le CsO, c'est le champ d'immanence du désir, le plan de consistance propre au désir." (MP, 191). Desejar é traçar um plano de imanência do desejo e isso é, nada mais nada menos, do que constituir o CsO. O CsO está por fazer, não é um dado que exista já pré-determinado. "Hence, it is illogical to insist that feelings of lack or an imaginary object are requisite to the inspiration, conception, and actuality of desire."³⁵ O masoquista bem pode servir de exemplo: "le masochiste se

³³ in MENGUE, Phillipe – *Gilles Deleuze ou le Système du Multiple*, paris, Éd, Kimé, 1994, p. 180.

³⁴ "Voulez-vous faire de la psychologie? Deleuze et Guattari vous disent: apprenez l'histoire universelle - «Sauvages, barbares, civilisés»-, dépouillez les bibliothèques de l'archeologue, de l'ethnologue, de l'économiste, gavez-vous de littérature et d'art, ce sont là les disciplines du désir, les disciplines qui relatent dans leur ensemble et leur diversité les productions du désir." in EWALD, François – "La Schizo-analyse", *Magazine Littéraire*, n° 257, p. 53.

³⁵ in REYNOLDS, Bryan – "Becoming a Body without Organs: The Masochistic Quest of Jean-Jacques Rousseau" in KAUFMAN, Eleanor & HELLER, Kevin J. [ed.]: *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy and Culture*, Mineapolis, U.M.P., 1998, p. 191.

sert de la souffrance comme d'un moyen pour constituer un corps sans organes et dégager un plan de consistance du désir." (MP, 192) Há uma leitura linear da questão do masoquismo que Deleuze rejeita liminarmente: o masoquismo não é a efectivação de um esquema simplista em que a dor é o preço a pagar pelo prazer. O que o masoquista faz é cortar com a pseudo-ligação entre desejo e prazer enquanto medida exterior; o masoquista retarda ao máximo. Há um gozo imanente ao desejo e o que o masoquista faz com esse gozo é distribuir as intensidades do prazer: o sofrimento é, assim, um modo de constituir CsO. "Yet, like pleasure, the punishment had to be delayed as long as possible since it would interrupt the continuous process of positive desire necessitated by the duration and intensity of the terror, unless, of course, the punishment itself was to be administered continuously. In this case, the joyful process of positive desire, the desire for alleviation from the punishment, would be ceaseless."³⁶ Porque o masoquista constitui CsO sempre que nas suas práticas rejeita a ligação, o caminho linear entre prazer e desejo.

O CsO tem órgãos, mas assumem no CsO um carácter peculiar: surgem e logo a seguir desaparecem e enquanto duram desempenham múltiplas e dissonantes funções: são os

³⁶ *idem*, p. 196.

lugares onde o CsO se desenvolve, se explana. "Le corps sans organes est chair et nerf; une onde le parcourt qui trace en lui des niveaux; la sensation est comme la rencontre d'onde avec des Forces agissant sur le corps, «athlétism affectif», cri-soufflle; quand elle est ainsi rapportée au corps, la sensation cesse d'être représentative, elle devient réelle" (LS, 33-34). Será lícito olharmos o prazer enquanto reterritorialização? Se o prazer passa por uma afecção do sujeito é porque há um fluxo que corre, uma linha que se traça, um corpo biológico que se dilui; é tudo um processo de constituição de intensidades em que o eu já não é só o eu, é o eu e o outro e outros e... e... e... É esta a corrente que passa, oposta ao organismo, ou melhor, à organização orgânica dos órgãos. "The BwO [CsO] theory mantains that there is an ideal to which all human beings continually aspire, whether consciously or not. This ideal is the psychic state in which we experience ourselves as nothing other than a deterritorialized, antiproductive, and uninterrupted continuum of excitant desire.(...) Simply put, all human beings wish to become a body without organs: no brain, no ears, no eyes, no stomach, no heart, no lungs, no kidneys, no clitoris, no penis, and so on."³⁷ O CsO possui sempre um outro estrato que se lhe liga; uma linha aponta

³⁷ *idem*, p.193-194.

sempre para outras linhas, tudo ao contrário do organismo que, mal se lhe introduza um elemento «estranho», deixa logo de funcionar na sua plenitude. O CsO, por sua vez, funciona tanto melhor à medida que se lhe introduzem elementos novos, porque ele é, acima de tudo, *disponibilidade*, ao contrário do organismo que é *rigidez*. A esta disponibilidade se associa a expressão de Deleuze «défaire l'organisme». Desfazer o organismo consiste em desarticular esse mesmo organismo; processo de experimentação sobre si próprio, viagem a muitos sítios na aparente imobilidade - raiz do nomadismo de Deleuze. Trata-se mais de desconstrução e reconstrução noutros termos e assim sucessivamente, do que propriamente destruição. "Défaire l'organisme n'a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connexions qui supportent tout un agencement, des circuits, des conjonctions, des étagements et des seuils, des passages et des distributions d'intensité, des territoires et des déterritorializations mesurées à la manière d'un arpenteur." (MP, 198)

O CsO é conexão de desejo, conjugação de fluxos, *continuum* de intensidades. E tudo se deve ao facto de oscilar constantemente entre várias superfícies, dando-se nessa relação própria o traçar das linhas de fuga, a libertação dos fluxos. É o diagrama em vez do programa

(significante e codificado). O CsO não é o «meu CsO», é antes, o «CsO por onde eu ando»: um colectivo, lugar de muitos espaços onde se cruzam, se chocam, se interceptam, se diluem, se afectam, se penetram e se influenciam muitas coisas, muitas pessoas, muitos animais, muitos vegetais, muitos processos, muitos elementos, daqui e dali. Não é organização, é distribuição: no CsO os órgãos distribuem-se independentemente de qualquer forma de organismo, os órgãos não são aí mais do que fluxos, intensidades, gradações com uma natureza intrinsecamente provisória: nada, num CsO, tem lugar cativo. O CsO é como o ovo: "L'Oeuf désigne toujours cette réalité intensive, non pas indifférenciée, mais où les choses, les organes, se distinguent uniquement par des gradients, des migrations, des zones de voisinage. L'oeuf est le CsO. Le Cso n'est pas «avant» l'organisme, il y est adjacent, et ne cesse pas de se faire." (MP, 202)

Posto isto, retornemos à noção de corpo, colocando uma questão: como definir, afinal, um corpo? "Un corp ne se définit pas par la forme qui le détermine, ni comme une substance ou un sujet déterminés, ni par les organes qu'il possède ou les fonctions qu'il exerce." (MP, 318)

O corpo - e isso veremos-lo melhor no Cap. II - define-se muito mais como ligação do que como situação (entidade);

sendo que assim ele é muito mais um processo, um desenvolvimento, do que um dado, uma estagnação.

4. Ontologia do Virtual

Somos, talvez, conduzidos a uma questão aparentemente problemática sempre que pretendemos abordar a questão da ontologia do virtual segundo Deleuze: como problematizar o ser se este tem, também, uma natureza virtual?

Trata-se, é certo, de uma questão que faz sentido na medida em que é o próprio Deleuze que reafirma o estatuto do virtual; desde logo convém reter a ideia de que o virtual goza, tal como o actual, de um estatuto que lhe confere uma relação intrínseca com o real.³⁸ De tal modo que problematizar o actual é problematizar o virtual e, por consequência, indagar a questão ontológica implica colocar no mesmo pé o virtual. "Assim, o real entra em relação com o imaginário, o físico com o mental, o objectivo com o subjectivo, o actual com o virtual."³⁹

Como colocar, então, a questão da natureza do virtual? Não é aceitável a identificação entre o virtual e o possível, reabilitando em termos simples a teoria aristotélica do acto e da potência. Isto porque o potencial é algo que já está pré-determinado no actual. Sendo que,

³⁸ "Il faut le couple virtuel/actuel pour expérimenter que c'est selon sa virtualité qu'un étant actuel détient univoquement son être. En ce sens, le virtuel est le fondement de l'actuel." in BADIOU, Alain - *Deleuze: La Clameur de l'Être*, Paris, Hachette, 1997, p. 65.

³⁹ PELBART, Peter Pál, - *O Tempo Não-Reconciliado*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1998, p. 15.

deste modo, o actual é uma das formas do possível. "Bref, explique Deleuze après Bergson, le possible est toujours construit après coup en tant qu'on l'a arbitrairement extrait du réel, come double stérile."⁴⁰ Como tal, o estatuto do virtual e do possível não são, sequer, comparáveis. Trata-se de duas dimensões diferentes, e o virtual não é um simples duplo / sombra. É algo que podemos assumir mesmo como constitutivo do actual, na medida em que é no virtual que o actual radica.

Não há que considerar a relação actual/virtual como sendo dominada pela ideia de parecença, de proximidade, de semelhança, de identidade. Essa relação, é antes uma relação que se estabelece na diferença, que legitima a divergência, afastando liminarmente a ideia de um duplo correspondente a... Actual e virtual coexistem: não se trata de modo algum de dizer que há um (o virtual) que tem a possibilidade de substituir o outro - já existente -, o actual. "Le rapport de l'actuel e du virtuel constitue toujours un circuit, mais de deux manières: tantôt l'actuel renvoie à des virtuels comme à d'autres choses dans des vastes circuits, où le virtuel s'actualise, tantôt l'actuel renvoie au virtuel

⁴⁰ in ALLIEZ, Éric - "Sur la Philosophie de Gilles Deleuze: Une Entrée en Matière" in *Rue Descartes*, n° 20, p. 50-51.

comme à son propre virtuel, dans les plus petits circuits où le virtuel cristallise avec l'actuel." (Dial, 185)

É da dissemelhança, do contraste que se devem esperar proveitos: há aí uma capacidade criativa - a heterogénese. "...loin de se réaliser par rassemblement, le virtuel s'actualise en se différenciant de telle façon que, par le jeu d'une différence sans négation, l'actualisation est création de nouveau, individuation."⁴¹

Ontologia do virtual significa precisamente a assunção do facto de que o virtual não deve ser «reduzido» à condição de categoria. O virtual possui, inclusive, uma *materialidade* se considerarmos que este é o sujeito do actual, que é assim, um produto, o objecto de actualização. "L'actuel et le le virtuel coexistent, et entrent dans un étroit circuit qui nous ramène constamment de l'un à l'autre. Ce n'est plus une singularisation, mais une individuation comme processus, l'actuel et son virtuel." (Dial, 184)

O virtual é aquilo que difere de si. Porque a actualização do virtual radica no processo de diferenciação. O que está na génese do virtual é, assim, absolutamente real; porque está ligado ao actual: o actual é a actualização do virtual, sendo que o virtual é o próprio

⁴¹ idem, p. 51.

processo de produção do actual. Nesse processo desempenha uma função determinante a diferenciação. "C'est en effet dans ce rapport essentiel avec la vie que la différence est différenciation en tant que mouvement d'une virtualité qui s'actualise selon son propre mouvement de différence interne (la différenciation)." ⁴² O virtual não deve, pois, ser pensado exteriormente ao próprio objecto, porque o virtual é, de pleno direito, uma parte do objecto real, como se o objecto radicasse nessa parte virtual, realçando sempre que se trata de partes inseparáveis. "Les virtualités, comme les problèmes, sont parfaitement différenciées et déterminés, elles sont tout aussi réelles que les étants actuels, comme les problèmes sont tout aussi réels que les solutions. Et enfin l'actuel n'a nulle ressemblance avec le problème. On pourra dire que le virtuel est le lieu des problèmes don't l'actuel propose des solutions." ⁴³

Tarefa criativa, a filosofia: a diferença, a divergência, a dissemelhança que estão na génese do processo de actualização são a demonstração plena de um processo criativo; porque o que este processo de actualização consiste, afinal de contas, é numa capacidade infinita de dobrar, de torcer, de mostrar o «devenir infinito da

⁴² *idem*, p. 55.

⁴³ BADIOU, Alain – *Deleuze, La Clameur de l'Etre*, Paris, Hachette, 1997, p. 75-76.

filosofia». "L'actualisation du virtuel se fait toujours par différence, divergence ou différenciation. L'actualisation ne rompt pas moins avec la ressemblance comme processus qu'avec l'identité comme principe. Jamais les termes actuels ne ressemblent à la virtualité qu'ils actualisent: les qualités et les espèces ne ressemblent pas aux rapports différentiels qu'elles incarnent; les parties ne ressemblent pas aux parties qu'elles incarnent. L'actualisation, la différenciation, en ce sens, est toujours un véritable création. Elle ne se fait pas par limitation d'une possibilité préexistante." (DR, 273)

O tempo confere-nos uma eficaz imagem da dimensão virtual: cada actualização implica uma temporalidade interna, variável segundo as condições daquilo que se actualiza: o mais correcto será ver o tempo como uma multiplicidade. "O tempo é uma multiplicidade. Há um só tempo, embora haja uma infinidade de fluxos actuais, que participam necessariamente num mesmo todo virtual, num mesmo tempo impessoal."⁴⁴ Porque a virtualidade é uma espécie de depósito onde tudo pode coexistir virtualmente e onde as actualizações não têm que se dar através de direccionamentos, encadeamentos convergentes e lógicos. A

⁴⁴ in PELBART, Peter Pál – *O Tempo Não-Reconciliado*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1998, , p. 38.

atualização desse virtual dá-se fundamentalmente por linhas de *diferenciação*, fugidias e insubmissas. Temos no cristal de tempo um bom exemplo desta multiplicidade: "É o caso, por exemplo, do tempo como Todo aberto, ou como Emaranhado virtual complicado, ou como massa modulável, ou ainda o cristal de tempo ou mesmo a insistência na relativização do presente e o acento sobre a virtualidade."⁴⁵ Esta relativização do presente significa que o passado não é simplesmente aquilo que nos aparece como tendo sido, em tempos, presente. O passado coexiste com o presente, e aí está a memória a prová-lo: ela é como um tempo único onde subsistem todas as singularidades, uma multiplicidade virtual. O local donde tudo irradia. La Mémoire apparaît alors comme la coexistence de tous les *degrés de différence* dans cette multiplicité, dans cette virtualité. L'Élan Vital enfin désigne l'actualisation de ce virtuel suivant des *lignes de différenciation* qui correspondent avec les degrés - jusqu'à cette ligne précise de l'homme où l'Élan Vital prend conscience de soi." (B, 119)

A imagem-cristal tem, acima de tudo, uma capacidade amplificadora. O cristal é capaz de amplificar enormemente, como se a migalha pudesse conter o mundo. É a ciência que nos diz que o cristal, na medida em que é constituído por

⁴⁵ *idem*, p. 41.

uma disposição regular dos átomos, permite que o exterior seja expressão desse mesmo arranjo interno dos átomos. Temos duas dimensões: chamemos-lhe interior ou exterior, luz ou sombra, variação ou simetria, actual ou virtual. O que importa é que na imagem-cristal temos a coexistência não paradoxal entre o presente (imagem actual) e o passado (imagem virtual), onde o tempo se desdobra em dois sentidos diferentes: presente e passado. É esse, pois, o aspecto importante que nos importa reter: o cristal é uma manifestação do tempo, mas uma manifestação muito particular; a imagem-cristal dá-nos o tempo: "L'image-cristal est bien le point d'indiscernabilité des deux images distinctes, l'actuelle et la virtuelle, tandis que ce qu'on voit dans le cristal est le temps en personne, un peu de temps à l'état pure, la distinction même entre les deux images qui n'en finit pas de se reconstituer." (IT, 109-110)

E é aí que reside essa capacidade de nos reter, essa forma muito própria que o cristal possui de nos relacionar com o tempo. "Image de soi et image de l'univers, il est la première «machine abstraite», la première «monade» d'un virtuel esthétique et philosophique qui n'est pensable qu'en ses multiples réfraction et réflexion. Aussi, tel un plissé de verre qui le rend infini, le cristal est omniprésent dans toute l'œuvre de Gilles Deleuze, de la *Logique du Sens* à

Critique et Clinique. Sans doute parce que le plan cristalin est le modèle de l'événement comme plan d'immanence."⁴⁶ O que viria a resultar no facto de Deleuze assumir como determinante na sua obra o conceito de cristal de tempo.

O cristal de tempo é um operador, ele permite que através dele se veja. Permite que se veja o tempo; está em causa a possibilidade de um tempo não-cronológico onde passado e presente se cruzam de uma forma absolutamente estranha ao entendimento comum (de encadeamento) que dele habitualmente temos. Porque toda a imagem-cristal significa essa coalescência do presente/actual e do seu passado. Na imagem-cristal o tempo já está tomado na sua duplicidade: "Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps: puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se déroule à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, double le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élançe vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé." (IT, 108-109) E assim se constata, uma vez mais, esta relação entre actual e virtual. É aí que se situa a imagem-cristal, em circuito permanente entre o

⁴⁶ BUCI-GLUCKSMANN, Christine – "Les Cristaux de l'Art: Une Esthétique du Virtuel", in *Rue Descartes*, nº 20, p.101.

actual e o virtual. "Le cristal en effet ne cesse d'échager les deux images distinctes qui le constituent, l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve: distinctes et pourtant indiscernables, et d'autant plus indiscernables que distinctes, puisqu'on ne sait pas laquelle est l'une, laquelle est l'autre." (IT, 109)

5. Muitos sons, em muitos tempos

No que se refere à música, Deleuze não aborda a questão na tentativa de elaborar «um discurso» sobre a música, muito menos implementar um modelo de interpretação. O próprio dispositivo conceptual de abordagem ao contexto musical não é qualquer coisa de rígido que é suposto que preexista para que se aborde o tema.

Desse aparelho conceptual de que Deleuze se serve - depois de o criar, ou melhor, de o ir criando - importa, por ora, reter três conceitos que esclareceremos mais sucintamente: territorializar; desterritorializar e *ritournelle*.⁴⁷

Começemos pelo terceiro. Para Deleuze *ritournelle* é o conteúdo indissociável da expressão sonora, no fundo, a tarefa com que a música se depara e visa prosseguir. *Ritournelle* é o conteúdo da própria música: ela capta as forças, os sítios, as intensidades, os movimentos, os afectos que são o que vem a dar origem aos motivos musicais: os motivos a serem explanados e desenvolvidos sobre a forma

⁴⁷ Poderíamos traduzir para português por ritornelo; estribilho; refrão; tema; adágio, no entanto parece-nos que no original francês assume uma dimensão que, eventualmente, se pode perder ao ser traduzido.

de som e silêncio.⁴⁸

Há um plano de afectos que se constituem como representações, imagens, ideias, passíveis de suscitar associações à música. A *ritournelle* joga blocos dissimétricos, cruza frases soltas, compondo e recompondo relações, criando pontos de intersecção, elementos susceptíveis de mudança. "Ce sont des faits impersonnels qui s'individualisent avec les affects et c'est en quelque sorte cette résonance impersonnelle, «un enfant crie», «les oiseaux tournoient dans le ciel», «on entend le bruit des bottes», «des sombres nuages», «la lumière de son rire»... que la *ritournelle* capte et conserve dans un motif, une matière harmonique, une séquence rythmique."⁴⁹ É nessa relação que a música se permite fazer passar o que poderíamos chamar de forças «não-sonoras»: Deleuze chama-lhes forças da terra, forças do cosmos, afectos, forças do tempo, possibilidades. Ao material sonoro compete mostrar essa outra dimensão que já não é propriamente sonora mas que nos chega por intermédio dos sons. Essas forças podem ser o tempo, durações, intensidades, silêncios, etc. "Un musicien fait

⁴⁸ "Pour Deleuze, la musique est le lieu privilégié d'un processus transversal de variation. Lieu d'échanges tendu entre les forces territorialisantes de la *ritournelle* et la composition d'une ligne de variation proprement musicale." in CRITON, Pascale – "À Propos d'un Cours du 20 Mars 1984: La *Ritournelle* et le Galop" in ALLIEZ, Éric [éd.]: *Gilles Deleuze: Une Vie Philosophique*, Paris, Institut Synthélabo, 1998, p. 515.

⁴⁹ *idem*, p. 516-517.

matériau de tout, et déjà la musique classique, sous le couple matière - forme sonore complexe, faisait passer le jeu d'un autre couple, matériau sonore élaboré - force non sonore."⁵⁰ E é aí que radica a natureza da música: essa capacidade de expressão vinculada na *ritournelle*. "Mais, de toute façon, qu'est-ce qu'une ritournelle? Glass harmonica: la ritournelle est un prisme, un cristal d'espace-temps. Elle agit sur ce qui l'entoure, son ou lumière, pour en tirer des vibrations variées, des décompositions, projections et transformations. La ritournelle a aussi une fonction catalytique: non seulement augmenter la vitesse des échanges et réactions dans ce qui l'entoure, mais assurer des interactions indirectes entre éléments dénués d'affinité dite naturelle, et former par là des masses organisées." (MP, 430) Ora, é na questão territorialização / desterritorialização que se joga a constituição da própria *ritournelle*.

Territorializar, produire un territoire; a *ritournelle* tem que ser situada, ela tem que ser suscitada a partir de um ponto do qual se possa partir. "Liée à ce qui fait demeure, sol, reconnaissance, la première opération de la ritournelle est de créer un milieu, seuil d'agencement qui conjure les forces anéantissantes du chaos. Il s'agit de

⁵⁰ in DELEUZE, Gilles - "Conférence sur le Temps Musical".

fixer un point fragile qui fait centre.”⁵¹ Trata-se de definir o material com que se trabalha; processo de selecção, o que nós poderíamos chamar de plano de organização musical, um plano de composição como qualquer coisa que tem que existir para que se possa compor. “Pour le musicien, c’est le choix séquentiel de gammes, d’échelles, tels que la sélection des modes chez Messiaen, le choix de cribles chez Xénakis, d’un milieu harmonique chez Scriabine ou Debussy à partir desquels s’élaborent les motifs et séquences de rythmes et de mélodies, le fibrage harmonique.”⁵²

E a desterritorialização é o reverso da moeda, sendo que, sem qualquer uma delas, a constituição de uma *ritournelle* não é possível. Desterritorializar é soltar, desprender, libertar. É procurar as condições para que todos os pontos (desterritorializados) possam ter por onde fugir; criar condições para que esses pontos apareçam, se liguem com outros pontos, suscitando as mais inesperadas trocas, relações e confluências. “Sur ce niveau de l’activité inter-agencement, il s’agira, du point de vue de la composition musicale, du type d’orchestration, de la production de

⁵¹ CRITON, Pascale – “À Propos d’un Cours du 20 Mars 1984: La Ritournelle et le Galop” in ALLIEZ, Éric [éd.]: *Gilles Deleuze: Une Vie Philosophique*, Paris, Institut Synthélabo, 1998, p. 517.

⁵² *idem*, p. 518.

rapports de rapports (écriture) et de l'accès aux niveaux moléculaire du matériau."⁵³ O território possui uma disponibilidade para a desterritorialização: o que o território sugere é sempre uma passagem (para outro), uma sugestão (a seguir), uma vontade de se exceder, saindo de si (saindo para o outro), sublinhando uma certa vocação rizomática da *ritournelle*. "Un territoire est toujours en voie de déterritorialisation, au moins potentielle, en voie de passage à d'autres agencements, quitte à ce que l'autre agencement opère une reterritorialisation (quelque chose qui vaut le chez-soi)." (MP, 402)

Buscar um meio, territorializar, desterritorializar, aí está a *ritournelle*, ela que desempenha um papel substancial no plano da música. E é aí que surge mais uma vez a ideia de cristal como potenciador, como rastilho que incendeia, que liberta o que está comprimido. "Il y a d'abord l'idée; c'est l'origine de la 'structure interne'; cette dernière s'accroît, se clive selon plusieurs formes ou goupes sonores qui se métamorphosent sans cesse, changeant de direction et de vitesse, attiré ou repoussé par des forces diverses. La forme de l'ouvre est le produit de cette interaction. Les

⁵³ idem, p. 518-519.

formes musicales possibles sont aussi innombrables que les formes extérieures des cristaux.”⁵⁴

Importa então tecer algumas considerações um pouco mais detalhadas em relação à questão do tempo. Para tal, analisaremos dois conceitos fundamentais para Deleuze no que respeita à compreensão do tempo na música: tempo *pulsé* e tempo não *pulsé*.⁵⁵

O tempo é fundamental para a análise da obra musical; funciona como o enquadramento no qual todo o resto se dá. Há, desde logo, duas concepções distintas do tempo para Deleuze. Como se se tratasse de dois pressupostos inaugurais que implicam, a partir de si, todo um desenvolvimento específico da obra: esta é marcada à nascença pelo facto de se ter optado por uma ou outra concepção do tempo a determinar essa mesma obra.

Tempo *pulsé* e tempo não *pulsé*. O primeiro corresponde, em termos de concepção espacial, àquilo que Deleuze caracteriza como espaço estriado e o segundo corresponde ao espaço liso. Em toda a problemática da análise da questão do tempo musical, Deleuze recolhe influências nas concepções desenvolvidas pelo compositor francês Pierre Boulez. É aí que radica a questão *pulsé/não pulsé*: “Car nous

⁵⁴ *idem*, p.519.

⁵⁵ Tendo em consideração tratar-se de uma palavra cuja tradução acarreta algumas dificuldades, optamos por manter esta palavra na língua original.

distinguerons de même deux catégories dans le temps musical: le temps *pulsé* - si je puis employer ce terme, le seul qui me paraisse convenir à la description du phénomène auquel je veux le rapporter - et le temps *amorphe* [non pulsé]. Dans le temps pulsé, les structures de la durée se réfèrent au temps chronométrique en fonction d'un repérage, d'un *balisage* - pourrait-on dire - régulier ou irrégulier, mais systématique: la pulsation, celle-ci étant l'unité la plus petite (plus petit commun multiple simple de cette unité (deux ou trois fois sa valeur). (...) Le temps amorphe ne se réfère au temps chronométrique que d'une façon globale; les durées, avec des proportions (non des valeurs) déterminées ou sans aucune indication de proportion, se manifestent dans un champ de temps. Seul le temps pulsé est susceptible d'être agi par la vitesse, accélération ou décélération: le repérage régulier ou irrégulier sur lequel il se fonde (...)”⁵⁶

O que Deleuze elabora é uma identificação entre os seus conceitos de liso e de estriado e aquilo que Boulez caracteriza de tempo *pulsé* e tempo não *pulsé*. O espaço liso é direccional (o estriado é dimensional), é intensivo, não é mensurável e é inorgânico. Trata-se de um espaço aberto, linear; o espaço onde o nómada gosta de andar porque é aí que pode assumir na sua plenitude o nomadismo. O espaço

⁵⁶ BOULEZ, Pierre - *Penser la Musique Aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1963, p. 99-100.

estriado é, por sua vez, métrico, extensivo, orgânico, mensurável, povoado de pontos de referência. "Il met en ouvre des formes et des sujets qui composent des ordres et des hierarchies. Enfin, on peut également le définir comme un space fermé, cloisonné et sédentaire."⁵⁷

O que está em causa na concepção de espaço estriado é, por exemplo, o mesmo que na arte representativa, onde o modelo figurativo surge como dogma. Enquanto o liso se refere à mudança imperceptível⁵⁸, o estriado diz respeito à metafísica da Forma e da Substância, onde o Eu e os seus atributos são determinantes. "Pour en revenir à l'opposition simple, le strié, c'est ce qui entrecroise des fixes et des variables, ce qui ordonne et fait succéder des formes distinctes, ce qui organise les lignes mélodiques horizontales et les plans harmoniques verticaux. Le lisse, c'est la variation continue, c'est le développement continu de la forme, c'est la fusion de l'harmonie et de la mélodie au profit d'un dégagement de valeurs proprement rythmiques, le pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale." (MP, 597)

⁵⁷ BUYDENS, Mireille – *Sahara, L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990, p. 126.

⁵⁸ O devir é sempre um entre-dois; porque ele abarca sempre os dois. O devir dá origem a um bloco onde coexistem os vários termos opostos. E o devir é imperceptível porque ele forja uma linha entre os pontos e as dualidades, fazendo fugir sempre os dois até termos um «imperceptível de ordem cósmica». O devir faz fugir a linha. E essa linha é mais astuta do que se possa pensar: tem uma enorme capacidade de surpreender. é por isso que ela é imperceptível, sem se dar conta, foge sempre por onde não se espera.

Se o tempo liso não possui as referências fixas que permitam, em última instância, o movimento, o que contém ele? O que se passa aí? O que o tempo liso possui são densidades, intensidades, fluxos sonoros, múltiplos elementos a partir dos quais a linha pode fugir. Esta noção de fluidez é de extrema importância na obra de P. Boulez, e a sua música é, ela própria, uma demonstração deste tempo fluido, amorfo, não *pulsé*. "Une musique qui s'apparente donc incontestablement à cet art de la sensation (par sa présence abrupte, jusqu'au malaise...) et de la ligne (par son caractère flottant et imprévisible) don't Deleuze fait le coeur de son esthétique."⁵⁹

⁵⁹ BUYDENS, Mireille – *Sahara, L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990, p. 152

6. Uma estética... do sensível?

A estética como questão. Toda a obra de Deleuze é atravessada por aquilo que poderíamos chamar de teoria do sensível: onde se lida com gestos, afectos, maneiras. Porque aqui o problema propriamente dito não está delineado por indagações acerca do valor ontológico da forma e da essência da arte. Não é por aí, segundo Deleuze, que passa a questão estética. Esta está antes nas superfícies que se tocam, que se afastam, que se procuram, que se penetram. "Ligne non organique de Worringer, ligne nomade, ligne rizomathique, ligne baroque inflexueuse, la ligne est l'aventure et le cham expérimental de cette esthétique ne son ambiguïté même. Car la ligne, comme la carte, est et n'est pas le territoire."⁶⁰

Esta estética radica na ideia de que é a própria vida que é assim: um plano, cheio de pontos que forjam linhas prontas a fugir para todo e qualquer lado.⁶¹ Esse plano de imanência, virtual, fractal até, é também ele capaz de nos restituir a complexidade do presente, por projecção. "Cette

⁶⁰ BUCI-GLUCKSMANN, Christine – "Les Cristaux de l'Art: Une Esthétique du Virtuel", in *Rue Descartes*, nº 20, p.109.

⁶¹ "Une vie ne contient que des virtuels. Elle est faite de virtualités, événements, singularités. Ce qu'on appelle virtuel n'est pas quelque chose qui manque de réalité, mais qui s'engage dans un processus d'actualisation en suivant le plan qui lui donne sa réalité propre." in DELEUZE, Gilles – "L'Imanence: Une Vie..." in *Philosophie*, nº 47, p. 6.

diagramatique du virtuel explique que l'art ne commence pas dans une phénoménologie instituant de la chair ou de la perception, mais bien dans «l'espace vectoriel abstrait» de l'architecture, avec ses plans, ses directions, ses transparences et ses opacités, son regard d'en haut et ses «diagrammes du possible».⁶²

A estética como muito mais do que um saber de obras, correntes, postulados. A estética como uma maneira de pensar sobre essas obras e capaz de as tomar para lançar e responder a questões: do sensível para o pensamento. "L'oeuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre: elle existe en soi." (QPh, 155) É por aí que se começa; um objecto à nossa frente, objecto esse que só o tomamos por obra de arte porque ele implica uma união entre si: ele é um objecto; aquele ali à nossa frente. Mas não é uma unidade estática, porque a linha rompe, a linha escapa-se. Como se a obra de arte, a cada momento, lutasse contra si, uma espécie de auto-mutilação reveladora de uma potência, de um élan vital. "Chez Deleuze, à l'inverse, la ligne devient la puissance du chaos qui entraîne toute forme, la puissance du devenir-animal qui défait la figure humaine, la mise en catastrophe de l'espace figuratif. Le contour dessine alors

⁶² in BUCI-GLUCKSMANN, Christine – *“Les Cristaux de l’Art: une Esthétique du Virtuel”* in *Rue Descartes*, n° 20, p110.

un champ clos au centre d'une double poussée: autour de lui, l'aplat fait monter vers la figure les puissances du chaos, les forces non-humaines, non-organiques, la vie non-organique des choses qui viennent gifler la figure. En son intérieur, la figure elle-même cherche à s'échapper, à se désorganiser, à se vider par sa tête pour devenir corps sans organes et aller rejoindre cette vie non-organique."⁶³

Desfigurar, desmontar, diluir. A estética pretende fazer da obra de arte uma manifestação de um certo espírito contraditório: como se a estética surgisse sempre que no sensível se notam zonas de indiscernibilidade, zonas de heterogenia; como se essas zonas fossem - não apenas a manifestação desse sensível - mas sim a indicação de que nessas zonas há a presença de outras forças, outros movimentos capazes de dar novas dimensões a esse mesmo sensível; com o pensamento encarnando-se no sensível como se estivesse inscrito nas coisas. "Il n'y a pas à lui donner de détermination plus précise que celle-ci: l'idée d'une zone du sensible qualifiée par l'action d'une puissance hétérogène qui en change le régime, qui fait que le sensible est plus que du sensible, qu'il est de la pensée mais de la pensée dans un régime singulier: de la pensée autre qu'elle-

⁶³ in RANCIÈRE, Jacques - "Existe-t-il une Esthétique Deleuzienne?" in ALLIEZ, Éric [éd.]: *Gilles Deleuze: Une Vie Philosophique*, Paris, Institut Synthélabo, 1998, p. 529.

même, du pathos qui est du logos, de la conscience qui s'égale à de l'inconscient, du produit qui s'égale à du non-produit. L'esthétique est la pensée qui soumet la considération des œuvres à l'idée de cette puissance hétérogène, puissance de l'esprit comme flamme qui illumine ou brûle tout aussi bien."⁶⁴ O não-produto, o inconsciente são a direcção para onde a linha deseja fugir: o deserto. Porque é no deserto que nos libertamos de toda a tirania dos pontos de referência, dos cruzamentos com setas a indicar, dos caminhos de sentido único e das bifurcações. O deserto é, pela ausência de tudo isso, liberdade: a possibilidade de deixarmos a linha fugir. "Le travail de l'art est de défaire ce monde de la figuration ou de la doxa, de dépeupler ce monde, de nettoyer ce qui est par avance sur toute toile, sur toute écran, de fendre la tête de ces images pour y mettre un Sahara."⁶⁵

Os três capítulos que se seguem tratam, cada um deles, de um determinado objecto artístico onde, acreditamos, estas questões estão colocadas.

⁶⁴ idem, p.533.

⁶⁵ idem, p.530.

Capítulo II

... and if a double-decker bus
crashes into us
to die by your side
such a heavenly way to die
and if a ten ton truck
kills the booth of us
to die by your side
the pleasure and the privilege is mine...

S. P. Morrissey

1. Crash

Nenhuma história é simples. Mas há algumas que se dão numa aparente simplicidade: *Crash* é uma delas. Como se essa suposta linearidade e legibilidade fossem já uma forma de nos atrair a si. Livro enigmático, este, de J. G. Ballard. Sujeito a várias interpretações e estudos, provenientes de diversos quadrantes de interesses e motivações, está construído como uma narrativa toda ela bastante fluída.⁶⁶ E é também por aí que passa o seu fascínio. O enredo é, em linhas muito gerais, o seguinte:

James Ballard, o narrador, é casado com Catherine. Ambos têm casos extra-conjugais, e é até com alguma regularidade que falam de uma forma pouco velada sobre o assunto.

Ballard sofre um acidente no qual o outro condutor morre. A mulher desse condutor morto é a Dra. Helen Remington que trabalha no hospital em que Ballard se cura e assim toma contacto com este. Iniciam uma relação amorosa. Ironia, ou talvez não, é o choque que os une; o choque como um pequeno rastilho que proporciona a aproximação de duas

⁶⁶ "This is not exactly a naïve reading, but it is a highly impressionistic one. Ballard's intention vis-à-vis *Crash* has been clearly, frequently, and lengthily expressed. He has stated, for example, that the novel was a logical outgrowth of his ongoing project to expose the internal nature of catastrophe at both the cultural and individual level." in RUDDICK, Nicholas - "Ballard / *Crash* / Baudrillard" in *Science-Fiction Studies*, Volume 19 (1992), p. 356.

pessoas com algo em comum nas suas vidas - embora vivido de perspectivas diferentes -, o desastre.

Provavelmente a figura mais enigmática da história é Vaughan: um estranho investigador de acidentes por conta própria. Com uma fixação em acidentes de pessoas famosas, lidera um grupo de comparsas fanáticos por todas as vertentes do desastre automóvel. Bando estranho: com rigor meticuloso, debruçam-se sobre o acidente de James Dean com a mesma curiosidade e interesse com que um egiptólogo estuda as pirâmides do Egipto; ensaiam a repetição do mesmo como se se tratasse de um rito que actualiza o momento inicial. Vaughan, qual padrinho, inicia Ballard nas práticas desse grupo.

Gabrielle, a mais «acidentada», é também uma das figuras mais sensuais de toda esta trama. Acidentada porque nela são bem evidentes as marcas de todos os acidentes por que já passou: a mais sensual das vítimas de acidente ou o mais sexy dos robots? Quanto maior o número de cicatrizes, de plásticas e de próteses maior a atracção sexual: fétichismo do choque.

Que mundo é o deles? Muito parecido com o nosso; em termos de cenários e paisagens, não difere muito daquelas que nós habitamos; a acção localiza-se na zona de Londres com toda a sua enorme rede de auto-estradas. Talvez com uma

diferença: um maior número de automóveis a circular, logo, mais filas, mais acidentes.

O que fazem? Também não difere muito daquilo que todos nós fazemos. Talvez o automóvel, e tudo o que se lhe relaciona, ocupe uma posição de maior destaque no seu dia-a-dia: como se a condução fosse o acto mais importante de toda esta civilização. Importante porque é por aí que passa grande parte das suas vidas. E é também aí que se funda o que de mais significativo lhes acontece: mortes, acidentes, conhecimentos, etc. Tudo o que acontece tem, de um modo ou de outro, uma relação com o automóvel, a estrada, a condução, o desejo, o acidente.

Vive-se no limite. Quem conduz está sempre preso por um fio que a qualquer momento pode partir. Mesmo que não se aperceba disso. Se se quiser, é como se se tratasse já de um plano religioso, onde o automóvel é o mais sagrado de todos os ícones. Não nos parece contudo que uma «leitura religiosa» seja suficiente para afrontar toda esta teia.

E a história não tem que se ficar por si. Bastaram algumas linhas para nos esbatermos contra essa linearidade: desde cedo percebemos que o simples não é tão simples quanto isso, talvez porque a própria realidade já encerre em si complexidade suficiente e inultrapassável pela ficção. "Para o escritor, é cada vez menos necessário inventar o conteúdo

ficcional das suas obras. A ficção já existe, está diante dos seus olhos. A tarefa do escritor é a de inventar a realidade.”⁶⁷ *Crash* como metáfora. São já em grande número as abordagens desta obra de Ballard que partem precisamente deste pressuposto. Parece-nos importante, contudo, realçar o facto de que *Crash*, muito provavelmente, está para lá da simples associação metafórica: *Crash* é provavelmente muito mais do que uma alegoria da realidade, da nossa realidade. Há em *Crash* uma tão forte presença de real que nos remete constantemente para o nosso mundo, precisamente enquanto real, enquanto vivido, com tudo o que se nos depara aqui e agora.⁶⁸

Inventar a realidade. É o próprio Ballard que, a certa altura, brinca com a situação dizendo que o único acidente de automóvel que sofreu, se verificou duas semanas depois de ter terminado o livro.⁶⁹ Como se a ficção já estivesse aí no real e apenas fosse necessário procurar um pouco mais: embora aí exista, ainda está velada. Sendo que a vivência

⁶⁷ in BALLARD, J. G. – *Crash*, Lisboa, Relógio d’Água, 1996, p. 24.

⁶⁸ “Le projet littéraire de *Crash* est tout entier contenu dans la fascinante préface rédigée par Ballard en 1974, lors de la publication de son roman en France: l’existence est réglée par le sexe et la paranoïa, notre société est dirigée par des fictions de toutes sortes (consommation de masse, publicité, réel remplacé par la télévision). Etant donné que nous sommes désormais cessés par la fiction, il est nécessaire pour le roman contemporain d’inventer la réalité.” in BLUMENFELD, Samuel – “Aux Origines du *Crash*” in *Les Inrouptibles*, n° 65, Julho de 96, p.21.

⁶⁹ Encore un bon exemple du fait que l’art n’imite pas la nature, c’est au contraire la nature qui imite l’art, et souvent avec un goût douteux!” in M. Littéraire, entrevista a Ballard, Maio de 1985, p. 93.

real funcionaria como o eixo a partir do qual deriva a ficção.

Algumas palavras, ainda, sobre J. G. Ballard. Nasceu em Shangai, China, em 1930, viveu bastante tempo em Inglaterra e destacou-se como autor de ficção científica. Contudo, a sua inclusão nesta «corrente» literária não é fácil; Ballard tem sido desde sempre um autor muito *sui generis* no âmbito da ficção científica.

A criação, *tout court*, de um mundo imaginário com um modo de funcionamento completamente autónomo e independente nunca o seduziu. Ballard sempre se mostrou mais interessado em começar por olhar o que está à sua volta e partir essencialmente daí. "Guided by a powerful visual sense to recognize and assess the impact of the contemporary images and capable of an arm's-length perspective on them as an outgrowth of a childhood spent beyond the European-American axis, he seeks to identify things (and people made into things by the media) as external representations of the inner map of the contemporary psyche."⁷⁰

Porque, como ele afirma, o mundo contemporâneo é fértil em imagens, e o que ao artista cabe é saber, no fundo, lidar com elas, recolocá-las, permitir-lhe novas conexões, novos

⁷⁰ in BRIGG, Peter – *J. G. Ballard*, Washington, Starmont House, 1985, p. 11-12.

sentidos. "(...) Ballard grasps the essential point that things - objects, events, landscapes, backgrounds, details, data, and frozen human icons - are already so laden with meaning that the lightest touch in arranging them in sequence or array is the artist's task."⁷¹

É esse novo *alinhamento*, que nos é proposto por Ballard em *Crash*, que nós pretendemos confrontar com Deleuze. *Crash* como ponto de partida para o avanço em torno de algumas das ideias do autor francês. Alguns temas se destacam, poderíamos chamá-los de clínicos, conscientes de que eles não se reduzem apenas ao seu âmbito clínico: corpo, desejo, sexo, imagem são, sobretudo, formas de olharmos para nós - os indivíduos «que por aí andam».⁷² Mas esse «olhar clínico» é, sobretudo, consequência de uma enorme precisão do detalhe que encontramos na escrita de J. G. Ballard.

⁷¹ *ibidem*, p. 12.

⁷² "His method is the juxtaposition of the iconic images with the clinical language of his medical training.", *idem*, p. 14.

2. Desejo

A linha é de fuga, mas não se sabe muito bem para onde. Como linha abstracta, ela é indeterminada e ilimitada: capaz de se escapar e de nos surpreender com os sítios por onde se escapa. Na linha que foge acontece uma manifestação do desejo. "Car, comme elle [la ligne], le désir est plein d'une positivité indéfinie d'énergie d'agencement; il est la plénitude d'un dynamisme d'invention et de conjugaison."⁷³ O que o desejo quer é desejar, perpetuar-se a si próprio enquanto desejo: a energia interna que o constitui visa a sua própria manutenção enquanto desejo. "Le désir ne peut manquer d'objet car il est proprement sans objet, et il n'a pas non plus de terme, puisqu'il est à soi-même son propre but."⁷⁴ A linha de fuga, enquanto linha abstracta, o que pretende é fugir, e desse modo manifestar a sua capacidade libertadora. Pois a linha é sem fim, não há objectivo, não há termo que a possa orientar. "Dans leur altérité, dans leur existence objective, ils [les désirs] se tiennent face au sujet, ils le surplombent. Et ils lui réclament tout ce qu'il peut donner. Une prestation quantitative: toujours le

⁷³ in MENGUE, Philippe – *Gilles Deleuze ou le Système du Multiple*, Paris, Éd. Kimé, 1994, p. 89.

⁷⁴ *ibidem*, p. 89-90.

maximum possible à un moment donné. Du point de vue du philosophe, le désir n'apporte rien, il prend tout.”⁷⁵

Mas o que acontece é que não nos podemos esquivar do facto de o desejo estar, desde sempre, associado a um contexto cultural; que o molda, que o desperta ou que o faz retrair-se. “O que significa que nesses contextos culturais o signo do humano é dado pela capacidade de reproduzir a vida da comunidade: é homem aquele que sabe seguir as regras sociais que asseguram a sobrevivência individual e colectiva.”⁷⁶ É humano aquele que adquire, que assimila e que aí se integra.

A própria figura do monstro, como J. Gil muito bem o esclarece,⁷⁷ passa por essa ideia de integração, de assimilação.⁷⁸ O monstro emana um misto de atracção e repulsa que radica precisamente nessa zona de indiscernibilidade a que ele pertence: a monstruosidade suscita um devir-outro (para além do próprio indivíduo). Há indubitavelmente um apelo, um fascínio pelo devir, pela mudança, pela experimentação, muitas das vezes aparece-nos

⁷⁵ in SISSA, Giulia – *Le Plaisir et le Mal, Philosophie de la Drogue*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 46.

⁷⁶ in GIL, José – *Monstros*, Lisboa, Quetzal, 1994, p. 97.

⁷⁷ O ensaio *Monstros* de J. Gil constitui uma excelente abordagem à questão da monstruosidade; pensar o monstro para que se possa pensar o homem.

⁷⁸ “Ora o que merece ser pensado é sempre o mesmo: aquilo que é mais interpelante para o humano, e a sua relação ao inumano, e ao desumano.” in MIRANDA, Bragança de – *Traços: Ensaio de Crítica da Cultura*, Lisboa, Vega, 1998, p. 15.

como uma possibilidade de queda no abismo, outras vezes nem por isso, mas sempre muito tentador. "Esta figuração popular da monstruosidade remete-nos para todo um conjunto de rituais sociais e de técnicas que visam a tornar o desejo socialmente integrado."⁷⁹ Em jeito de balanço verificamos que a necessidade de integração em nada implica a ausência de experimentação. Bem pelo contrário: é exercendo essa capacidade de mudança, praticando o devir, que o homem se integra, se assume como humano. É quase como se se tratasse de uma tensão entre polos opostos, tensão essa que, à maneira de Hegel, implica uma dinamização criativa: dessa tensão algo nascerá.⁸⁰ É aquela força de que falávamos que agora surge, quer se lhe chame *élan vital*, *vontade de poder* ou outra coisa.

E essa força só se cumpre numa vontade irremediável de experimentação: Deleuze afirma mesmo que não é só a filosofia que deve cumprir essa experimentação. É também a própria vida. O que está no desejo é essa força da vida que

⁷⁹ in GIL, José – *Monstros*, Lisboa, Quetzal, 1994, p. 97.

⁸⁰ Ieda Tucherman, no seu ensaio *Breve História do Corpo e de seus Monstros*, coloca a questão partindo da ideia de uma necessidade de equilíbrio entre várias dimensões que investem o corpo, de modo a salvaguardá-lo precisamente enquanto CORPO: "O corpo recebe assim e traduz na sua própria exist~encia dois tipos de forças, ambas compreendidas como pertencentes, de direito e de facto, à vida do próprio corpo. O primeiro conjunto de forças designa um funcionamento institucional, ao mesmo tempo social e individual, que se refer à potência dos corpos comunitário e singular. (...) O segundo conjunto de forças refere-se às outras interferências de energias não controladas, cuja actuação se dá for a das articulações normais dos códigos de comunicação, dos quais o corpo é transdutor, tais como a loucura, a doença, etc." in p. 28-29.

se manifesta enquanto linha vital abstracta; uma insaciável vontade de experimentar... de devir. "Le point le plus haut qu'un artiste, un écrivain, une action politique, un savant ou un philosophe puissent atteindre, c'est l'abstraction et l'indétermination d'un mouvement de fuite et d'étirement indéfini, si abstrait qu'il n'a plus rien d'humain et de signifiant."⁸¹

E se assim é, o que se está aqui a legitimar é que essa mesma experimentação não seja cerceada pela tal «ideia de humano», de «conduta social», etc. Certas práticas, contemporâneas e não só, estão aí para o provar: psicanálise; prisões; polícias; moralismos emergentes - um imenso manual de conduta... e de «boas maneiras».⁸² E o que resta, então, se eu me quiser libertar, soltar, descolonizar? "O pior que uma colonização pode fazer a uma cultura é fixá-la, «gelá-la» irremediavelmente nos traços que tinha num certo momento. Por isso declina. Há sempre problemas de identidade quando se esgota a capacidade de mutação e de devir(...) A força e a saúde de uma cultura

⁸¹ in MENGUE, Phil - *Gilles Deleuze ou le Système du Multiple*, Paris, Éd. Kimé, 1994, p.81.

⁸² Cabe sempre lembrar que imagens ideais do corpo humano levam sempre à repressão mútua e à insensibilidade, especialmente entre os que estão for a do padrão. Considerando a imagem idealizada evidente, presente na expressão «corpo político» como condição da ordem social, fica fácil compreendermos como a idealização do corpo enquanto imagem funcionou como duplo suporte para as relações que confuguram o campo político: a da pedagogia e a do poder que tem, no corpo, o médium necessário." In TUCHERMAN, Ieda - *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, Lisboa, Vega, 1999, p. 39.

medem-se pela sua aptidão a transformar-se; pela sua plasticidade, pela sua apetência em devir, evoluir, provocar grandes mudanças internas.”⁸³

Porque nós somos isso mesmo, uma vontade irremediável de mudar, é por isso que somos humanos. O devir está associado a essa força permanente que nos acompanha. Daí que J. Gil coloque a questão de uma forma directa: “E o que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências - afectivas, de pensamento, de expressão?”⁸⁴ Para mudar temos que nos encontrar já num determinado estado, a mudança implica o que se vai ser e aquilo que se deixa de ser.

E se queremos mudar, antes de sabermos para o que é que vamos mudar - lá iremos - importa alguma reflexão sobre aquilo que somos. Abreviando a questão: qual a imagem que temos do corpo?

Não há um só corpo, há vários corpos, tantos quantas as pessoas e as circunstâncias. Mas é, se dúvida, o ponto de vista religioso, na sua face de cristianismo, que marca a «nossa» imagem, não só ao nível do rosto como de tudo o resto do corpo. “Le visage c’est le Christ. Le visage, c’est l’Européen type, ce qu’Ezra Pound appelait l’homme sensuel quelquonque, bref l’Erotomane ordinaire.” (MP, 216) Quando

⁸³ in GIL, José – *Monstros*, Lisboa, Quetzal, 1994, p. 136.

⁸⁴ idem, p. 137.

falamos de corpo, estamos certamente a falar de vários corpos. Mas há um que nos permite uma base de entendimento para que o diálogo não caia no vazio. E essa imagem é a do corpo de Cristo: o nosso corpo é, então, o corpo que a toda a hora deve tornar-se cristão até ao momento da única certeza que o espera: a morte.⁸⁵

E é isso mesmo que o CsO pode representar: ele é uma possibilidade de materializar todo esse processo de experimentação.

O CsO pratica a libertação de todas as directivas e direcções postuladas pelo organismo e os organismos que encerram o indivíduo e o implicam. Como libertação, o CsO pode induzir a uma certa ideia de difusão e de disseminação que implicaria uma «perda de controle» sempre necessária para a compreensão de um todo como é o caso do corpo. Mas o que se passa é que o CsO enquanto diluição, disseminação, é o de uma forma construtiva. E isso porque o CsO dispensa esse órgão central que comande o resto e do qual tudo dependeria, na medida em que, para tal, ele teria que assumir um carácter totalitário. É esse o corpo

⁸⁵ “De um lado o corpo, perecível, efêmero, atraído para baixo pelos pesos, pela opacidade da substância carnal, lugar da tentação; das suas partes inferiores surgem as suas pulsões incontrolláveis, nele se manifestando o que depende do mal pela doença, pela corrupção, pelas purulências, das quais nenhum corpo escapa, nele se devem aplicar os castigos purificadores que expulsam o pecado, já que o espírito é imortal e aspira à purificação celeste. O corpo é sentido como um invólucro, como uma casa, como um pátio e como uma clausura.” in TUCHERMAN, Ieda – *Breve História do Corpo e de seus Monstros*, Lisboa, Vega, 1999, p. 64.

contemporâneo - o corpo que possuem os condutores em *Crash* - , em vez de um corpo de sujeito, um corpo de indivíduo, trata-se muito mais do corpo da natureza, com toda a *irrationalidade* que isso possa acarretar. E esse corpo é tendencialmente disseminado: é uma marca da cultura contemporânea a dispersão do corpo - o humano reconhece-se no mundo e identifica o mundo nele próprio. "Significa então que à experiência do homem na Modernidade é dado um corpo que é o seu corpo - corpo próprio -, cuja espacialidade própria é irreduzível e se articula com o espaço das coisas."⁸⁶ Deste modo, o CsO está presente como um todo em cada uma das suas partes, porque todas as partes contêm em si esse todo, e todas elas estão ligadas entre si, de tal modo que o perigo da diluição como desaparecimento pura e simples não se coloca: esta é uma forma de engrandecer e não de dividir. "Nothing exists independently. Everything is plugged in everywhere."⁸⁷ Acontece porém que a comunicação é de carácter diferente: rizoma em vez de arborescência, o que consubstancia esta ideia. "Quelque chose ici se communique

⁸⁶ idem, p. 85.

⁸⁷ in REYNOLDS, Bryan - "Becoming a Body without Organs: The Machinistic Quest of Jean-Jacques Rousseau" in KAUFMAN, Eleanor & HELLER, Kevin J. [ed.]: *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy and Culture*, Minesota, U. M. P., 1998, p. 205.

d'une faculté à l'autre, d'un organe à l'autre, mais à la condition de se métamorphoser sur le corps sans organes, grande épreuve d'un espacement, d'un étirement ou d'une contraction qui mesure à chaque spasme la puissance de composer d'autre rapports, d'autres tirages multisensibles selon le voyage sur place d'un sujet devenu nomade."⁸⁸

É esse traçar do CsO que nós procuramos em *Crash*. Qual o lugar que o corpo ocupa no meio de tudo isto? o que é que, de facto, ele significa? "Pero el auto erotismo tiene demasiada profundidad como para despacharlo así. El coche, en segundo lugar tras la pistola, es la máquina americana por excelencia, sinónimo de individualismo cabezota, de frontera siempre en retroceso, de juventud eterna, de potencia fálica por extensión y de comodidad intrauterina por introversión y, finalmente, de las promesas infinitas del saber hacer americano."⁸⁹ Como é que os órgãos se reequacionam à medida que se lhes apresentam novas vizinhanças? Em *Crash*, essa «nova sexualidade», onde os objectos se transfiguram e nos surgem investidos de novas possibilidades até aí inesperadas, é a prossecução desse «programa» de experimentação, onde a força da linha marca

⁸⁸ in MARTIN, Jean-Clet – *Variations: La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, 1993, p. 50.

⁸⁹ in DERY, Mark – *Velocidad de Escape*, Madrid, Siruela, 1998, p. 215.

presença. *Crash* é o CsO de Gilles Deleuze? Parece-nos bastante interessante esta frase de Ieda Tucherman: " Produzir um corpo-sem-orgãos, um artifício: o outro corpo possível na tensão de uma experiência, na qual irrompe como um princípio novo e individual de corpo próprio e privado, nem religioso, nem médico, produzido a partir de outras relações e produzindo novas ligações entre eles, a do corpo com a linguagem poética e com o amor."⁹⁰ Está em causa a mobilidade que eu consigo, no plano, depois de o traçar. Como seguir a linha sem termos que estar a olhar para o lado na tentativa de sabermos se ela vai «bem». São pertinentes as palavras de Jean-Clet Martin sobre a obra de Deleuze *Anti-Édipo*: "On aura peut-être trop vite enfermé ce grand livre dans une critique de la psychanalyse en oubliant qu'il s'agit de philosophie, philosophie critique et transcendente visant à produire une esthétique de la sensation ouverte sur des synthèses créatives, schizoïdes et, par la même, étrangères aux préoccupations empiriques de l'époque, aux images conformistes de la pensée, au bon sens, et au sens commun..."⁹¹

E que as palavras de Ieda Tucherman - quando fala de «linguagem poética» e de «amor» - não nos pareçam exageradas

⁹⁰ in TUCHERMAN, Ieda - *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, Lisboa, Vega, 1999, p. 68.

⁹¹ in MARTIN, J.-C. - *Variations, La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, 1993, p. 52.

ou deslocadas. No fim de contas, é isso que parece estar presente, porque é isso que irrompe no CsO, que pairava em Crash e que anda um pouco por todos nós.⁹²

⁹² “Plus qu’un manuel de psychiatrie oscillant entre la science et la fiction, le fantasme et la réalité, *Crash* se métamorphose en un grand roman d’amour – plus proche d’*Aurelia* de Gérard de Nerval que d’Asimov – sur la manière la plus osée de chercher dans les fluides des moteurs

3. Desejo de Choque

"L'affect, c'est la transversal inorganique qui file entre les genres, les espèces et sur laquelle s'enchaînent des traits d'expression typiques."⁹³ O afecto implica ligação; uma ligação que se sustenta em relações de vizinhança e nas intensidades que se permutam nessas vizinhanças.

Porque um corpo não se define como organismo. O corpo que aqui nos interessa, o CsO, define-se antes pela sua capacidade de estabelecer relações, pela sua tentativa de dissolver fronteiras. O CsO até pode ter órgãos, o que ele não tem certamente é um funcionamento de organismo. O CsO é constituído por puras relações topológicas: a susceptibilidade de o corpo se conectar com aquilo que lhe é contíguo, mesmo que, aparentemente, lhe seja indiferente. O CsO não é exclusão, é abertura, e convocação. Ou seja, o corpo não é decidido a partir do seu género ou da sua espécie. O corpo define-se no seu modo de ser, com o que o rodeia.

Ao lermos *Crash* percebemos que toda aquela «estranheza»

l'odeur de la femme désirée." in BLUMENFELD, Samuel – "Aux origines du Crash" in *Les Inrouptibles*, n° 65, Julho de 1996, p. 21.

⁹³ MARTIN, Jean-Clet - *Variations: La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Éd. Kimé, 1993, p. 58-59.

radica, em última instância, num tipo de práticas sexuais muito específicas. "Estas associações de sexos lacerados e secções de carroçarias ou painéis de instrumentos formavam módulos perturbantes, unidades monetárias duma nova economia da dor e do desejo."⁹⁴ Sexo, dor e desejo.

Mas, tudo nos indica que é de sexualidade que se continua a tratar. Porque, tão importante como a gasolina para o automóvel, é o desejo que motiva toda aquela gente. O que se dá é que as suas práticas sexuais são diferentes. Mas em que ponto? Ao nível da ligação. O que faz a diferença é a ligação, a conexão que despoleta a sexualidade: em *Crash*, é quando o corpo se liga à máquina, quando a carne se junta ao automóvel que o acto sexual existe. Porque se trata de uma outra forma de estabelecer vizinhanças; e o que *Crash* mostra é como é que esse tipo de ligações funciona. "Aquí, al igual que en las películas de ciencia ficción como 2001: una odisea del espacio o Blade Runner, los seres humanos son unos títeres impasibles - maniqués para simulación de accidentes - mientras que la tecnología que los rodea es extrañamente antropomórfica: el «saliente grotesco de un tablero de mandos aplastado sobre la entrepierna del conductor» en un accidente evoca un «acto calibrado de felación mecánica», mientras que los «elegantes orificios de

⁹⁴ BALLARD, J. G. - *Crash*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, p.161.

ventilación de aluminio» de un hospital «le atraen de una forma tan irresistible como el orificio orgánico más ardiente». En la depravada geometría de *Crash*, esperma y líquido refrigerante, vulva e instrumentos cromados delantros son congruentes.”⁹⁵ O que é a ligação? É o atear, é o que faz com que a sexualidade surja; é a fusão presente em todo o acto sexual. Se calhar só estamos habituados a conectar de uma determinada forma. O que acontece em *Crash* é que se conecta de forma diferente, mas conecta-se. Que importa isso? O corpo só se define pela sua imagem, ou melhor, pela imagem que nós temos dele? A paisagem tecnológica é outra e é com ela que temos que viver, mesmo que com algumas dificuldades em perceber a nossa posição nesse contexto. Consequentemente, a imagem que temos do corpo é, também, outra. “As tecnologias continuam inscrevendo-se no corpo, enxertando-se nele, levando-o ao limite. A tradicional oposição entre a carne e o metal esvanece-se como a, agora absoluta, interdição de hibridização de elementos de natureza diversa.”⁹⁶ Se fomos, ao longo dos tempos, sabendo esbater os dualismos tradicionais (corpo / alma; sujeito / objecto; interior / exterior; etc.), falta-nos ainda sermos capazes de fazer

⁹⁵ in DERY, Mark – *Velocidad de Escape*, Madrid, Siruela, 1998, p. 217.

⁹⁶ in TUCHERMAN, Ieda – *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, Lisboa, Vega, 1999, p. 164.

diluir estes dois: humano / não-humano e natural / artificial. O corpo define-se pelas relações complexas que ele é capaz de estabelecer, e essas, muitas, ainda estão por efectivar. É dessas possibilidades alternativas, e não só, que o corpo liberta e extrai as singularidades e os afectos. "Dans cette kyrielle de sphères écumeuses où seul consiste ce qui augmente le nombre des connexions, il n'y a plus de plan organique."⁹⁷ O corpo é relação, é possibilidade infinita de relações; corpo não é isto ou aquilo que está circunscrito a este ou aquele limite. O corpo é a teia de relações que ele estabelece, e a fronteira de um corpo é pergunta à qual não podemos dar resposta peremptória. "Ce tissu de relations non totalisables que Deleuze considère comme un corps, corps sans organes, corps sur lequel les organes ne peuvent qu'être prélevés."⁹⁸

Isso é o CsO. E é isso que acontece em *Crash*. Onde os indivíduos se excitam com objectos inorgânicos que... constituem um CsO do qual eles fazem parte. Onde os

⁹⁷ MARTIN, Jean-Clet – *Variations: La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, 1993, p. 58.

⁹⁸ idem, p. 60.

indivíduos sentem como na sua carne o choque do metal.⁹⁹

Toda a sexualidade de *Crash* radica numa transversalidade: a cadeia sexual, se assim podemos chamar, não começa em mim para desaguar naquela que me atrai. Da cadeia sexual fazem parte inúmeros pontos, tantos que já não permitem até que se fale em cadeia sexual. (Porque um CsO não é bem uma cadeia, já que nele tudo é, simultaneamente, princípio, meio e fim).¹⁰⁰

O CsO é a manipulação da diversão. O que nos espanta aqui é que tendemos a ver, quer o corpo, quer a associação entre corpos, como algo linear e profundamente codificado ou tipificado: temos «imagens» do corpo e temos também «imagens» de como os corpos se devem ligar entre si e com as outras coisas. *Crash* enquanto manifestação do CsO o que mostra é que essas imagens não são absolutas, são apenas

⁹⁹ “O que acontece hoje é que a tecnologia exhibe escandalosamente o «corpo desconectado». Mudou, no entanto, a consistência destas ligações: não são mais religiosas, naturalistas, antropocentradas, já que pertencem ao mundo da electrónica e da informação. Para produzir a diferença entre natural e artificial, a cultura criou um corpo que impôs como parâmetro; a técnica, como último acontecimento da cultura, está a substituir o princípio do corpo mediador por uma nova noção: o corpo-dos-media, cuja consistência electrónica desfigura e desmaterializa o corpo, que sempre foi, como o pensou Deleuze, maquinável tecnicamente.” in TUCHERMAN, Ieda – *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, Lisboa, Vega, 1999, p.165.

¹⁰⁰ “Continuei a observar as imagens à luz crua do candeeiro. Instintivamente, imaginei uma série de fotografias que poderia tirar-lhe: durante diversos actos sexuais, com as pernas apoiadas em secções de complexas maquinarias, roldanas e cavaletes; na companhia do seu professor de educação física, familiarizando este jovem banal com os novos parâmetros do seu corpo, desenvolvendo uma destreza sexual que seria uma réplica exacta das outreas aptidões criadas pela proliferação de tecnologias no século vinte. Pensando no músculo extensor das suas costas durante o orgasmo, nos pêlos eriçados das suas coxas atrofiadas, contemplei o emblema do fabricante visível nas fotografias e o perfil arredondado dos pilares das janelas.” in BALLARD, J, G. – *Crash*, Lisboa, Relógio d’Água, 1996, p. 127.

etapas, tipos. E o CsO é muito mais do que isso. " Le corps sans organes désigne donc l'ensemble ouvert des relations transversales, des sommations transfinies, des coupures irrationnelles et des synthèses disjonctives déterminées entre fragments quelconques d'une surface métastable où est incluse la totalité des points d'inflexion rhizosphère qui touche, en une infinité de points, une infinité de courbes divergentes."¹⁰¹

O desejo é libertação. O sexo é investido desse desejo que se quer livre.

Mas o automóvel já não liberta o desejo, porque já todos os automóveis colidiram e subitamente as vias ficaram interrompidas: todo o fluxo foi cortado. Essa é a mensagem que Ballard deixa no ar, no fim, suspensa, pairando como se ainda não soubesse muito bem se aquilo lhe pertence ou não.

E a libertação surge de cima: o avião. Cá em baixo estamos todos bloqueados e com as pernas aleijadas. Estamos a passar o fim-de-semana de Godard¹⁰², mas este fim-de-semana dura muito mais do que dois dias. "Enquanto isso, os carros avançam num fluxo incessante sobre o viaduto. Os aviões descolam das pistas do aeroporto, transportando os restos de

¹⁰¹ idem, p. 63.

¹⁰² *Weekend*, filme de Jean-Luc Godard, aborda, em algumas cenas, a questão do tráfego automóvel. É de salientar aquela sequência em que vamos acompanhando um imenso engarrafamento, e onde podemos ver as pessoas a fazerem algumas das tarefas comuns do dia-a-dia: jogando, lendo, discutindo, amando, etc. como se tudo aquilo fosse completamente «normal».

sémen de Vaughan até aos painéis de instrumentos e às grelhas dos radiadores de milhares de carros no instante em que colidem, até às pernas arqueadas de milhões de passageiros.”¹⁰³ O desejo, de ora em diante, libertar-se-á por cima. Pois não é o avião que transporta os restos de sémen de Vaughan?

¹⁰³ in BALLARD, J. G. - *Crash*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, p.255.

Capítulo III

O que os poetas provam é que é preciso
uma imagem para revelar que a realidade
não existe.

Herberto Helder

1. Blow-up. O que se passou?

Trata-se de uma cena clássica: o fotógrafo nunca abandona a sua máquina. É para o que der e vier; tirar fotografias já é quase um gesto ritual. Até porque, acaba por existir sempre alguma coisa para fotografar.

Blow-up - filme dos anos 60, de M. Antonioni - é uma história que se desenvolve em torno de um fotógrafo e suas «andanças». O que para aqui nos interessa é uma determinada parte do filme: é essa sequência que ilustra a questão que aqui se pretende tratar.

Se tivéssemos que fazer uma descrição dessa sequência seria qualquer coisa como isto: certo dia, ao passear num daqueles verdejantes parques que Londres possui, o fotógrafo decide tirar fotos a um casal que aí se encontra a namorar. Poderá até parecer que o que o motiva talvez seja aquele *voyeurismo* que se despoleta na presença de um casal praticando tais actos. O fotógrafo tira as fotos, muda de enquadramento, persegue o «alvo» e continua a tirar fotos. Já no seu estúdio, ao revelar as ditas fotos - e através de uma série de ampliações - começa por dar conta de sinais que mais tarde ele verifica puderem ser a chave para o desvendar de um crime. Só se apercebe disto no processo de revelação: no local, as suas motivações voyeuristas eram outras. Mas

este é capaz de não ter sido o único motivo que o levou a não se aperceber, na altura, do que se estava a passar. Tudo se desenrola no processo de sucessivas ampliações - blow-up dá o título ao filme. Aquilo que começam por ser pequenos sinais, resquícios, partes ínfimas, à medida que as ampliações se vão sucedendo, começam-se a mostrar como sendo mais do que pequenos detalhes sem importância (e o detalhe nunca é sem importância). até ao ponto em que já estamos perante a confirmação da indicação de que ali se passou mais do que uma simples troca de beijos entre um casal enamorado. O que se passou? Ainda não sabemos muito bem. Sabemos apenas que, através do processo de ampliação, temos indicações suficientes para acreditar que se passou algo. Sendo esse algo muito mais do que, à partida, parecia lá estar.¹⁰⁴

O fotógrafo deseja ver, isso é claro. Mas na ânsia de ver, cada vez mais e melhor, vai ampliando, ampliando até chegar ao ponto em que os objectos parece que entram em decomposição e desaparecem. Mas voltam a aparecer, ou melhor, o desaparecimento de uns possibilita o aparecimento de outros.¹⁰⁵ Depois da suspeita inicial o fotógrafo amplia,

¹⁰⁴ Em anexo, na pág. 165, apresenta-se uma sequência de fotogramas retirados do filme e que pretendem ilustrar os momentos mais decisivos da acção em causa.

¹⁰⁵ "(...) podem ser descritos de um ponto de vista pragmático como resultado emergente da aplicação, às imagens fotográficas, de meios ópticos de magnificação que permitiam descobrir nelas aquilo que o olho desarmado não poderia por si só observar." in FRADE, Pedro - *Figuras do Espanto*, Lisboa, ASA, 1992, p. 107.

amplia e ao ampliar vai transparecendo a ideia de que só se está a perder: a ampliação em vez de clarificar, parece dissipar, obscurecer. Mas não é assim até ao fim. Dessas ampliações há-de surgir o ponto que se buscava: como se fosse preciso destruir para obter, dissipar para alcançar. Processo árduo e obsessivo que o fotógrafo não larga até ao fim.

Serve esta sequência do filme para ser tomada como objecto de reflexão em torno de algumas questões que estão indicadas no pensamento de Deleuze. Ver e procurar o ver; imagem; pequenas percepções; actual e virtual; o nomadismo do detalhe. A questão do actual e do virtual é central no pensamento de Deleuze; é sobretudo importante a forma pertinente como ele a coloca. E a imagem é, desde logo, um plano fértil para a percepção de como as coisas se passam.

Por ora, detenhamo-nos um pouco sobre a imagem fotográfica. Desde sempre que ao olho/cérebro foi dado o privilégio de ser o mais interessante e eficaz portador de imagens. Com o advento da fotografia acreditou-se que esse privilégio estaria em causa. Verificámos, então, que não era bem assim, e hoje parece incontestável a ideia de que o olho ainda é aquele que «melhor vê». Um aspecto parece poder concluir-se daqui: melhor um, pior o outro, o que é certo é que são diferentes. E essa diferença marca enormemente a

natureza da imagem fotográfica. "Mas o que não pode contestar-se, por seu turno, é que existem certos ofícios especializados do ver em que a câmara se revela tão excelente quanto o olho incapaz. Ou, para falar com mais propriedade, e se quisermos continuar a afirmar que a câmara vê, teremos pelo menos que dizer que ela recebe o visível de um modo absolutamente distinto daquele pelo qual o olho capta: e que, mesmo apesar da discrepância que podemos assinalar entre a distribuição espectral das radiações quimicamente activas e das radiações visíveis, mesmo se o que a câmara regista não é, em primeira mão, a imagem de uma visibilidade pré-existente, ainda assim é espantoso o que o olho humano pode ver através dela."¹⁰⁶ Qual é que vê mais, e qual é que vê melhor? Pouco importa, provavelmente a resposta nem será conclusiva a ponto de permitir uma base de consenso. O que importa é que se trata de maneiras diferentes de «ver». E nisso estamos de acordo: a máquina vê de maneira diferente daquela que vê o olho, e dessa diferença talvez possamos retirar algum partido. Pelo menos, sempre é mais uma maneira de ver. O que é extremamente importante: este dispositivo técnico, inferior ao olho, como se tem dito, tem, afinal, virtudes, potencialidades incalculáveis. É até capaz de nos mostrar o que o olho muito

¹⁰⁶ *idem*, p. 92.

difícilmente consegue alcançar. Parece ser por aí que passa muito do espanto, da atenção que a fotografia nos suscita. Espanto esse que admite precisamente o facto de estarmos na presença de «evidências» até aí desconhecidas: como foi possível aquilo passar-me ao lado? Como é que eu não dei conta e agora, ao olhar a fotografia, vejo tão bem? Se calhar, as fotos hoje já não nos espantam tanto como há 100 anos atrás mas... acreditamos que ainda o fazem.¹⁰⁷ Mas está também aqui em causa a capacidade que a fotografia tem em constituir-se como autoridade em termos de memória, individual, colectiva, como instância capaz de autenticar o real. No que respeita a este aspecto, a fotografia apresenta-se como um dispositivo capaz de captar a «vida própria», de a fixar num objecto real e material capaz de ser possuído, copiado e difundido como testemunho de... o que significa, uma possibilidade de se inserir de uma forma pertinente nas coordenadas do tempo. Ou seja, a fotografia como testemunho. Mas como testemunho ela revela também as suas incapacidades: o que ela preserva é, digamos assim, um nado morto, que quando é já era. É por isso que sentimos que à fotografia se associa a ideia de perda, de passado, de morte até, tudo isto embrulhado numa «embalagem» de

¹⁰⁷ “Antes da sua difusão exarcebada, e da sua transformação naquilo a que chamaremos sem complexos um *trust do imaginado*, a fotografia foi – essencialmente – objecto de espanto.”
idem, p. 13.

nostalgia, o que reforça esse carácter de perda - «para mais tarde recordar».

Mas as perdas também podem revestir-se de alguns ganhos. E a imagem fotográfica para aí aponta: ao acto fotográfico muito pode escapar, mas certamente que desse acto fotográfico - um simples clic - muito pode surgir que não estava intencionado, nem sequer suposto no momento da decisão do clic. "O que equivale a dizer: se bem que não restituindo integralmente (mas o que poderia ser isso?) o aspecto visível dos objectos ou cenas que representa, o que a imagem fotográfica devolve é, sob certos aspectos, muito mais do que o sujeito deles tinha originariamente podido ver."¹⁰⁸

Com isto, interessar-nos-á, a partir de agora, equacionar esta questão a partir da temática do actual e do virtual, tal como Deleuze a lança: o tratamento de Deleuze parece-nos um dos mais interessantes relativamente ao tema.

Trata-se, aqui, de colocar a seguinte questão: o que é que podemos reflectir em torno da sequência de *Blow-up* se a tentarmos ler à luz da questão do actual e do virtual?

Actual e virtual são duas dimensões absolutamente reais, já o vimos.¹⁰⁹ Como se o actual fosse o que se extrai

¹⁰⁸ idem, p.92.

¹⁰⁹ Cf. Cap. I, ponto 4.

da percepção, enquanto o virtual é o que não se extrai, imediatamente, da percepção, porque não reside aí, mas é um prolongamento em profundidade desse mesmo actual.¹¹⁰ Ou seja, a imagem implica essa dimensão virtual. E é dessa dimensão que nós podemos retirar ainda mais. A imagem não se esgota na sua actualidade, se formos capazes de «subir» à sua virtualidade. Para tal temos que fazer um esforço, seguindo os sinais, as indicações que povoam a imagem actual: aquilo a que poderemos designar de pequenas percepções. "As pequenas percepções são unidades infinitesimais de articulação, à maneira dos fonemas; são os fonemas mudos da visão. Sustentando e assegurando a separação dos visíveis, libertam o seu sentido, prisioneiro ainda da inerência do corpo ao espaço. (...) Estas impressões são as articulações das coisas no espaço da visão. É o olhar que as apreende, abrindo uma dimensão infinita no sentido das coisas,

¹¹⁰ "Ce qu'il est convenu, désormais, d'appeler réalité virtuelle, désigne la confection totalement idéale d'un volume d'image don't l'expansion ne se produit pas au sein de l'espace habituel mais qui n'en reste pas moins réel pour notre perception capable de s'y introduire ou d'en effectuer l'immersion – voyage dans l'image, traversée d'un immensum intrinsèque qui, dans le creux de son immanence, effectue un monde, une inhérence architecturale complexe en laquelle non seulement une intériorité se compose, mais avec elle, une rencontre devient possible, là où autrui surgit, à son tour, sous la forme d'un hologramme spectral, fantomatique, capable de trouver dans l'image un monde, un labyrinthe de visions don't l'espacement pose le problème d'une nouvelle intersubjectivité, une communauté pour laquelle – nous y reviendrons – il nous reste à penser la construction." in MARTIN, Jean-Clet – *L'Image Virtuelle*, Paris, Éd. Kimé, 1996, p. 31-32.

captando sinais ínfimos e invisíveis que povoam doravante a claridade do espaço.”¹¹¹

A imagem actual remete para um virtual que nós devemos percorrer, explorar, completamente imersos como se essa fosse a única realidade possível para nós; aquela em que devemos estar se é que queremos aceder a uma visão efectiva do real.¹¹²

Como poderemos entender a passagem destas pequenas percepções para outras, de dimensão diferente?

Deleuze faz radicar essa passagem num processo de diferenciação. “Nous devons comprendre littéralement, c’est-à-dire mathématiquement, qu’une perception consciente se produit lorsque deux parties hétérogènes au moins entrent dans un rapport différentiel qui détermine une singularité.” (Pli, 117) Toda a passagem fundamentando-se numa base de heterogeneidade, de diferenciação. Deleuze dá o exemplo do barulho do mar: só o podemos perceber, enquanto tal, depois de termos percebido individualmente, pelo menos, duas ondas, para, a partir daí, estas entrarem numa relação que permita a percepção de uma terceira que exceda as outras, de

¹¹¹ in GIL, José – *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa, Relógio d’Água, 1996, p. 52.

¹¹² “Notre corps y trouvera l’occasion d’exercer des synthèses perceptuelles, de composer ses rapports et ses gestes dans l’expérience d’une espace inextensif, un espace chérent qui n’existera pas hors du réseau sur lequel nous aurons pris l’initiative de nous brancher.” in MARTIN, Jean-Clet - *L’Image Virtuelle*, Paris, Éd. Kimé, 1996, p. 61.

forma a a podermos tomar como diferente das outras: é diferente das que lhe deram origem mas é nelas que se fundamenta. "Sont sélectionnées dans chaque ordre celles qui entrent dans des rapports différentiels, et produisent ainsi la qualité qui surgit au seuil de conscience considéré." (Pli, 118) Como é que, partindo da dispersão, se atinge a unidade?

É curioso o modo como Pedro Frade, no seu interessante estudo, lança a questão do virtual a partir de considerações sobre Bergson e a noção de imagem: num mundo constituído por imagens que interagem entre si constantemente, essas imagens contêm em si, sempre, uma espécie de imanência difusa, local de detecção e rampa de lançamento de todas as percepções possíveis - a questão imagética funda-se no virtual. "Para Bergson, não existirá entre essas imagens uma diferença de natureza entre elas e as percepções que as apreendem mas, sim, uma *diferença de grau*: nessas imagens totais objectivas, a representação está lá, mas sempre virtual, neutralizada, no momento em que ela passaria ao acto, pela obrigação de se continuar e de se perder em outra coisa. Essa imagem-coisa seria então uma virtualidade indefinida e infinita, contendo já em si uma infinidade de percepções

possíveis, em relação a muitas das quais nos faltam os meios de saber se elas poderão alguma vez vir a passar a acto.”¹¹³

Retenhamos um aspecto: embora pareça que o resultado final de uma fotografia é sempre uma cristalização, um agarrar de determinado momento, e que esse mesmo acto de agarrar implica um fechamento, uma redução até - o momento do clic como a selecção do que «fica» e do que «não fica» -, o que se verifica é que a foto, depois desse momento - o clic - de fechamento e de exclusão, possui ela própria uma abertura: na medida em que, para lá daquilo que imediatamente e tacitamente revela, é muito aquilo que ela **ainda** está capaz de revelar: abertura muito mais do que incompletude. Ou seja, se - estamos todos de acordo - é criativo o processo de selecção e enquadramento do quadro a que vamos tirar uma foto, essa mesma criatividade parece não se esgotar aí: como se a foto, depois de tirada, fosse campo de infinitas «manobras» e «detecções», também elas criativas, na medida em que também elas jogam um papel importante no processo de «dar a ver». Esse processo que traça, descendo, se assim desejarmos, um percurso que irá envolver a produção do novo - porque a fotografia não estagna, ela a cada momento possui «algo mais» para nos dar. “C’est pour ces raisons qu’il faut penser le rapport entre

¹¹³ in FRADE, Pedro - *Figuras do Espanto*, Lisboa, ASA, 1992, p. 93.

l'Idée et les phénomènes comme un vrai rapport d'expression, c'est-à-dire comme un rapport temporel qui va du virtuel à l'actuel. Si dans le monde il y a effectivement genèse, cette genèse ne peut être que production de nouveauté."¹¹⁴ E foi por isso que o «nosso» fotógrafo entendeu que, após a «simples» revelação da fotos, o seu trabalho ainda não havia terminado. Muito longe disso: parece que aí é que estava a começar.

¹¹⁴ in GUALANDI, A. – *Deleuze*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 50.

2. Política do detalhe

Como vimos no ponto 4 do cap. I o virtual é tão real quanto o actual. A dificuldade surge na medida em que se tende a conferir um maior grau de realidade ao actual. Ou seja, ao virtual não falta existência, falta - temporariamente, ou não - actualidade. Essa passagem do virtual ao actual, a actualização desse outro-escondido mas já existente, dá-se através do seguimento de linhas de diferenciação. O que são estas linhas? Entre o virtual (que é ideia transcendente) e aquilo que ele engendra há uma correspondência, mas essa correspondência não se faz por semelhança: essas linhas de diferenciação fundamentam-se na divergência. Como se elas conduzissem à solução de um problema que havia sido lançado mas cuja solução só muito remotamente se lhe liga. Ou seja, tudo o que surge da actualização do virtual é sempre algo que possui em si essa característica da novidade: o que é engendrado não é **apenas** uma «cópia» (actual) de um virtual que lhe corresponda. Claro que há ligação entre actual e virtual, mas essa ligação é demasiado remota e difusa, a ponto de invalidar qualquer proximidade com a doutrina do acto e da potência. O distinto e claro está constantemente a voltar ao confuso e obscuro para de aí voltar a sair: a linha é demasiado

sinuosa. "Comme on l'a vu, l'Idée est orientée par une flèche temporelle qui va du virtuel à l'actuel, mais cette flèche n'a pas une forme linéaire. Les termes et les rapports qui s'actualisent dans la réalité claire n'envelopent pas moins des intensités coupures qui menacent la stabilité du monde et qui préludent à des actualisations nouvelles, à des nouvelles individuations."¹¹⁵ O virtual não é, simplesmente, aquilo que existe como possibilidade de vir a ser actual. A passagem ao actual é antes um processo de individuação no qual o novo surge sempre por diferenciação, de certa forma, por oposição.¹¹⁶ Só não se diz oposição *tout court* porque ao virtual nada se opõe na medida em que ele contém a coisa, a ideia e o seu contrário. "Le processus d'individuation actualise les éléments, les rapports, et les points singuliers qui constituent l'Idée par des variations et des dynamismes qui sont créateurs de nouvelles lignes de différenciation."¹¹⁷

Isto conduz-nos a uma determinada situação: a actualização enquanto processo de seguimento dessas linhas de diferenciação não se faz seguindo o óbvio, porque esse procedimento não é linear na medida em que não segue esse

¹¹⁵ in GUALANDI, A. – *Deleuze*, Paris, Les Belles Lettres, p. 72.

¹¹⁶ "Le virtuel au contraire n'a pas à se réaliser mais à s'actualiser; et l'actualisation a pour règles, non plus la ressemblance et la limitation, mais la différence ou la divergence, et la création." (B, 100)

¹¹⁷ in GUALANDI, A. – *Deleuze*, Paris, Les Belles Lettres, p. 67.

carácter representativo modelo / cópia. Por outro lado, o virtual já está, desde sempre, presente; sempre que se cria algo de novo, sempre que se atinge uma determinada situação. Isto porque o virtual caracteriza-se precisamente por ser totalidade, plenitude, da qual, por diferenciação, as coisas irrompem. O virtual (ser que se dá a pensar) como uma espécie de totalidade que, de cada vez se vai **revelando** nas coisas(o Ser que nos afecta). "C'est cette totalité originaire, virtuelle et chaotique qui s'exprime chaque fois, en tant qu'Idée et en tant qu'intensité, dans des concepts et les objects du monde de la représentation."¹¹⁸

Ora, o mesmo se passou com o fotógrafo de *Blow-up*. Nas fotos que ele tirou, e que eram momentos entre outros, já estavam os sinais que lhe indicaram a existência do tal crime. Mas acontece que, à partida, pareciam não estar, quer quando ele tirou as fotos, quer depois quando as olhou «à primeira vista». Foi só quando ele se deteve um pouco mais que começou a procurar - a aumentar - e a partir daí até chegar àquele ponto em que começou a suspeitar. Mais ainda, a sua procura, sustentada quase exclusivamente na ampliação, foi um processo de diferenciação. Aumentar consistia em ultrapassar o prévio, o que estava dado, e assim sucessivamente; cada vez que ele aumentava o tamanho ia

¹¹⁸ *idem*, p. 70.

perdendo qualquer coisa do original (a própria foto), até ao ponto em que, da foto de que ele tinha partido, já quase nada restava, tal era o grau de aumentação. O aumento, o surgimento do novo era uma luta, uma diferenciação face ao original do qual ele havia partido. Ou seja, aquilo a que ele ia chegando era sempre obtido por destruição, por diferenciação face ao que já estava: e quanto mais aumentava, mais destruía. Só que se trata de uma destruição particular: o que acontece é que se destrói para se construir: diferenciação como processo criativo. "Nous appelons **disparité** cet état de la différence infiniment dédoublée, résonant à l'infini. La disparité, c'est-à-dire la différence ou l'intensité (différence d'intensité), est la raison suffisant du phénomène, la condition de ce qui apparait." (DR, 287) Mas mais um aspecto ainda, o que o faz chegar a isso foi a iniciativa que ele tomou de não seguir o óbvio, de evitar o mais possível deixar-se dominar pela fotografia e de ser ele, pelo menos uma vez, a conduzir-se na própria fotografia. O que o despertou? O detalhe. Porque é seguindo os detalhes que seguimos as linhas. Porque os detalhes não são pontos perdidos nem caminhos já traçados, são setas que apontam possibilidades, e onde podemos tomar a decisão de as seguir ou não. "Talvez o único fio ao nosso alcance para encontrarmos o caminho de saída no labirinto da

modernidade seja, precisamente, o *fragmento*. E não como refúgio da nostalgia ou melancolia da totalidade. Mas como *singularidade de um pôr em comum não totalizante*, como reivindicação simultânea do comum e do plural, da *unidade e da diferença*.”¹¹⁹

Toda aquela sequência desenfreada de ampliações, consistiu num jogo sobre o detalhe. Jogo esse no qual nunca se tem - como em qualquer outro jogo - noção do resultado que se vai obter; apenas algumas apostas. O que vale um detalhe? E até quando é que ele é detalhe? Vale o que nós formos capazes de o fazer valer, e vai até muito longe, muito para lá daquilo que nós, de imediato, possamos pensar. “Ampliando o espaço do olhar, o pintor abre infinitamente o campo das pequenas percepções: porque, se as micropercepções valem agora por macropercepções, é por conterem, incluídas, outras percepções ainda mais pequenas. Um canto do quadro revela um outro quadro; e assim sucessivamente: a arte do pintor fractaliza o espaço.”¹²⁰

A arte do pintor e a do fotógrafo também. O novo surge por ruptura: é no momento de insatisfação (pelo que tenho e não serve), ou de espanto (pelo que tenho e não sei para que serve) que eu procuro, que eu vou ao detalhe, e que de

¹¹⁹ in JIMÉNEZ, José – *A Vida Como Acaso*, Lisboa, Vega, 1997, p.23.

¹²⁰ in GIL, José – *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, p.309.

detalhe em detalhe vou diferenciando, abandonando até aquilo que há pouco estava solidificado. Tal como o fotógrafo de *Blow-up*: não tivesse ele seguido as linhas (de diferenciação) que, pela fotografia estavam, que tudo se teria passado de maneira diferente.¹²¹

A fotografia é um parlamento onde se discute a política do detalhe: o mecanismo fotográfico surpreende-nos, a toda a hora, ou por defeito (não me dá aquilo que eu esperava) ou por excesso (dá-me muito mais do que aquilo que eu previa).¹²²

Não é fácil. Vimo-lo em *Blow-up* e constatamo-lo sempre que se passa connosco. Há uma tirania do olhar. Surge sempre que o olhar simplesmente olha, quando nesse olhar - e para que ele exista - se acentua essa subjectividade como condição necessária. "Nous percevons la chose, moins ce qui ne nous intéresse pas en fonction de nos besoins. Par besoin ou intérêt, il faut entendre les lignes et points que nous retenons de la chose en fonction de notre face réceptrice,

¹²¹ O estatuto proeminente que reservamos para os problemas do detalhe associa-se em primeira instância com o facto de que essas fotografias, em que tudo parece revelado, superfícies em que tudo parece vir à superfície, são elas mesmas o palco misterioso em que se jogam e se repetem os sortilégios de uma estranha *capacidade de dissimulação*: facto irrecusável, mesmo para quem tem horror à eficácia comprovativa dos factos, no sentido em que a fotografia - qualquer fotografia - esconde tanto ou mais do que o que dá a ver." in FRADE, Pedro - *Figuras do Espanto*, Lisboa, ASA, 1992, p. 113.

¹²² "(...) mas, e paradoxalmente, mesmo se ela [8a fotografia] nunca nos restitui aquilo que já vimos, ela pode perfeitamente dar-nos uma visão tornada permanente de muito do que teríamos podido ver e não vimos... e em certas circunstâncias, é claro, ainda algo do que teríamos mesmo podido ver." idem, p.98.

et les actions que nous sélectionnons en fonction des réactions retardées don't nous sommes capables. Ce qui est une manière de définir le premier moment matériel de la subjectivité: elle est soustractive, elle soustrait de la chose ce qui ne l'intéresse pas." (IT, 93)

Mas se não é fácil, não é contudo impossível: a política do detalhe deve assentar numa não-discriminação, se for preciso, num constante aprender a ver. Como Deleuze afirma, esta política pode até ter que passar mesmo por uma luta: "D'une part, restituer aux images extérieures leur plein, faire que nous ne percevions pas moins, faire que la perception soit égale à l'image, faire rendre aux images tout ce qu'elles ont; ce qui est déjà une manière de lutter contre tel ou tel pouvoir et ses coups de tampon." (PP, 63)

Parece que estamos possuídos de uma inércia natural que nos leva a ver de uma forma determinada, abdicando, assim, de toda uma infinidade de potencialidades do ver. Mas há sempre mais para ver do que aquilo que nós julgamos.¹²³

A essa inércia do olhar associa Deleuze a ideia de *cliché*, advogando que a nossa recondução à imagem, o nosso esforço em prol do ver tem que passar necessariamente pela

¹²³ "Face á aparente suficiência da nossa percepção, face, também, á aparente suficiência de tudo o que, de um modo talvez desonestamente egoista, faz com que nos congratulemos ao reconhecer nas nossas imagens aquilo que lá tínhamos querido colocar, inserir, expor, a fotografia continua a revelar em algumas das nossas vistas a indescritível e incontornável potência de não-visto que continuamente assombra mesmo as nossas visões mais felizes." idem, p. 131-132.

superação desse *cliché*. "Un cliché, c'est une image sensori-motrice de la chose. Comme dit Bergson, nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous en percevons moins, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressées à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir, en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques. Nous ne percevons donc ordinairement que des clichés." (IT, 32)

Mas não se trata de uma condenação para todo o sempre. Tal como na mordidela da cobra, é no veneno que está o seu antídoto. Também aqui, é a imagem que nos empurra para o *cliché*. "D'une part l'image ne cesse pas de tomber à l'état de *cliché*: parce qu'elle s'insère dans des enchaînements sensori-moteurs, parce qu'elle organise ou induit elle-même ces enchaînements, parce que nous ne percevons jamais tout ce qu'il y a dans l'image". (IT, 33) A imagem empurra-nos para determinada forma de se dar, mas é essa mesma imagem que contém em si elementos que nos podem querer fazer superar o *cliché*. "D'autre part, en même temps, l'image tente sans cesse de percer le cliché, de sortir du cliché." (IT, 33) E superar o *cliché* tem que passar por uma recondução à imagem; é à imagem que temos que retornar, quebrando o habitual esquema de percepção. Porque, desse, o que se retira é já uma selecção, em função das nossas

necessidades. Sem darmos por isso, só vemos aquilo que precisamos de ver: o regresso à imagem - superando o *cliché* - será a tentativa de ver mais do que o mínimo indispensável de que se precisa. Isso pode passar por uma tentativa de recuperar o que está perdido, tudo o que nela está dissipado e fugaz; uma prática de reconstituição. Mas pode também passar por uma selecção, por um «apagamento» de certas zonas para que outras possam sobressair.¹²⁴ Uma análise de detalhe pelo detalhe enquanto detalhe, sem ter a pretensão de querer ver tudo de uma só vez, que é isso, em parte, que conduz ao *cliché*. "il faut faire des trous, introduire des vides et espaces blancs, raréfier l'image, en supprimer beaucoup de choses qu'on avait ajoutées pour nous faire croire qu'on voyait tout. Il faut diviser ou faire le vide pour retrouver l'entier." (I T, 33) Justamente aquilo que faz o fotógrafo do *Blow-up*. Na superfície, é possível que sejam reduzidas as formas que se distinguem mas, são certamente muitas aquelas que não se distinguem e estão lá. Temos é que superar o *cliché*: procurar aquilo que lá está mas não se dá assim de imediato. Repare-se nesta citação de Jean-Clet Martin a propósito do modo como Deleuze lança esta questão, tomando

¹²⁴ "Je concevrais qu'il est nécessaire de mettre en sommeil l'entourage pour mieux voir l'object et de perdre en fond ce que l'on gagne en figure, parce que regarder l'object c'est s'enforcer en

como ponto de partida os desenhos de Vasarely: "Tout est là, sur le même plan. Mais tout n'est pas visible. Il y a du secret, du virtuel dans chaque constellation actuellement tangible. Dans la forme individuée que nous percevons sur la surface de Vasarely, se replient beaucoup d'autres formules, d'autres mises en relief effectuelles sous d'autres occurrences. Et tous ces reliefs n'existent pas ailleurs, dans un autre monde. au contraire, on a tous les mondes qui coexistent à l'intérieurs d'une surface univoque d'immanence."¹²⁵

E, uma vez mais, é pelo detalhe que devemos avançar, é nele que devemos insistir. Porque o detalhe está lá, nós é que não lhe damos valor, ou porque não podemos, ou até porque não queremos.¹²⁶

E isto porque há ainda os que não gostam de se trair - o fotógrafo de *Blow-up* é um deles.

Não temos que ter medo das possibilidades do olhar. Nem devemos desistir logo. Se primeiro se trata apenas de

lui, et que les objets forment un système où l'un ne peut se montrer sans en cacher d'autres." in MERLEAU-PONTY, M. - *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 81-82.

¹²⁵ in MARTIN, Jean-Clet - *Variations: La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, 1993, p. 112.

¹²⁶ "Em cada imagem, o nosso olho é estrangido a escolher entre o *butin* do sentido e a vida das suas deambulações: mas esta vida, ninguém poderá prolongá-la suficientemente até ao ponto de estar certo dos despojos de sentido que por ela lhe cabem; inversamente, decidir um sentido é frequentemente, na observação de uma fotografia, abandonar a procura e deixar de procurar-se, trair o que lá poderia estar sem que se o soubesse e trair-se a si mesmo, sabendo-o muito bem." in FRADE, Pedro - *Figuras do Espanto*, Lisboa, ASA, 1992, p.105.

poeiras, nuvens difusas, depois é possível que surja mais do que isso, quem sabe... soluções de crimes? "Olhar é entrar numa atmosfera de pequenas percepções; porque olhamos um olhar, oferecendo, portanto, a outrem o nosso próprio olhar atmosférico. A atmosfera compõe-se de miríades de pequenas percepções, uma «poeira» atravessada de momentos ínfimos. Na atmosfera nada de preciso é ainda dado, há apenas turbilhões, direcções caóticas, movimentos sem finalidade aparente. Contudo, a atmosfera anuncia - ou pré-anuncia, faz pré-sentir - a forma por vir que nela se desenhará: a atmosfera muda, então, torna-se clima, define-se, assume determinações e formas visíveis."¹²⁷ De pequenos pontos não chegou o nosso fotógrafo à chave do enigma?

¹²⁷ in GIL, José - *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996.

Capítulo IV

não consegues ouvir o que aqui ouves
é uma coisa sem princípio ou fim
são meios de metades intervalos
desisto, desisti, já não começo

essa maneira de trocar os dedos

António Franco Alexandre

1. Music of Changes: a música e a mudança

Ao longo da sua obra são várias as referências de Deleuze à música bem como à questão do som. E é certo que a questão estética marca um lugar fundamental no pensamento de Deleuze: pensamento esse no qual o cinema, a literatura, a pintura e a música são, sem dúvida, pontos de partida. Diríamos, tal como Deleuze várias vezes defendeu, que se trata acima de tudo de estímulos, na medida em que o que essas manifestações artísticas fazem é despoletar o pensamento, criando condições para que ele se desenvolva.

Tal como em relação ao cinema, Deleuze nunca quis desenvolver uma teoria da música. Quis sim, pensar com o cinema, pensar a partir do cinema. O mesmo se passa em relação à música: Deleuze não é um musicólogo tal como entendemos, de uma forma geral, a musicologia. O que Deleuze pretende é forçar a música, fazendo com que ela nos sirva o pensamento. E isto porque a música é um ótimo campo de reflexão: pelos problemas que coloca, pelas respostas que dá, pelo que deixa sem resposta até, enfim, pelo modo como se exerce. A música remete para fora de si, não se fecha em auto-contemplação, e isso é, à partida, positivo. "Un matériau sonore très complexe est chargé de rendre appreciables et perceptibles des forces d'une autre nature,

durée, temps, intensité, silences, qui ne sont pas sonores en elles-mêmes. Le son n'est qu'un moyen de capture pour autre chose; la musique n'a plus pour unité le son."¹²⁸

Procedemos aqui à reflexão em torno de uma obra - *Music of Changes* - pertencente a um autor - John Cage - identificado com aquilo que, de uma forma vaga, se costuma designar como música contemporânea.¹²⁹

Mais do que uma investigação musicológica no sentido linear do termo, importa-nos aqui o modo como esta obra patenteia algumas das questões que têm vindo a ser tratadas ao longo desta investigação, não se pretendendo deste modo proceder a uma análise exaustiva do conteúdo / forma da obra. Um aspecto poderá, porém, servir-nos como mote: música e heterogénese.

Quem foi John Cage? Um compositor nascido em Los

¹²⁸ in DELEUZE, Gilles - "Conférence sur le Temps Musical" cf. www.imagnet.fr/deleuze/TXT/IRCAM78.html

¹²⁹ Geralmente, e talvez por uma facilidade de «catalogação», costumam designar-se como autores de música contemporânea, maioritariamente, aqueles que desenvolvem ou desenvolveram o grosso da sua actividade depois da 2ª guerra mundial. No seu trabalho é frequente notarem-se alguns dos seguintes aspectos: dodecafonismo, serialismo, recurso à eletrónica, mixed-media, performance. Tal não tem, porém, um carácter absoluto: muitos compositores deste período não são identificados com a música contemporânea. Se quisermos generalizar um pouco, o que se verifica é que a expressão música contemporânea é regularmente identificada com as ideias de vanguarda e experimentalismo. "On verra en effet que si la descendance de la Deuxième École de Vienne sous l'égide de Schoenberg et plus encore de Webern a engendré tout le courant de ce qui a été appelé la musique contemporaine, sous-entendue atonale, d'autres compositeurs, admiratifs de Stravinsky, de Bartok, de Debussy, de Satie entre autres (et de Bach aussi, bien sûr...), défendent et écrivent une autre musique don't les caractéristiques se sont développées de manière opposée." in RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice - *Musique et Postmodernité*, Paris, P.U.F. 1998, p. 4.

Angeles (E.U.A.) a 5/9/1912 e que faleceu a 12/8/1992 em Nova Iorque. Foi aluno de Schönberg, e destacou-se ao longo da sua carreira por uma actividade musical assente no experimentalismo e na investigação permanente, destacando-se as suas concepções acerca do silêncio e do ruído, por exemplo. Advogava a indeterminação no acto de compor e de executar. O «piano preparado» resta como uma das suas mais célebres inovações: consiste em introduzir objectos nas cordas do piano de forma a que estas produzam sonoridades inesperadas. Ao longo da sua vida manifestou sempre um profundo interesse pela religião e pensamento orientais, nomeadamente a variante Zen do Budismo.

Music of Changes é uma peça que J. Cage compôs em Nova Iorque em 1951. Um dos aspectos que a marca é o facto de Cage ter recorrido a operações baseadas no acaso de forma a elaborá-la; tendo sido estas operações sustentadas na milenar obra *I-King*, uma espécie de livro-oráculo confuciano. Isto significa que Cage ao procurar fundamentar esta obra no acaso, tenta uma fuga aos tradicionais métodos de composição. Libertá-la até do próprio compositor: como o criador que perde o controle da criatura. "For, in the *Music of Changes*, the note-to-note procedure, the method, is the

functions of chance operations.”¹³⁰ Cage pretende aqui um afastamento das decisões do ego, das suas intenções, por forma a livrar a obra das contingências individuais, históricas e geográficas em que o compositor se situa.

Retirar humanidade à obra? Talvez, mas como consequência. Pois a principal legitimadora da obra é a ideia de que o acaso, enquanto expressão da natureza, é portador de potencialidades criativas: porque a própria natureza é criativa. Não se veja, então, uma construção deste tipo como uma expressão do anárquico, do desconexo, mas sim como uma manifestação da natureza e sua superioridade criadora. Porque a libertação de pressupostos e critérios por parte do compositor (entregando a estruturação da obra ao acaso) é uma forma de libertar o próprio som, de o disponibilizar para incalculáveis (por parte do compositor) relações. “It is thus possible to make a musical composition the continuity of which is free of individual taste and memory (psychology) and also of the literature and «traditions» of the art. The sounds enter the time-space centered within themselves, unimpeded by service to any abstraction, their 360 degrees of circumference free for an infinite play of

¹³⁰ in CAGE, John – *Silence*, Hanover, W.U.P., 1961, pág. 20.

interpenetration.”¹³¹

Um dos textos de Deleuze que aborda de forma directa a questão da música é um pequeno texto que traduz uma conferência produzida por Deleuze no IRCAM¹³², a convite de Pierre Boulez¹³³ em 1978.

Nesse texto, Deleuze produz uma espécie de comentário a algumas obras que lhe haviam sido dadas a ouvir, e desenvolve a sua argumentação a partir dessa curiosa oposição que Deleuze afirma ter-lhe sido despertada por P. Boulez: tempo *pulsé* e tempo não *pulsé*.¹³⁴

No tempo *pulsé* está em causa o facto de este ser determinado por referências sistemáticas: funda-se, em última instância, na vertente cronométrica do tempo, na medida em que a sua variação dá-se nesse mesmo plano cronométrico que a baliza. “Dans le temps *pulsé*, les

¹³¹ idem, pág. 59. A obra consiste num conjunto de blocos que, depois de obtidos, são introduzidos ao acaso. No fim de cada bloco usa-se também o acaso para determinar a estabilidade ou alteração do tempo. Até a preparação do piano – os objectos a introduzir nas cordas e o conseqüente alinhamento dos sons – é também obra do acaso «tal como escolher conchas quando se anda a passear na praia» como afirmava Cage.

¹³² O IRCAM é um centro de investigação musical, criado em 1970 em Paris por Pierre Boulez, devido a sugestão do presidente Georges Pompidou. Ao longo dos tempos o seu trabalho tem sido desenvolvido fundamentalmente nas áreas da investigação, criação e pedagogia musicais. Possui um vasto complexo de infraestruturas apropriadas para a divulgação e criação da música. Muitos são os compositores e investigadores que já passaram pelos seus cursos e seminários.

¹³³ Pierre Boulez é um compositor e maestro francês nascido em 1925. Figura de ponta do movimento serial e pós-serial interessa-se também pelo recurso a instrumentação eletrónica nas suas obras. A sua actividade de divulgador musical é também de destacar. Obras principais: *Le Marteau Sans Maître*, *Répons* e *Pli Selon Pli*.

¹³⁴ Utilizamos a palavra na língua original devido ao facto de se poder perder algo de substancial numa hipotética tradução. O próprio P. Boulez usa o termo em itálico de modo a reforçar as suas particularidades.

structures de la durée se réfèrent au temps chronométrique en fonction d'un repérage, d'un *balisage* - pourrait-on-dire - régulier ou irrégulier, mais systématique: la pulsation, celle-ci étant l'unité la plus petite (plus petite commun multiple de toutes les valeurs utilisées), ou un multiple simple de cette unité (deux ou trois fois sa valeur)."¹³⁵

O tempo não *pulsé* será aquele que não surge enquadrado nas coordenadas cronométricas, sendo antes um tempo povoado de durações heterogêneas que se relacionam entre si. "Le temps amorphe [non *pulsé*] ne se réfère au temps chronométrique que d'une façon globale; les durées, avec des proportions (non des valeurs) déterminées ou sans aucune indication de proportion, se manifestent dans un champs de temp. (...) Le temps amorphe sera seulement plus ou moins dense suivant le nombre statistique d'événements qui arriveront pendant un temps global chronométrique; la relation de cette densité au temps amorphe sera l'indice d'occupation."¹³⁶

O que significa que estamos perante duas concepções fundamentais do tempo que marcam de forma determinante as obras. Marcam até o entendimento que temos da música. E, segundo Deleuze, muito do que está em causa na música contemporânea passa por aqui, por essa dicotomia no

¹³⁵ in Boulez, Pierre - *Penser la Musique Aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1963, p. 99.

¹³⁶ *idem*, p. 100.

entendimento da questão do tempo; sendo certo que Deleuze privilegia uma concepção do tempo não *pulsé*, entendendo-a como potencialmente mais criativa. E também porque esta é a que melhor se identifica com as concepções estéticas por si desenvolvidas, como veremos a seguir. "Un temps non pulsé nous met d'abord et avant tout en présence d'une multiplicité de durées hétérochones, qualitatives, non coïncidentes. Comment cont-elles s'articuler, puisque de toute évidence on s'est privé de recours à la solution la plus générale et classique qui consiste à confier à l'esprit le soin d'opposer une mesure commune ou une cadence métrique à toutes les durées vitales?"¹³⁷

A esta questão lançada por Deleuze, e considerando os pressupostos por si advogados, poderíamos responder do seguinte modo: é possível uma «coabitação» do diverso, do heterogêneo, aqui suscitado pela questão da multiplicidade interna de durações nessa obra. Mais, essa multiplicidade é desejada na medida em que é profícua. A música torna evidente essa dimensão rizomática de coexistência salutar entre o diverso; na música coabitam diferentes velocidades, proporcionando um dinamismo interno à obra. Porque Deleuze concebe a obra musical como sendo constituída por um conjunto de motivos em constante dinamismo e interligação

¹³⁷ in DELEUZE, Gilles – "Conférence sur le Temps Musical"

entre si, constituindo deste modo a obra como um todo: ela existe quando estes dinamismos produzem fluxos que circulam no interior da própria obra - o que lhe dá vida e consistência. "C'est en même temps que les membres d'une même espèce entrent dans des personnages rythmiques et que les espèces diverses entrent dans des paysages mélodiques, les paysages étant peuplés de personnages, les personnages appartenant à des paysages." (MP, 394) Por onde quer que passe, qualquer que seja o território que ocupe, a *ritournelle* o que faz é ser portadora dessa expressividade: ela constitui a garantia de que essas forças e dinamismos que o som pode transmitir, possam efectivamente passar para o ouvinte. "En un sens général, on appelle *ritournelle* tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux (il y a des *ritournelles* motrices, gestuelles, optiques, etc.)." (MP, 397)

A resposta à questão consiste fundamentalmente em assumir a criação musical e a própria música enquanto heterogénese. "L'idée que la musique c'est du temps en perpétuelle hétérogénese de lui-Même, une sorte de tracé d'immanence sur lequel les compositeurs décalquent ce que l'on pourrait désigner, sans trahir les intuitions de Deleuze, par des empiries de formes sonores; une manière de

Différence et répétition spécifique à la composition, sans exclusive de répertoire et, surtout, sans interdit.”¹³⁸

Entender a música enquanto heterogênese significa ser capaz de a pensar como um todo que é povoado de forças diversas que, interagindo entre si, constituem a totalidade que é a obra musical. A heterogênese é mote para a diversidade que caracteriza determinada obra. “On touche ici à la question de ce que l’on pourrait appeler l’hétérogénéité de la musique. Le matériau nous permet de percevoir non seulement les forces compositionnelles en action, les différences entre ces forces, mais également le jeu différentiel de ces forces. Musique comme hétérogênese.”¹³⁹

Na “Conferência Sobre o Tempo Musical”, datada de 1978, Deleuze lança, a partir da noção de temps não pulsé, a questão da forma, de extrema importância para a análise em torno de *Music of Changes*. “Le temps non pulsé n’est pas seulement un temps libéré de la mesure, c’est a dire une durée, pas seulement non plus un nouveau procédé d’individuation, libéré du thème et du sujet, mais enfin que c’est la naissance d’un matériau libéré de la forme.”¹⁴⁰

¹³⁸ in COHEN-LEVINAS, Danielle – “Deleuze Musicien” in *Rue Descartes*, nº 20, p. 138.

¹³⁹ idem, p. 147.

¹⁴⁰ in DELEUZE, Gilles – “Conférence sur le Temps Musical”

O que esta libertação face à forma significa é que assim se reúnem as condições para que a obra em vez de se apresentar como uma manifestação da forma, se apresente como a possibilidade de manifestação de forças que por si só não são audíveis. "La musique molécularise la matière sonore, mais devient capable ainsi de capter des forces non sonores comme la durée, l'intensité." (MP, 423) O que significa que o que está em causa na música é um material sonoro, com maior ou menor complexidade, que permite a manifestação de forças imperceptíveis e que esse mesmo material vai tornar perceptíveis, audíveis. Deleuze substitui o conceito de **forma** pelo de **força**. O que está presente na música - sobretudo naquela que tomamos como contemporânea - é muito mais a possibilidade de tornar possível a manifestação dessas forças, do que propriamente a manifestação desta ou daquela forma. Importa então esclarecermos um pouco melhor a noção de forma e o modo como ela pode ser para aqui convocada.

Libertamo-nos da forma para libertarmos as forças. "Elle [la musique] a pour élément l'ensemble des forces non sonores que le matériau sonore élaboré par le compositeur va rendre perceptibles, de telle manière que l'on pourra même percevoir les différences entre ces forces, tout le jeu

différentiel de ces forces.”¹⁴¹ Esta libertação face à forma não significa que a partir de agora o objecto musical se passe a apresentar como algo desconectado, diluído, desregrado e inatingível. O que aqui está a ser dito é que as forças que se libertam no / a partir do material musical são, afinal de contas, o que a sustenta e o que lhe confere vida. Ou seja, o que interessa é o que está para lá dessa forma porque é isso que dá sustento à obra, é isso que a faz obra. E o que é isso? Dinamismo, vitalidade, criatividade, movimento. “Ce qui importe ici est que la forme peut être pensée non seulement comme figure, mais aussi comme jeu, c’est-a-dire, comme mouvement et comme mouvement libre.”¹⁴²

Porque, tal como Deleuze refere, as obras que libertam as forças são precisamente aquelas que possuem um dinamismo próprio, uma vitalidade, uma efervescência constante, sinal de que não se cristalizam, não estagnam. Ou seja, aquilo que está presente no rizoma. “Un temps parabolique, hyperbolique, maintenant la phrase musicale dans des inflexions croisées, simultanément courbes, cercles, lignes droites et ellipses. Bref, un rhizome, comme autant des

¹⁴¹ in DELEUZE, Gilles – “Conférence sur le Temps Musical”

¹⁴² in SÈVE, Bernard – “Ce que la Musique nous Apprend sur la Notion de Forme” in *Philosophie*, n° 59, p. 54.

variantes aux flux et reflux temporels propres à la musique.”¹⁴³

Ora, o que se pode verificar é que *Music of Changes* é uma obra que patenteia de facto essas mesmas forças que se pretendem libertar. Começando logo pela construção da própria obra: Cage sustenta a sua metodologia no acaso, acreditando que este pode ser ainda mais criativo e ilimitado do que as decisões humanas. “Those involved with the composition of experimental music find ways and means to remove themselves from the activities of the sounds they make. Some employ chance operations, derived from sources as ancient as the chinese *Book of Changes*, or as modern as the tables of random numbers used also by physicists in research.”¹⁴⁴ Porque o acaso permitirá mais seguramente um acesso a essas forças que se irão libertar. Também porque o acaso é uma maneira de subverter a forma ou, pelo menos, a maneira tradicional de entendermos a forma em música. Construir uma obra com base em operações de acaso - mesmo que previamente enquadrada a sua prática - é de facto colocar em cheque a estruturação tradicional que identificamos como composição. E assim se contribui para que o som possa libertar, possa manifestar aquilo que ultrapassa

¹⁴³ in COHEN-LEVINAS, D. - “Deleuze Musicien” in *Rue Descartes*, nº 20, p. 141.

¹⁴⁴ in CAGE, John - *Silence*, Hanover, W.U.P., 1961, p. 10.

o domínio do próprio som. "Certains musiciens contemporains ont poussé jusqu'au bout l'idée pratique d'un plan immanent qui n'a plus de principe d'organisation cachée, mais où le processus doit être entendu non moins que ce qui procède, où les formes ne sont gardées que pour libérer des variations de vitesse entre particules ou molécules sonores, où les thèmes, motifs et sujets ne sont gardés que pour libérer des affects flottants." (Dial, 113)

Deleuze referindo-se a uma arte *nómada*, introduz dois grandes modelos de efectuação da arte ocidental: o háptico e o óptico. O óptico é a forma que se destaca num fundo, da significação, da direcção. O háptico é o que é *aformal*, sem pontos fixos nem caminhos delineados. Vejamos no ponto seguinte as possibilidades de reflexão em torno desta dicotomia, suscitadas por *Music of Changes*.

2. Sobrevoos

São três os aspectos fundamentais que nós encontramos na arte háptica. O primeiro é a questão da proximidade. No háptico a forma não se distingue do fundo, o que significa uma alteração do modelo de narrativa da arte tradicional. Dá-se aí uma proximidade de todos os elementos com todos os outros. O óptico é o que, por sua vez, subsiste numa lógica de intervalos e confrontações que pretendem instituir caminhos de significação. É, deste modo, separação. Pois, é esta, com os seus intervalos e diferenças que a todo o momento delinea contornos, no fundo, que separa.

Um segundo aspecto será o facto de a arte háptica ser *aformal*. As suas conexões, as suas relações estão em permanente variação: fluidez onde tudo pode ser conectado com tudo. Não há horizonte, fundo, perspectiva, contorno, forma ou centro. "L'espace haptique ne constitue ni formes, ni sujets mais se peuple des forces et de flux, constituant un espace fluide, mouvant, sans points fixes, sans empreinte qui ne soit éphémère."¹⁴⁵ O óptico será por sua vez o espaço onde a forma se destaca do fundo, onde há uma proliferação

¹⁴⁵ in BUYDENS, Myrille – *Sahara: L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990, p. 105.

de planos todos eles organizados de molde a conduzirem através de certas direcções com vista a certas significações. Trata-se do espaço da representação.

Um terceiro aspecto será o facto de no háptico a linha ser abstracta, ou seja, sem o objectivo de desenhar determinada forma. Há duas formas distintas de conceber a linha: numa os pontos pré-existem e, como tal, à linha cabe uni-los, assumindo-se assim como segunda face aos pontos, cabendo-lhe a função de os conectar. Trata-se de uma linha concreta porque o que ela faz é desenvolver traçados que resultam em formas distintas. Linha representativa.

Mas há ainda uma outra, a abstracta. Aquela que é considerada independente dos pontos porque não os pretende unir, pretendendo antes passar, esquivar-se «entre» eles. O seu desenho é sempre errância o que não significa forma, e, como tal, é abstracção. "La ligne apparaît donc comme première, elle devient vecteur et non plus liaison. Indépendante des points, elle l'est de ce fait même des axes: la diagonale n'est rapportée à rien d'autre qu'elle-même et sera dès lors qualifiée de transversale."¹⁴⁶

Ora, *Music of Changes* é, a nosso ver, uma manifestação do háptico. No que respeita ao primeiro aspecto, a

¹⁴⁶ *idem*, p. 107.

proximidade, a construção baseada no acaso de *Music of Changes* patenteia esta proximidade: qualquer ponto da obra está próximo de um outro ponto qualquer; dependendo do acaso, qualquer um se poderia ter ligado com qualquer outro, contribuindo assim para a dimensão rizomática da obra. E quando se ouve é isso mesmo que se detecta: surge-nos a ideia de que não se avança, de que se está constantemente a saltar de trás para a frente e da frente para trás. Isto porque o que acontece é que os pontos da obra implicam um dinamismo, passíveis de se poderem relacionar com um outro ponto qualquer. Ao ouvirmos a obra, ao «entrarmos» nela, são as próprias coordenadas do tempo que se diluem: entrámos num tempo outro - um tempo de muitos tempos.

E o segundo aspecto, a forma. Não se trata de dizer que *Music of Changes* é completamente *aformal*. O que se verifica é que não se trata de uma construção com vista a patentear uma determinada forma. O que ela manifesta são as forças que estão para lá das formas. Nesta obra está em causa uma variação contínua; porque as suas orientações são múltiplas e plenas de actividade: a dinâmica da força em vez da cristalização da forma. "Libérer le schéma discursif de la ligne mélodique, de sorte qu'elle ne représente plus ni une hauteur, ni un rythme, ni une durée ou un timbre particulier et assignable à une fonction, mais une multiplicité

d'agencements qui ne dépendent plus d'une forme unifiable ou «unificative» selon l'expression de Deleuze.”¹⁴⁷ *Music of Changes* é força e manifestação dinâmica dessa força que a constitui. Força essa relativamente à qual podemos perder o controlo, o que será eventualmente um facto a privilegiar. “The *Music of Changes* is an object more inhuman than human, since chance operations brought it into being. The fact that these things that constitute it, thought only sounds, have come together to central a human being, the performer, gives the work the alarming aspect of a Frankenstein monster to Dictator.”¹⁴⁸

E quanto ao terceiro aspecto, a linha? *Music of Changes* mostra a transversalidade da linha. Esta obra evidencia o carácter abstracto da linha, onde qualquer ponto pode estar em ligação com outro ponto qualquer. Porque não se trata aqui de um itinerário com princípio, meio e fim definido por razões fundamentadas desta ou daquela maneira: neste caso foi o acaso que determinou o princípio, o meio e o fim. Não é uma rota, com uma determinada direcção. O acaso reforça essa mesma transversalidade, o carácter selvagem da linha, evitando traçar qualquer forma. É o que acontece em *Music of Changes* onde se procura anular ao máximo a interferência do

¹⁴⁷ in COHEN-LEVINAS, D. – “Deleuze Musicien” in *Rue Descartes*, nº 20, p. 143-144.

¹⁴⁸ in CAGE, John – *Silence*, Hanover, W.U.P., 1961, p. 36.

indivíduo na estruturação da obra: maneira de libertar a linha deixando que ela se conduza a si própria. O acaso significa a libertação da linha face a tudo o que lhe seja exterior e a possa afectar.

Music of Changes, música de mudanças. Detenhamo-nos um pouco sobre a questão da mudança. A mudança, o devir, são centrais no pensamento de Deleuze. Porque o devir não consiste em progredir ou regredir segundo uma coordenada ou uma série delimitada. O devir não tem antes nem depois, tal como não tem um final necessário. Não subsiste numa lógica de descendência e filiação. Mas antes por propagação, por disseminação, por contágio, por diluição.¹⁴⁹ O devir é, então, errância, a força que passa «entre» em vez de andar a seguir os pontos procurando uni-los. Tal se passa em *Music of Changes*: o devir, a mudança, é o que nos suscita a sua audição; é isso que está e causa nesta obra de Cage. A sua estrutura o que proporciona é a mudança, a mudança constante, a partir de um ponto qualquer. Isto na medida em que ela não foi concebida como tendo um necessário princípio, meio e fim, traçando entre eles um percurso. Em *Music of Changes*, antes se traçam vários percursos, simultâneos, em constante devir, daí se tratar de uma *música*

¹⁴⁹ “Nous oposons l'épidémie à la filiation, la contagion à l'hérédité, le peuplement par contagion à la reproduction sexuée, a la production sexuelle.”(MP, 295)

de mudanças porque a sua estrutura errante em vez de ordenada segundo a lógica do início, meio e fim, procura precisamente a não sedimentação. Essa mesma estrutura o que quer é suscitar velocidades múltiplas em vez de constituição de uma forma. Essas velocidades não se submetem a princípios orientadores que as transcendam; a sua construção com base no acaso pretende eliminar precisamente isso. É por esse motivo que se trata antes de uma involução. E é isso que retemos ao ouvir *Music of Changes*: a dissolução das formas, a emissão contínua de radiações, de confluências, a libertação de velocidades, de afinidades possíveis, ou não, de serem concretizadas. Numa palavra: mudança. Transparece nesta obra uma ideia de dinamismo na medida em que ela está constantemente a apontar, a solicitar, a remeter, a suscitar o indivíduo para que se entregue à busca desta ou daquela relação. No momento da audição é esse processo do devir que nos surpreende: somos confrontados com a variação e, sobretudo, com o desejo de a seguir, tentando seguir a infinidade de linhas que, de cada vez, se vão desenvolvendo à nossa frente. É isso que é o devir, o devir de *Music of Changes*.

É pertinente o modo como Deleuze relaciona o *plano fixo* com o devir, afirmando que é nesses planos fixos que o devir se despoleta, que ele estoira até: o plano fixo, se calhar

melhor do qualquer outro, incorpora essas velocidades diferenciais, esses dinamismos que constituem afinal o devir. "O plano fixo pode ser, pois, visual (como no caso da imagem-tempo no cinema), sonoro (Cage, Boulez), escritural (Hölderlin, Kleist, Nietzsche) etc. Em todos eles, libera-se uma matéria não formada, impalpável, com movimentos variáveis, velocidades extremas, lentidões beirando a catatonia, desfalecimentos bruscos, afectos em deslocamento, sem relação com uma Forma ou um Sujeito, nem com um Carácter central em evolução direccionada. Trata-se antes de um plano de transmutação e de variação de velocidades."¹⁵⁰ Apetece-nos dizer que esta descrição assenta que nem uma luva na obra de Cage. Como se toda ela fosse, afinal, um plano fixo, um enorme plano fixo, portador de uma infinidade de variações, de velocidades, de dinamismos, de relações internas, enfim... de mudanças. a isto poderíamos aplicar a própria expressão de Deleuze, música «flottante», aquela que está no extremo oposto da música funcional (a que nasce sempre em função de um pressuposto exterior a si). A música «flottante» reconduz-se a si, aos sons, libertando-se do postulado que a forma sempre tende a ser. "Il s'agit en effet de conférer cette fois la primauté, non plus aux relations et

¹⁵⁰ in PELBART, Peter Pál – *O Tempo Não-Reconciliado*, São paulo, Ed. Perspectiva, 1998, p. 112.

structures, mais bien au matériau sonore lui-même. Laisser les sons être ce qu'ils sont, dira John Cage."¹⁵¹

¹⁵¹ in BUYDENS, M. – *Sahara: L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990, p. 162.

Conclusão

Parece ser este o fim do percurso: mas não, é que ele não tem fim. Se delineámos linhas no início, e se nos deixámos ir atrás delas, se convocámos o que elas nos exigiam, se as acompanhámos nalguns contornos mais difíceis, foi porque acreditámos que era nesse mesmo percurso, ou percursos - se assim lhes podemos chamar - que estava o que nos podia interessar: utilizar algumas das setas que Deleuze lançou, procurar onde passaram e onde se foram espetar (talvez ainda não se tenham espetado).

Só que de uma coisa, de que já suspeitávamos, temos agora a certeza: o percurso ainda não chegou ao fim, e achamos que nem sequer vai chegar.

Afirmar que para Deleuze a ideia de sistema filosófico significa «sistema aberto» representa isso mesmo. Há um dinamismo constante, próprio da filosofia, que perpassa para as outras coisas, todas aquelas que ela consegue contagiar. Essa abertura, esse dinamismo, afinal, reflectem-se também em tudo aquilo que a filosofia toca. E é por isso que um CsO nunca tem limites estáveis e é isso que faz dele um corpo; é por isso que o actual nunca é um fechamento, no sentido de uma exclusão peremptória e irreversível, mas sim uma inclusão, fazendo do actual ainda mais rico e substancial; e é por isso que *mudança* pode significar uma «profissão de fé» num nomadismo pleno de desenvolvimentos, ou como diria

Deleuze, não ser preciso andar muito para poder viajar, para poder ser nómada.

Se queremos uma imagem, temos o rizoma, um grande rizoma, onde tudo toca em tudo. A constituição de um enorme CsO abarcando uma infinidade de elementos onde o corpo é, cada vez mais, corpo, pois é no CsO que ele é corpo.

Tentámos seguir essas linhas, vimos alguns dos sítios por onde elas passam - livro, filme, música - e vimos como passam. Assim constatámos que a filosofia tem que ser forçada, tem que ser colocada perante as coisas, entre a espada e a parede, se assim queremos, mesmo que ela opte pela espada. Não podemos é ficar simplesmente a ver a «caravana passar»: contemplar não é de todo a vocação da filosofia, tal como Deleuze o afirma liminarmente.

E se temos que a forçar é porque ela não tem tudo dado. É como se fosse uma viajante que parte com as malas incompletas e as vai fazendo ao longo do caminho. Claro que sabemos que o normal é fazerem-se as malas **antes** da viagem: mas aqui fazem-se as malas durante a viagem.

Estar, viver e filosofar é experimentar: as coisas nunca estão todas dadas. Filosofar é também descobrir, e só descobrimos se formos capazes de forçar a filosofia, de a instigarmos.

O que o pensamento deseja é a ideia. Porque a ideia, sendo real mas não necessariamente actual, sendo ideal se ser abstracta, é o lugar de confluência daquilo que à filosofia interessa. A imaginação, a metáfora, a metonímia, o CsO, a identidade dispersa do sonho é na ideia que radicam. É essa ideia que à filosofia interessa, porque é nela que se experimenta, é a partir dela que se descobre e é com ela que se cria.

De que nos serviu um olhar mais detalhado sobre o *Crash*, o *Blow-up* e *Music of Changes*? Para «olharmos» um pouco melhor para a ideia, para a afrontarmos um pouco mais. E para concluirmos acerca da sua inesgotabilidade. o pensamento é deveras capaz... até de nos surpreender.

É preciso aproveitar a capacidade criadora da filosofia - Deleuze nunca se cansou de o dizer -, ela é capaz de dar o novo, e até é essa a sua grande vocação (não se veja, como tal, o conceito como tendo apenas funções - limitadas, diríamos nós - de ordenação e adequação de pensamentos). No conceito expressa-se a filosofia enquanto criação. Mas o conceito não se refere a si, não fala apenas de si. Fala das coisas, de todas as coisas, de tudo o que há por aí e que a filosofia deve ser capaz de experimentar.

Acreditamos que esta viagem traçada entre / através destes três objectos artísticos que seleccionámos foi uma

dessas viagens em que se possa ter experimentado, criado e descoberto.

Experimentámos conceitos e sua aplicabilidade, criámos intersecções e empatias, descobrimos hipóteses e novas imagens. Mas descobrimos sobretudo que não havia um termo, e que foi o próprio acto de viajar o fim, o móbil da viagem.

Linha de fuga: sim, uma grande linha que passou, esquivou-se e contorceu-se pelo meio de tudo o que analisámos. E fuga porque ela fugiu sempre: fazendo justiça ao seu próprio dinamismo. Foi uma linha que fugiu, mas fugiu variando em torno do pensamento de Deleuze, apenas com a crença de que de que ele havia lançado as bases para a construção de um edifício, mas de um edifício incompleto que faz da sua incompletude uma virtude.

Os pontos de bifurcação, as aparentes encruzilhadas são o que mais interessa à filosofia: cada ponto é um polo de possibilidades, variando consoante o espaço e o tempo. A filosofia terá que procurar algumas delas, uma, duas, tantas quantas as que forem possíveis.

Anexos



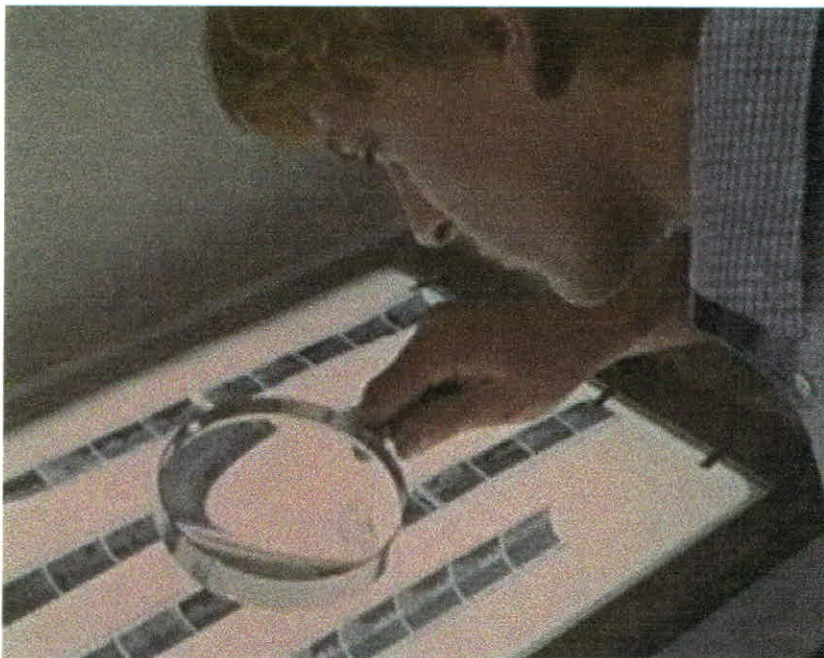
- Tirando fotografías no parque, escondido.



-O casal que está a ser fotografado.



- Fotografando o casal.



- Na revelação, começa a desconfiar.



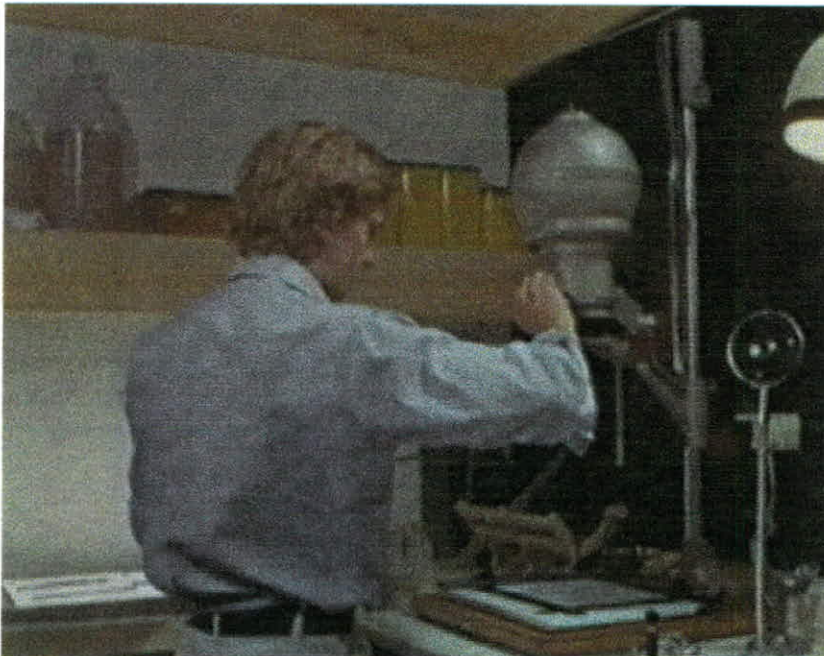
- Olhando os pormenores.



- A desconfiar de determinado aspecto.



- Processo de ampliação.



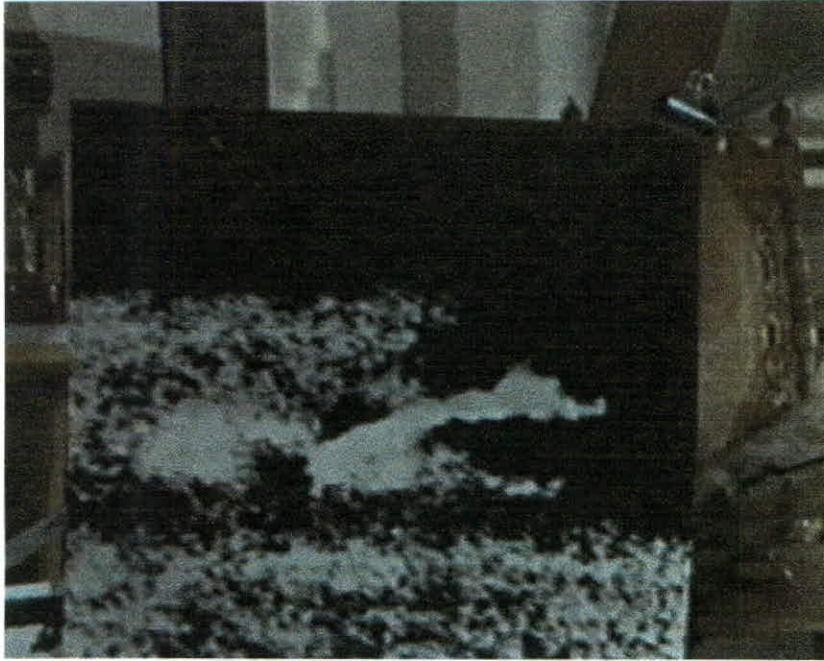
- Processo de ampliação.



- Um pormenor suspeito.



-Após algumas ampliações, lá está, a arma do crime.



- E o homem morto.



-Olhando a ampliação.



-Por fim, volta ao parque, de noite, e tem a possibilidade de confirmar.

Bibliografia

Obras de Gilles Deleuze

*DELEUZE, Gilles - *Empirisme et Subjectivité*, Paris, P.U.F., 1953.

*DELEUZE, Gilles - *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, P.U.F., 1962.

*DELEUZE, Gilles - *Le Bergsonisme*, Paris, P.U.F., 1966.

*DELEUZE, Gilles - *Logique du Sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

*DELEUZE, Gilles - *Sade / Masoch*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973.

*DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix - *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

*DELEUZE, Gilles - *Spinoza: Philosophie Pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

*DELEUZE, Gilles - *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981.

*DELEUZE, Gilles - *Cinema 1: L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

*DELEUZE, Gilles - *Cinema 2: L'Image Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

*DELEUZE, Gilles - *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

*DELEUZE, Gilles - *Le Pli: Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

*DELEUZE, Gilles - *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

*DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix - *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

*DELEUZE, Gilles - "Lettre-Péface" in MARTIN, Jean-Clet - *Variations: La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, 1993.

*DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix - *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

*DELEUZE, Gilles - "L'Immanence: Une Vie..." in *PHILOSOPHIE*, n° 47, pp. 3-7.

*DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire - *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

*DELEUZE, Gilles - *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1996.

*DELEUZE, Gilles - *Proust et les Signes*, Paris, P.U.F., 1996.

*DELEUZE, Gilles - "Having an Idea in Cinema (On the Cinema of Straub-Huillet)" in KAUFMANN, Eleanor & HELLER, Kevin J. [ed.]: *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy and Culture*, pp. 14-19.

*DELEUZE, Gilles - "Conférence Sur le Temps Musical" in www.imagnet.fr/deleuze/TXT/IRCAM78.html

Bibliografia Geral

*AA. VV. - *Deleuze*, número temático da revista *L'ARC*, nº 49, Marseille, s.e., s.d.

*AA. VV. - *Corpo, o Nome, a Escrita*, número temático da *REVISTA DE COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS*, nº 10/11, Lisboa, CECL, Março de 1990.

*AA. VV. - *A Experiência Estética*, número temático da Revista de Comunicação e Linguagens, 12/13, Lisboa, Edições Cosmos, Jan.-1991.

*AA. VV. - *Deleuze: A Critical Reader*: PATTON, Paul [ed.], Oxford, Blackwell, 1996.

*AA. VV. - *LES INROCKUPTIBLES*, nº 65, Paris, Julho de 1996.

*AA. VV. - *Gilles Deleuze: Immanence et Vie*, número temático da revista *RUE DESCARTES*, nº 20, Paris, P.U.F., Maio-1998.

*AA. VV. - *Le Cinema Selon Gilles Deleuze*: FAHLE, Oliver & ENGELL, Lorenz [dir.], s.l., Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

*AA. VV. - *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy and Culture*: KAUFMANN, Eleanor & Heller, Kevin J. [ed.], Minesota, U.M.P., 1998.

*AA. VV. - *L'Objet Musical et l'Universel*, número temático da revista *PHILOSOPHIE*, nº59, Paris, Les Éditions de Minuit, Setembro-1999.

- *AA. VV. - *Méthodes Nouvelles, Musiques Nouvelles*: GRÁBOCZ, Márta [dir.], Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.
- *AGAMBEN, Giorgio - *Image et Mémoire*, s. l., Hoëbeke, 1998.
- *ALLIEZ, Éric - *Da Impossibilidade da Fenomenologia: Sobre a Filosofia Francesa Contemporânea*, S. Paulo, Editora 34, 1996.
- * _____ - "Sur la Philosophie de Gilles Deleuze: Une Entrée en Matière" in *RUE DESCARTES*, n° 20, pp. 49-57.
- *ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *Imagem da Fotografia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.
- * _____ - *O Plano da Imagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.
- *BACON, Francis - *Entretiens Avec Michel Archimbaud*, Paris, Folio, 1996.
- *BARRETO, Jorge Lima - *Música Minimal Repetitiva*, Lisboa, Litoral, 1990.
- *BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*, Lisboa, Ed. 70, 1998.
- * _____ - *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Ed. 70, 1984.
- *BAUDRILLARD, Jean - *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.
- *BERGSON, Henri - *Matière et Mémoire*, Paris, P.U.F., 1946.
- *BUCI-GLUCKSMANN, Christine - "Les Cristaux de L'art: Une Esthétique do Virtuel" in *RUE DESCARTES*, n° 20, pp. 95-111.

- *BLUMENFELD, Samuel - "Aux Origines de Crash" in *LES INROCKUPTIBLES*, n° 65, Julho de 1996, pp. 21-23.
- *BRIGG, Peter - *J. G. Ballard*, Washington, Starmont House, 1985.
- *CAUQUELIN, Anne - *L'Art Contemporain*, Paris, PUF, 1996.
- *CLEARY, Thomas [org.] - *Yi-King: O Livro das Mudanças*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1995.
- *COHEN-LEVINAS, Danielle - "Deleuze Musicien" in *RUE DESCARTES*, n° 20, pp. 137-147.
- *COURTINE, Jean-Jacques & HAROCHE, Claudine - *História do Rosto*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997.
- *CRESSOLE, Michel - *Deleuze*, Paris, Psychothèque/Éditions Universitaires, 1973.
- *CRITON, Pascale - "A Propos d'un Cours du 20 Mars 1984. La Ritournelle et le Galop" in ALLIEZ, Éric [dir.]: *Gilles Deleuze: Une Vie Philosophique*, pp. 513-523.
- *DERY, Mark - *Velocidad de Escape: La Cibercultura en el Final del Siglo*, Madrid, Ediciones Siruela, 1998.
- *DESCOMBES, Vincent - *Le Même et l'Autre: 45 Ans de Philosophie Française*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- *DIAS, Sousa - *Lógica do Acontecimento: Deleuze e a Filosofia*, Porto, Edições Afrontamento, 1995.
- *DIDI-HUBERMAN, Georges - *Devant l'Image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

*DOUMET, Christian - *L'Île Joyeuse: Sept Approches de la Singularité Musical*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997.

*EWALD, François - "La Schizo-analyse" in *MAGAZINE LITTÉRAIRE*, n° 257, pp. 52-53.

*FLUSSER, Vilém - *Ensaio Sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

*FRADE, Pedro M. - *Figuras do Espanto: A Fotografia Antes da Sua Cultura*, Lisboa, Edições Asa, 1992.

*FRANCASTEL, Pierre - *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Ed. 70, 1987.

*GIL, José - *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996.

* _____ - *As Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1980.

* _____ - *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

* _____ - *Monstros*, Lisboa, Quetzal, 1994.

*HARDT, Michael - *Gilles Deleuze: Un Apprenticeship in Philosophy*, UCL press, 1993.

*HOLLAND, Eugene W. - *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: Introduction to Schizoanalysis*, London, Routledge, 1999.

*JIMÉNEZ, José - *A Vida Como Acaso*, Lisboa, Vega, 1997.

*JOLY, Martine - *Introduction à l'Analyse de l'Image*, Paris, Nathan, 1993.

*KLEE, Paul - *Théorie de l'Art Moderne*, Paris, Folio, 1985.

*LYOTARD, Jean-François - *O Inumano: Considerações Sobre o Tempo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

*MANNING, Peter - *Electronic and Computer Music*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

*MARKS, John - *Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity*, London, Pluto Press, 1998.

*MARTIN, Jean-Clet - *L'Image Virtuelle: Essai sur la Construction du Monde*, Paris, Éditions Kime, 1996.

*_____ - *Variations: La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, 1993.

*MASSUMI, Brian - *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*, Cambridge, MIT press, 1993.

*MELO, Alexandre - *Velocidades Contemporâneas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

*MERLEAU-PONTY, Maurice - *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945.

- *MIRANDA, J. Bragança de - *Traços: Ensaios de Crítica da Cultura*, Lisboa, Vega, 1998.
- *MORGAN, Robert - *Twentieth-Century Music*, New York, WW Norton and Company, 1991.
- *NANCY, Jean-Luc - "Pli Deleuzien de la Pensée" in ALLIEZ, Éric [dir.]: *Gilles Deleuze: Une Vie Philosophique*, pp. 115-123.
- *PAES, Rui Eduardo - *A Orelha Perdida de Van Gogh: Música e Multimédia*, Lisboa, Hugin, 1998.
- *_____ - *Ruínas: A Música de Arte no Final do Século*, Lisboa, Hugin, 1996.
- *PATTON, Paul - "Introduction" in PATTON, Paul [ed.]: *Deleuze: A Critical Reader*, pp. 1-17.
- *PELBART, Peter Pál - *O Tempo Não-Reconciliado*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.
- *PERNIOLA, Mario - *A Estética do Séc. XX*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.
- *RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice - *Musique et Postmodernité*, Paris, P.U.F., 1998.
- *RANCIÈRE, Jacques - "Existe-t-il une Esthétique Deleuzienne?" in ALLIEZ, Éric [dir.]: *Gilles Deleuze: Une Vie Philosophique*, pp. 525-536.
- *REYNOLDS, Bryan - "Becoming a Body without Organs: The Masochistic Quest of Jean-Jacques Rousseau" in KAUFMANN, Eleanor & HELLER, Kevin J. [ed.]: *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy and Culture*, pp. 191-208.

*RIBEIRO, António Pinto - *Corpo a Corpo: Possibilidades e Limites da Crítica*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.

*ROSSI, Umberto - "Images From the Disaster Area: An Apocalyptic reading of Urban Landscapes in Ballard's *The Drowned World* and *Hello America*" in *SCIENCE-FICTION STUDIES*, Vol. 21, 1994, pp. 81-97.

*RUDDICK, Nicholas - "Ballard/*Crash*/Baudrillard" in *SCIENCE-FICTION STUDIES*, Vol. 19, 1992, pp. 354-360.

*SÈVE, Bernard - " Ce que la Musique Vous Apprend Sur la Notion de *Forme*" in *PHILOSOPHIE*, nº 59, pp. 50-68.

*SISSA, Giulia - *Le Plaisir et le Mal: Philosophie de la Drogue*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997.

*TUCHERMAN - *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, Lisboa, Vega, 1999.

*VIGOUREUX, Roger - *La Fabrique du Beau*, Paris, Editions Odile Jacob, 1992.

