

Deleuze e a intensidade do pensamento

Deleuze and the intensity of thinking

Maria Helena Lisboa da CUNHA
IFCH/UERJ

Resumo

A filosofia de Deleuze tem como imagem do pensamento o plano de imanência percorrido pelas velocidades infinitas do devir das forças. Este movimento é o movimento dos fluxos, dos sons, das cores ou das dobras do pensamento, o pensamento como “máquina de guerra”, “pensamento sem imagem”, nômade. A literatura é a proposta deleuziana que privilegia a “singularidade” e a intensidade, isto é, o acontecimento, o “devir ativo” contra a representação.

Palavras-chave: imanência – devir – acontecimento – intercessão – literatura

Abstract

Deleuze's philosophy has as representative figure of the thinking the plain of immanence crossed by the infinite speeds of the outcoming of forces. This movement is the movement of fluxes, of sounds, of colors, or of the folds of thinking, the thinking as “machine of war”, as “thought without image”, nomad. Literature is the Deleuzian suggestion that favours “singularity” and intensity, that is, the event, the “active outcoming” against representation.

Key-words: immanence – outcoming – event – intercession – literature

Introdução

No pensamento de Gilles Deleuze, a *imanência* ocupa um lugar primordial. Herdeiro da tradição filosófica de Spinoza e Nietzsche, que romperam com o primado da transcendência na filosofia cuja herança é platônico-cristã, Deleuze pensa a imanência como um *continuum espaço-tempo*: “é

um plano de imanência que constitui o solo absoluto da filosofia, sua Terra ou sua desterritorialização, sua fundação, sobre os quais ela cria seus conceitos (DELEUZE/GUATTARI, 1992, p. 58).” Para Spinoza, a imanência só é imanente a si mesma, um plano percorrido pelos movimentos do infinito. Em Nietzsche, por outro lado, a imanência se atualiza na equação vida = vontade de potência:

A vida, enquanto caso particular (hipótese que, partindo dela, atinge o caráter geral da existência) aspira a um *sentimento máximo de potência*; é essencialmente a aspiração a um excedente de potências; aspirar não é outra coisa senão aspirar à potência; essa vontade permanece sendo o mais íntimo e o mais profundo. (A mecânica é uma simples semiótica das conseqüências) (NIETZSCHE, 1995, tome I, livre II, § 41).

Por conseguinte, Deleuze posiciona-se na contramão do desdobramento do mundo em um plano superior e um plano inferior. No seu livro *O que é a Filosofia?*, escrito em colaboração com Félix Guattari, retoma a questão do conceito e do plano de imanência. A filosofia começa com a criação de conceitos, multiplicidades que povoam o plano de imanência, constituindo um plano de consistência denominado *planômeno*, tendo como operações traçar, inventar e criar. Qualquer conceito remete a um problema, mas segundo Deleuze, a existência daquele não é possível sem a instauração do plano de imanência. Este, é pré-filosófico manifestando-se não como algo que é anterior à filosofia, mas como algo que não existe fora dela: “a filosofia coloca como pré-filosófica ou mesmo não-filosófica a potência de um Uno-Todo como um deserto movente que os conceitos vêm a povoar. Pré-filosófica não significa nada que pré-exista, mas algo *que não existe fora da filosofia*, embora esta o suponha.” (DELEUZE/GUATTARI, 1992, p. 57). O plano de imanência é o elemento instaurador da filosofia, enquanto os conceitos são construções numa região do plano, junção das regiões entre si, exploração de novas regiões. Deleuze pontua:

Os conceitos são acontecimentos, mas o plano é o horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceituais: não o horizonte relativo que funciona como um limite, muda com um observador e engloba estados de coisas observáveis mas o horizonte absoluto, independente de todo observador, e que torna o acontecimento

como conceito independente de um estado de coisas visível em que ele se efetua” (IBIDEM, p. 52).

No entender de Deleuze, o plano é desterritorializado desde que horizonte absoluto, conforme supramencionado, mas é nele que se produzem territorializações, isto é, recortes ou dobras sobre o plano, a exemplo da filosofia, literatura, ciência, arte, linguagem e os demais campos do saber. Ele é o fluxo da vida, o movimento do mundo, um eterno devir, onde o pensar corre a velocidades infinitas e a filosofia é a coexistência dos planos, não uma sucessão de sistemas, como querem nos fazer crer alguns historiadores da filosofia. Por isso, diz-se que o plano é pré-filosófico, recorte no caos, “está pressuposto, não da maneira pela qual um conceito pode remeter a outros, mas pela qual os conceitos remetem eles mesmos a uma compreensão não conceitual” (IBIDEM, p. 57).

Conforme afirmamos, a filosofia, a ciência e a arte traçam planos sobre o caos. Logo, para Deleuze, a filosofia instaura no plano de imanência um plano de consistência, trazendo do caos variações que são os conceitos. A ciência, por sua vez, traça um plano secante de referência, trazendo do caos variáveis, que são as funções (por exemplo: função de x numa equação). Finalmente, a arte traça um plano de composição que traz do caos variedades. Estas, denominam-se blocos de sensações e são constituídas por afectos e perceptos. José Gil, analisando a complexa obra de Fernando Pessoa, ressalta:

É preciso analisar as sensações, porque desse modo é possível revelar as mais escondidas, as mais microscópicas e, portanto, as mais exacerbadas; porque é a melhor forma de as multiplicar, uma vez que cada uma delas contém uma infinidade que é preciso trazer à luz, “exteriorizar”; porque, ao serem analisadas nesse meio de semi-consciência, segregado pelo estado experimental, as sensações originárias de sentidos diferentes entrecruzam-se naturalmente, o vermelho torna-se agudo, o olfato dota-se de visão - assim se

suscitam como que metáforas naturais; porque as sensações desdobram um espaço próprio que só pode ser apreendido se o espaço e o tempo normais, macroscópicos, tiverem já deixado de impor a sua dominação - ora a análise, ao decompor os blocos de sensações, desestrutura o espaço euclidiano, fazendo nascer outros espaços, que acompanham as sensações minúsculas (1988, p. 20).

Deleuze pondera: "A luta com o caos, que Cézanne e Klee mostraram em ato na pintura, no coração da pintura, se encontra de uma outra maneira na ciência, na filosofia: trata-se sempre de vencer o caos por um plano secante que o atravessa (DELEUZE/GUATTARI, 1992, p. 260)". O artista é aquele que suspende o cotidiano das opiniões (*doxa*) e convenções, perfurando o caos a fim de deixar passar um pouco de caos livre que são as inspirações criativas, a própria noção de criatividade. No entender de Paul Klee, em *Note sur le point gris*, o verdadeiro caos é um ponto virtual que corresponde ao imponderável e ao incomensurável, um *não-conceito*, apenas um ponto, porém não um ponto real, mas um ponto matemático. Esse caos não corresponderia à antítese do cosmos, como a desordem à ordem, mas se tomarmos como metáfora uma balança, ele equivaleria ao centro da balança, um núcleo virtual, como problematiza Nietzsche no conceito de caos: "A grandeza de um artista não se mede pelos bons 'sentimentos' que ele provoca; mas pelo 'grande estilo', na capacidade de se tornar mestre do caos 'que se tem em si mesmo', no fato de forçar seu próprio caos a tornar-se forma; tornar-se lógico, simples, sem equívoco, matemático, tornar-se lei, eis, neste particular, a grande ambição (1995, tome II, livre IV, § 450)."

É imperioso ressaltar, porém, com o filósofo, que toda possibilidade de vida criativa emerge desse caos, pura dimensão do *intempestivo*: "É preciso ter muito caos dentro de si para criar uma estrela bailarina. Eu vos digo: vós tendes um caos" (1908, 'Prologue',

§ 5). Assevera Klee que esse ponto poderia ser visualizado pelo ponto cinza, ponto fatídico entre o que se forma e o que morre, ou seja, o verdadeiro movimento do devir, uma vez que ele sendo cinza, não é nem branco nem preto, imagem da contradição. Nietzsche já nos observara em sua obra de juventude, *A Origem da tragédia* (1972) que "o Uno originário é eternamente, contradição e dor" (1977, p. 65). Para Klee:

Estabelecer um ponto no caos é reconhecê-lo necessariamente cinza por causa de sua concentração de princípio e lhe conferir o caráter de um centro original de onde a ordem do universo jorra e brilha em todas as dimensões. Designar um ponto com uma virtude central é fazer dele o lugar da cosmogênese. A este acontecimento corresponde a idéia de todo começo (concepção, sóis, raios, rotação, explosão, fogos de artificios, germinações), ou melhor: o conceito de ovo (KLEE, 1977, p. 56).

I – O Conceito e sua problematização

Em *O que é a Filosofia?* Deleuze afirma que todo conceito tem componentes que o definem. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual, por conseguinte não há conceito de um só componente, nem há conceito que tenha todos os componentes, já que seria caótico. É um todo porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário, um "todo-aberto", é apenas sob essa condição que pode compor com o caos. O conceito é uma questão de articulação, corte e superposição: "(...) uma *multiplicidade*, uma superfície ou um volume absolutos, auto-referentes, compostos de um certo número de variações intensivas inseparáveis segundo uma ordem de vizinhança, e percorridos por um ponto em estado de sobrevôo. O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir (1992, p. 46)."

Um exemplo do que estamos considerando temos no conceito de *Idéia* em Platão, onde há uma superposição e transformação do conceito socrático e também nos conceitos de *vontade de potência* e *eterno-retorno* em Nietzsche; o primeiro remete ao conceito de *vontade* em Schopenhauer: “a vontade é a essência primeira, o solo primitivo” vale dizer, “a vida imortal da natureza (Apud BRUN, 1998, p. 36-5)”, enquanto o segundo remete ao conceito de retorno cosmológico do *Logos* heraclítico: “Nosso universo inteiro é a *cinza* de inumeráveis seres *vivos*; (...) É preciso admitir uma duração eterna, portanto uma eterna metamorfose da matéria (NIETZSCHE, 1995, tome I, livre II, § 53)”.

Outra característica essencial do conceito é que ele tem sempre uma história embora cruze outros problemas ou outros planos diferentes. Num conceito há pedaços ou componentes vindos de outros planos, mas por ter um número finito de componentes bifurcará sobre outros conceitos compostos de outra maneira, constituindo outras regiões do mesmo plano: “há um domínio *ab* que pertence tanto a *a* quanto a *b*, em que *a* e *b* “se tornam” indiscerníveis. São estas zonas, limites ou devires, esta inseparabilidade, que definem a consistência interior do conceito (DELEUZE/GUATTARI, 1992, p. 32)”. A esse respeito, dirá Deleuze que os grandes filósofos são também grandes estilistas porque “O estilo em filosofia é o movimento de conceito (...) uma variação na língua, uma modulação (ESCOBAR, 1991, p. 14)” e, portanto, o conceito, “É um agenciamento, um agenciamento de enunciação. Um estilo, é chegar a balbuciar em sua própria língua (...) Ser como um estrangeiro na sua própria língua. Fazer uma linha de fuga (DELEUZE/PARNET, 2002, p. 10)”. Os exemplos dados por Deleuze dos “estrangeiros na sua própria língua” inventores de signos significantes são Nietzsche, Foucault, Kafka, Beckett, Gherasim Luca, Godard, Lawrence, Artaud, Francis Bacon, só para citar alguns.

Do mesmo modo, todo conceito remete a outros conceitos, não somente em sua história, mas em seu devir ou suas conexões presentes, “existem devires que operam em silêncio, sendo quase imperceptíveis (...) Os devires, são a geografia, as orientações, direções, entradas e saídas (...) são atos que só podem ser contidos numa vida e expressos num estilo (IBIDEM, p. 8-9)”. Os componentes do conceito podem ser, por sua vez, tomados como conceitos, como é o caso para o conceito de *outrem*: este, é percebido por nós como um *outro* desde que *outro* virtual, aberto a *n* possibilidades desde que condição de todas as percepções. Deleuze pondera a respeito: “Um conceito de Outro, eu pensei encontrá-lo definindo-o como não sendo nem um objeto nem um sujeito (um outro sujeito), mas a expressão de um mundo possível (ESCOBAR, 1991, p. 22)”. O mundo possível não existe fora do rosto que o exprime, como o de alguém com dor de dentes ou o do japonês que anda na rua, enquanto os componentes são distintos mas inseparáveis dentro do próprio conceito e, embora distintos, não são comunicáveis, isto é, entre eles há zonas limites que são as que definem a consistência interior do conceito. Cada componente seu é um traço intensivo, uma singularidade que, no entanto, em acumulação com os outros componentes, formará a consistência do conceito: “O conceito de um pássaro não está em seu gênero ou sua espécie, mas na composição de suas posturas, de suas cores e de seus cantos: (...) uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança (DELEUZE/GUATTARI, 1992, p. 32)”. Por isso, “Ele é imediatamente co-presente sem nenhuma distância a todos os seus componentes ou variações, passa e repassa por eles: é um *riitornello*, um opus com sua cifra (IBIDEM, p. 33)”.

Em decorrência do exposto, não há constante nem variável no conceito. Seus componentes não são constantes ou variáveis a exemplo da ciência, mas pura e simples variação, ordenadas segundo a vizinhança, as intercessões. É um ato de pensamento, pensamento

que opera em fluxos infinitos logo não tem energia e intensidade, mas intensidades. Deleuze faz uma diferença entre energia e intensidade, a energia sendo a maneira como a intensidade se desenrola e se anula num estado de coisas extensivo, dado que “Mesmo o negativo produz movimentos infinitos: cair no erro, bem como evitar o falso, deixar-se dominar pelas paixões bem como superá-las (IBIDEM, p. 55)”. Deleuze considera os movimentos do infinito sobre o plano misturados uns aos outros, conectados ou transversalizados de tal modo que, ao invés de romper com o UNO-TODO do plano de imanência, acabam constituindo sua curvatura variável, as concavidades e as convexidades, sua natureza fractal como ele, acertadamente, pondera em *Mil platôs*:

○ pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada. ○ que se chama equivocadamente de ‘dendritos’, não assegura uma conexão dos neurônios num tecido contínuo. A descontinuidade das células, o papel dos axônios, o funcionamento das sinapses, a existência de microfendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas fazem do cérebro uma multiplicidade que, no seu plano de consistência ou em sua articulação, banha todo um sistema, probabilístico incerto, um *certain nervous system* (2004, p. 25).

Embora o conceito seja absoluto como um todo, ele é, ao mesmo tempo, relativo: relativo ao plano de imanência, relativo ao problema, aos outros conceitos, aos seus próprios componentes. Diz Deleuze: “o conceito define-se por sua consistência, endoconsistência e exoconsistência, mas não tem referência; ele é auto-referencial, põe-se a si mesmo e põe seu objeto, ao mesmo tempo em que é criado (DELEUZE/GUATTARI, 1992, p. 34)”. Por outro lado, o conceito não é discursivo, donde se conclui que a filosofia não é uma razão discursiva,

porque não encadeia proposições, conforme querem nos fazer crer certos “funcionários”¹ da filosofia. Os conceitos como totalidades fragmentárias não são pedaços de um quebra-cabeça uma vez que seus contornos regulares não se correspondem. Eles formam um muro, mas é “um muro de pedras secas”, na conceituação de Deleuze vale dizer, o conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa. O filósofo conclui: “Em todos os meus livros procurei a natureza do acontecimento, é um conceito filosófico, o único capaz de destruir o verbo ser e o atributo (ESCOBAR, 1991, p. 15)”. Na problematização de Zourabichvili:

○ acontecimento se define pela coexistência instantânea de duas dimensões heterogêneas num tempo vazio onde futuro e passado não param de coincidir, isto é, de invadir um ao outro, distintos, porém indiscerníveis. ○ acontecimento propriamente dito é o que vem, o que acontece, dimensão emergente ainda não separada da antiga. ○ acontecimento é a intensidade que vem, que começa a se distinguir de uma outra intensidade (1994, p. 117-8).

II – O Rizoma e suas intercessões

Em *Mil platôs*, Deleuze considera que um primeiro tipo de livro, é o *livro raiz*. O filósofo entende que “A árvore já é a imagem da árvore mundo. É o livro clássico, como bela interioridade orgânica, significante e subjetiva (os extratos do livro) (2004, p. 13)”. O que Deleuze quer expressar com este exemplo é a lógica binária, a lei do uno que se torna dois, do dois que se torna quatro, e por aí em diante. A lógica binária é a realidade espiritual da *árvore raiz*, ela necessita de uma forte unidade principal, um eixo,

¹ Distinção estabelecida por Nietzsche referente aos ‘trabalhadores filosóficos’ por oposição aos ‘filósofos’ efetivos, cf. *Par-delà bien et mal*, trad. Cornélius Heim, Isabelle Hindenbrand et Jean Gratiën, § 211, apud Cunha, M. H. Lisboa da, *Nietzsche – Espírito Artístico*, p. 10-11. Em alguns textos, Nietzsche utiliza o termo supramencionado ao invés de ‘trabalhadores filosóficos’.

para chegar a duas, o que quer dizer que esse pensamento não compreende a multiplicidade, operando sempre por dicotomias. Afirma Deleuze que até uma disciplina 'avançada' como a lingüística, retém como imagem de base esta árvore raiz que a liga à reflexão clássica (assim temos Chomsky e a árvore sintagmática, começando num ponto S para proceder por dicotomia). O filósofo entende que a lógica binária e as relações biunívocas dominam também a psicanálise, o estruturalismo, e até a informática.

Na História da Filosofia, temos referências de lógica binária fundamentalmente com Platão. Na análise que Deleuze faz da "inversão do platonismo", no Apêndice I da sua obra *Lógica do sentido*, o que caracteriza o platonismo é menos o desdobramento do mundo em duas dimensões (transcendente e imanente) do que a divisão em verdadeiros e falsos pretendentes. Platão não divide os conceitos como Aristóteles, insistindo nas definições dos gêneros 'político', 'caçador' ou 'pescador', mas o que lhe interessa é saber quem é o 'verdadeiro ou o falso político', o 'verdadeiro ou o falso caçador', o 'verdadeiro ou o falso pescador'. Neste caso, Platão pergunta sempre por quem é? e não, o que é? O diálogo *O Sofista* exemplifica as bifurcações (*diáiresis*) mencionadas:

se tomarmos a pesca como objeto a definir, verificamos que ela é uma arte (*technê*), ora todas as artes dizem respeito a duas espécies: as artes de produção e as artes de aquisição. Essas últimas, por seu turno, se dividem em duas espécies: a troca e a captura, que é uma aquisição violenta. Esta última se pratica pela luta ou pela caça. A caça se faz sobre seres inanimados ou sobre animais. Os animais são andadores ou nadadores. Entre os nadadores distinguem-se os voadores e os peixes. A caça aos peixes se faz ou os aprisionando ou os arpoando. Esta pesca tem lugar ou de noite ou de dia. A do dia se faz abatendo o peixe do alto a baixo: é a pesca de arpão ou de baixo para cima: é a pesca de linha (PLATON, 1969, p. 29-30).

A segunda figura do livro é o sistema radícula ou raiz fasciculada. Afirma Deleuze que, nesse caso, o eixo principal abortou ou se destruiu na extremidade, a ele vindo se enxertar uma multiplicidade de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento, a exemplo da dobragem de um texto sobre outro constituindo raízes adventícias; porém, essa multiplicidade ainda se encontra presa numa estrutura, seu crescimento sendo compensado pelas leis de compensação. Nesse caso, o mundo tornou-se caos mas o livro permanece sendo imagem do mundo, caosmo-radícula em vez de cosmo-raiz. Segundo Deleuze, o sistema fasciculado, não rompe genuinamente com o dualismo, com o binômio sujeito-objeto, a exemplo da psicanálise: "não somente em sua teoria, mas em sua prática de cálculo e de tratamento, ela submete o inconsciente à estruturas arborescentes, à grafismos hierárquicos, à memórias recapituladoras, órgãos centrais, falo, árvore-falo (DELEUZE/GUATTARI, 2004, p. 28)".

Um terceiro exemplo referido por Deleuze é o livro-rizoma. Um rizoma é um sistema absolutamente diferente das raízes e radículas, a exemplo dos bulbos e dos tubérculos, a batata e a grama, a erva daninha. Podemos nos reportar também às tocas, no mundo animal, com todas as funções de habitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma se diferencia da raiz e da radícula desde que não se fixa num ponto, não tem uma ordem, é uma multiplicidade e denuncia as pseudomultiplicidades arborescentes:

"Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muitos diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais (IBIDEM, p. 15-16)".

Chamamos a atenção para o fato de que Deleuze concebe a filosofia como “uma lógica das multiplicidades (ESCOBAR, 1991, p. 21)”. Uma multiplicidade não se deixa sobre-codificar sendo sempre plana, formando o plano de consistência das multiplicidades, ao qual nos referimos supra. A característica das multiplicidades é que elas se definem pelo fora: linhas de fuga ou de desterritorialização, com as quais formam novas sínteses ao se conectarem umas às outras. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas determinações, dimensões que não podem crescer sem que mudem de natureza: “Sabedoria das plantas: inclusive quando elas são de raízes, há sempre um fora onde elas fazem rizoma com algo – com o vento, com um animal, com o homem (...) Conjugam os fluxos desterritorializados (DELEUZE/GUATTARI, 2004, p. 20)”. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade: ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, “porque o rizoma é a imagem do pensamento que se estende sob a das árvores (ESCOBAR, 1991, p. 23)”.

Ao mesmo tempo, compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. As “linhas de fuga” fazem parte do rizoma e não param de se remeter umas às outras. Existem, pois, territorializações mesmo em cima do rizoma. Uma das características mais importantes do *rizoma* é o fato de ter múltiplas entradas e múltiplas saídas, como no caso da *toca* a que se refere Deleuze. A *toca* é um rizoma animal, como a batata é um rizoma vegetal e consiste numa distinção entre uma linha de fuga como lugar de deslocamento e o habitat. Nesse sentido, também a literatura pode ser uma *toca*, a exemplo da seguinte afirmação do autor em sua obra *Kafka, Por uma literatura menor*:

“(...) um rizoma, uma *toca*, sim, mas não uma torre de marfim. Uma linha de fuga sim, mas de modo algum um refúgio. A linha de fuga criadora traz com ela toda política, toda economia, toda burocracia e a jurisdição; ela suga, como vampiro; para fazê-los dar

sons ainda desconhecidos, que pertencem ao futuro próximo-fascismo, estalinismo, americanismo, as potências diabólicas que batem à porta (DELEUZE/GUATTARI, 1977, p. 62)”.

Para Deleuze, portanto, a escrita não é um relato das próprias vivências presentes e recordações do passado: “Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata (DELEUZE/GUATTARI, 2004, p. 20)”. Ela também não é uma cópia da realidade, como era o caso para Platão. Para o renomado filósofo, o conceito de *mimesis* (imitação em grego), encontra-se atrelado à metafísica do mundo das Idéias, isto porque no mundo sensível as coisas não *são* mas parecem ser, são cópias ou simulacros dos modelos, as essências (*eidōs, eidē*) ou Idéias. Acontece, porém, que as coisas ganham mais ser à medida que imitam as Idéias participando do seu ser, da sua essência (*methéxis*); quanto mais as cópias são adequadas às Idéias, mais perfeitas; quanto menos adequadas, mais imperfeitas. Esta teoria, chamada pelos pitagóricos de *teoria da participação*, inaugura a sua história no ocidente no século IV a.C., fazendo longo percurso também na Idade Média com a arte cristã, por isto mesmo cognominada de representativa, por ser imitação ou cópia dos modelos universais, sejam eles abstratos (santos ou madonas) ou concretos (reis, imperadores ou heróis).

A teoria da *mimesis* vigorou até o século XIX quando, com os impressionistas (Manet, Monet, Degas, Renoir, Pizarro) e os expressionistas (Cézanne, Gauguin, Van Gogh) começou a perder sua força, uma vez que estes iniciaram o processo de dissolução do objeto, isto é, da forma. Desde então, e fundamentalmente no século XX, com o advento da arte abstrata e do expressionismo alemão que fez sua irrupção em 1910 com Kandinsky e o movimento da *Bauhaus*, na Alemanha, afirmou-se a arte como criação absoluta em oposição à representação. No entender de Deleuze:

“Escrever certamente não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz disse e fez. Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, nos tornamos mulher, nos tornamos animal ou vegetal, nos tornamos molécula, até um devir imperceptível (1993, p. 11)”.

Em outra obra já referendada (*O que é a Filosofia?*), Deleuze exemplifica com os perceptos oceânicos de Melville, os perceptos urbanos em Virginia Wolf onde não é mais o homem quem vê a paisagem, não há mais um sujeito percipiente mas a própria paisagem vê, registra, capta. Em Melville, inclusive, é Ahab que tem as percepções do mar, quando entra em relação com Moby Dick. Ahab não é mais só Ahab, ele é também Moby Dick e do mesmo modo, Moby Dick não é mais somente Moby Dick, é Ahab. Há uma transformação em *devires* – animais e humanos, no caso de Moby Dick, impossíveis de serem colocados como percepções vividas: “As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se (elas)² se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz” (1992, p. 216). Nesse caso, trata-se sempre de criação, de visão, sendo os afectos precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade ou o mar) as paisagens não humanas da natureza:

Devir jamais é imitar, nem fazer como, nem se ajustar a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar (...) Os devires não são

fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra a natureza. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal (DELEUZE/ PARNET, 2002, P. 8).

Este é o objetivo da linguagem como literatura uma vez que esta desterritorializa o tempo todo a linguagem usual que é territorializada, criando signos assignificantes que rompem com a estrutura ordinária da linguagem. É o caso, por exemplo, das *glossolalias* (palavras-sopros, palavras-gritos e palavras-valises) de Artaud, dos termos inusitados criados por Guimarães Rosa, dos parágrafos enormes de Clarice Lispector, assim como dos desvios kafkianos. Deleuze cita Kleist e Artaud a respeito: “como o sugere Kleist ou Artaud, é o pensamento enquanto tal que se põe a ter rictus, rangidos, gaguejos, glossolalias, gritos que o levam a criar, ou a ensaiar (1992, p. 74)”. Artaud não cultua o eu, mas a carne, no sentido sensível do termo carne: “Todas as coisas só me tocam quando afetam minha carne, quando coincidem com ela, e neste próprio ponto em que elas a abalam, não além. Nada me toca, nem me interessa a não ser o que se endereça *diretamente* à minha carne (2003, p. 123)”. Em Kafka, a sintaxe comporta-se como um conjunto de desvios necessários a fim de atingir limites de intensidades cada vez mais expressivos: “Nenhuma palavra, ou quase nenhuma, escrita por mim, concorda com a outra, ouço as consoantes rangerem umas contra as outras com um ruído de ferragem e as vogais cantarem como negros de feira”, ou ainda neste outro texto: “Vivo apenas daqui para lá, no interior de uma pequena palavra em cuja inflexão perco, por um instante, minha cabeça inútil... Minha maneira de sentir aparenta-se à do peixe (Apud CUNHA, 2003, p. 62)”. Por isso, afirma Deleuze em *Kafka, por uma Literatura Menor*:

¹ Correção nossa, por entendermos que a tradução do texto de Deleuze oferecida pelos tradutores da edição brasileira enuncia um cacófono inviável na língua portuguesa.

Uma literatura menor não é de um língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior (...) a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define, nesse sentido, o beco sem saída que barra aos judeus de Praga o acesso à escritura, e que faz da literatura deles algo impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura (1977, p. 25)

Conclusão

A proposta do presente texto consiste em apresentar conceitos-chave do universo deleuziano tais como os conceitos de plano de imanência, conceito e acontecimento, intercessão, rizoma, do grego *rhizoma*, significando *o que está enraizado* multiplicando-se na horizontal, sangue, veículo da alimentação básica das plantas, 'mapa e não decalque' pontua o filósofo: "O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, por um grupo, por uma formação social (DELEUZE/GUATTARI, 2004, p. 22)". Em Deleuze, o conceito de rizoma é criado com o objetivo de se contrapor ao conceito de estrutura que apareceu na História da Filosofia com Platão, trazendo com ele o desdobramento do mundo em duas dimensões, a imanente e a transcendente. É o que Deleuze chama de *livro-raiz*, utilizando-se da imagem da árvore que tem as raízes no solo (sendo, portanto, imanente) e a copa no alto (neste caso, transcendente). Dessa forma, no entender do filósofo, também é a literatura um rizoma, imagem utilizada por Deleuze para contextualizar um universo, uma toca, uma obra monumental seja filosófica ou poética, desde que seus autores a aloquem na imanência, sem apelar para estruturas fortes e dogmáticas: "os conceitos são

exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que convêm ou não, que passam ou não passam (DELEUZE/PARNET, 2002, p. 10)".

Dizer que a literatura é um rizoma equivale a considerá-la uma 'obra aberta', como já nos fez ver o grande esteta italiano, Umberto Eco, no livro homônimo. Segundo Deleuze, "Escreve-se sempre para dar a vida, para libertar a vida lá onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga (ESCOBAR, 1991, p. 15)". Na literatura, as velocidades passam como fluxos de sóis e girassóis retorcidamente vangoghianos, de pedras barrocas e coloniais de cantaria das mansardas portuguesas, de rosáceas e flechas do gótico *flamboyant*, de imagens fellinianas e, sobretudo, de Visconti, do figural baconiano, dos *taconeos* flamencos de *Ibéria* de Saura e do ballet de Antonio Gades, dobrando o pensamento nas intensidades nômades dos grandes desertos da alma. A palavra é de Artaud:

Acredito em conjurações espontâneas. Nos caminhos por onde meu sangue me arrasta, é impossível que um dia eu não encontre uma verdade... Escolhi o domínio da dor e da sombra assim como outros escolheram o do brilho e da acumulação da matéria. Não trabalho na extensão de um domínio qualquer. Trabalho unicamente na duração (2003, p. 127).

Gostaríamos de concluir este texto com a célebre e repetida frase de Foucault quando enunciou que "produziu-se uma fulguração que terá o nome de Deleuze: um novo pensamento é possível, o pensamento, de novo é possível (...) talvez, um dia, o século seja deleuziano (FOUCAULT, 1987, p. 80-46)", não no sentido de que um dia o mundo se transformaria radicalmente ou de que haveria esperança numa futura era revolucionária. Segundo alguns pensadores no âmbito nacional, ela "é apenas uma expressão de surpresa e de incitamento numa tentativa de suscitar o ressurgimento de um ato de pensar, que Deleuze inaugura em nossa atualidade (MENDES/GUIMARÃES, 1991, p. 138)". Esse ato, o 'pensar expressivo e intensivo', pensamento

como “máquina de guerra” porquanto resistência, nômade, é que é verdadeiramente revolucionário, produção de afetos, a fim de atualizar e afirmar as forças inusitadas que perpassam os corpos, vale dizer, nas pegadas do intempestivo: “Imprimamos à nossa vida o selo da eternidade! Este pensamento é mais pesado de conteúdo que todas as religiões que desprezam esta vida como fugaz e que nos ensinaram a olhar para uma *outra* vida mal definida (NIETZSCHE, 1995, tome II, livre IV, § 59)”.

Referências

ARTAUD, Antonin. *L'Ombligo des limbes*. Précédé de *Correspondance avec Jacques Rivière* et suivi de *Le Pèse-Nerfs*. Fragments d'un *Journal d'Enfer*. *L'Art et la Mort*. Textes de la période surréaliste. Préface d'Alain Jouffroy. Paris: Gallimard, 2003, 251 p.

BRUN, José Thomaz. *O Pessimismo e suas vontades*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, 124 p.

CUNHA, M. H. L. *Nietzsche – Espírito artístico*. Londrina: Edições CEFIL, 2003, 122 p.

_____. “Kafka, por uma literatura menor”. In: VASCONCELLOS, Jorge e FRAGOSO, E. A. da Rocha (org.). Gilles Deleuze: *Imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: UEL, 1997, 154 p.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Trad. Alberto de Campos. Lisboa: Edições 70, 1981, 87 p.

_____. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993, 187 p.

_____. *Péricles e Verdi* (A filosofia de François Châtelet). Trad. Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999, 59 p.

_____, GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munõz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, 279 p.

_____, _____. *Mil Platôs*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004, 91 p.

_____, _____. *Kafka. Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castanõn Guimarães. 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1977, 127 p.

PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 2002, 185 p.

ESCOBAR, C. H. (org.) *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991, 182 p.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud & Marx. Theatrum philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. 4.ed. São Paulo: Editora Principio, 1987, 81 p.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou A Metafísica das sensações*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. 2. ed. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1988, 249 p.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Trad. Pierre-Henri Gonthier. Genève: Denoël-Gonthier, 1977, 172 p. Traduction d'après “*Les esquisses pédagogiques*”, parues en 1925 dans la *Collection des Livres du Bauhaus*.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud. O Artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, 131 p.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Oeuvres philosophiques complètes*. Tome I, v. 1, *La Naissance de la tragédie. Fragments posthumes* (automne 1869/printemps 1872). Trad. de Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. 1ère éd. Paris: Gallimard, 1977, 566 p. Traduction de *Die Geburt der Tragödie. Nachgelassene Fragmente* 1869-1872. Édition critique des oeuvres complètes de Friedrich Nietzsche établie d'après les manuscrits originaux de l'auteur et comprenant une part de texts inédits.

_____. *Oeuvres philosophiques complètes*. Tome VI. *Ainsi parlait Zarathoustra* (un livre pour tous et pour personne). Trad. Maurice de Gandillac. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Gallimard, 1971, 449 p. Traduction de *Also sprach Zarathoustra* (ein Buch für alle und keinen). Édition critique des oeuvres complètes de Friedrich Nietzsche établie d'après les

manuscrits originaux de l' auteur et comprenant une part de textes inédits.

_____. *Ainsi parlait Zarathoustra* (un livre pour tous et pour personne). Trad. Henri Albert. 17^{ème} éd. Paris: Société du Mercure de France, 1908, 483 p.

_____. *La Volonté de puissance*. Trad. Geneviève Bianquis (Organisé par Friedrich Würzbach). Paris: Gallimard, 1997-8, 936 p., 2 vs. Traduction de *Wille zur Macht*.

PETERS, E. F. *Termos filosóficos gregos*. Um léxico histórico. Trad. Beatriz Rodrigues Barbosa. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, 272 p.

PLATON. *Oeuvres complètes*. Trad. nouvelle et notes établies par Léon Robin avec la collaboration de M. - J. Moreau. *Le Sophiste*. Paris: Bibliothèque de La Pléiade/ Gallimard, 1999, 1671 p.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze*. Une philosophie de l' événement. Paris: PUF, 1994, 128 p.

