

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 25, jul-dez/2019

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Notas sobre um estilo: sete pistas para um
encontro com Deleuze e Guattari**

Cezar Migliorin

Universidade Federal Fluminense (UFF)
Niterói (RJ)

RESUMO

Notas sobre um estilo: sete pistas para um encontro com Deleuze e Guattari

O ensaio apresenta algumas formas de funcionamento dos textos dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. Com foco nos livros escritos a quatro mãos e nas obras sobre cinema de Deleuze, apresentamos algumas pistas de como o leitor com pouca familiaridade com os autores pode se preparar para o estilo de suas escritas, experimentando uma relação mais intensa com os textos.

Palavras-chave

Gilles Deleuze; Félix Guattari; estilo

ABSTRACT

Notes about a Style: Seven Clues to Meet Deleuze and Guattari

The essay presents some forms that the texts of the French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari operate. Focusing on the four-handed books and Deleuze's works on cinema, we present some clues as to how the reader, with little familiarity with the authors, can prepare himself for the style of their writings, experiencing a more intense relationship with the texts.

Keywords

Gilles Deleuze; Felix Guattari; style

MIGLIORIN, Cezar. “Notas sobre um estilo: sete pistas para um encontro com Deleuze e Guattari”. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 13, n° 25 (jul-dez/2019), p. 1-18.

DOI: 10.22409/1981-4062/v25i/320

Aprovado: 05.08.2019. Publicado: 30.12.2019.

© 2019 Cezar Migliorin. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 05.08.2019. Published: 30.12.2019.

© 2019 Cezar Migliorin. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Os textos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, juntos ou separados, foram escritos durante algumas décadas com variações temáticas e de estilo significativas, sendo a última publicação conjunta, lançada em 1993, a obra *O que é a filosofia*. Seria impossível dar uma resposta única sobre seus estilos, entretanto algumas marcas são importantes para que aqueles que descobrem os autores possam se sentir mais confiantes no desbravamento desse universo perturbadoramente rico. As notas que seguem dizem respeito sobretudo ao que poderíamos indicar como a segunda e a terceira fases da obra de Deleuze, com e sem Guattari, considerando a primeira fase aquela ligada aos textos monográficos de Deleuze sobre Spinoza, Nietzsche, Kant, Proust e Leibniz. A segunda é composta pela tese de Deleuze, *Diferença e repetição* (1968) e pelos livros seminais com Guattari, *O Anti-édipo* (1972) e *Mil platôs* (1980), e a terceira, pelos trabalhos mais ligados à estética – *A lógica da sensação* (1981), *Kafka* (com Guattari, 1975), *A imagem-tempo* (1983) e *A imagem-movimento* (1985).

1

Como estar com as palavras e ao mesmo tempo não as dominar plenamente? Como estar no pensamento e não na representação do pensamento?

Deleuze e Guattari nunca estiveram plenamente prontos para seus textos; essa talvez seja uma chave fundamental para convivermos com seus escritos. Em uma tela de Francis Bacon, pintor a quem Deleuze se dedicou no livro *A lógica da sensação* (1981), a imagem está a ponto de desfazer-se, a figura humana – um papa, um autorretrato, um amigo – está no limite *do que é* para já ser outra coisa. Esse ponto de instabilidade em Bacon se dá nos contrastes entre espaços organizados e bem definidos, eventualmente com linhas geométricas claras ou blocos de cores fortes, e um rosto, ou um corpo, em desmoronamento, em mutação. Nesse rosto, a separação entre forma e conteúdo não faz nenhum sentido. Na maneira como Bacon desfaz a imagem centrada na imitação pautada pelo

olho humano, o que aparece é uma falta de controle da imagem pelo artista, uma abertura para algo não dominável na pintura. Um desvio da representação executado pelas forças dos meios da pintura e do tema. Nesse gesto, o pintor se torna um espectador, um mediador dessas forças. Bacon está ali presente e ausente, figurando e desfazendo a figuração; ou, como escreve Deleuze sobre outro pintor inglês, Turner: “faz da pintura ela mesma uma catástrofe sem igual (no lugar de ilustrar romanticamente a catástrofe)”.² É ainda no livro sobre Bacon que Deleuze escreve sobre a arte gótica e a maneira como ela é atravessada por “forças elementares” que produzem “zonas de indiscernibilidade da forma”.³ Também sobre o gótico, mas na arquitetura, Deleuze e Guattari nos lembram em *Mil platôs* que é a irregularidade das partes que permite igrejas mais altas: “É o talhe que fará da pedra um material capaz de captar e compor as forças de empuxo, e de construir abóbadas cada vez mais altas e mais longas. A abóbada já não é uma forma, porém uma linha de variação contínua das pedras. [...] Não se representa, engendra-se e percorre-se”.⁴

Fiquemos com essa relação de presença e ausência de Bacon em relação à “sua” pintura, relação de controle e descontrole. Ler Deleuze e Guattari talvez seja entrar em um universo de escrita que guarda relação com esse gesto de Bacon, ou com o “percorrer e não representar” gótico. Mundo feito de peças que variam. O que impressiona na arquitetura gótica não é apenas o fato de suas construções serem mais altas do que aquelas da arquitetura romana, mas o fato de darem a impressão de que, ao mesmo tempo que continuam em direção ao céu, estão prestes a desmoronar. Como acontece na arte de Bacon, a presença e a ausência de Deleuze e Guattari em seus textos é a forma mesma como o próprio texto se constrói, como se em meio a diagramas, ordens, cronologias, algo escapasse, algo não fosse figurável. Ou, de outra maneira, algo que trouxesse um universo desconhecido e não dominado pelos autores. Não desconhecido do leitor, mas de todos, como se o texto pudesse revolver uma terra ou um ar excessivamente estabilizados e

nos trazer a sensação de um mundo inventável, novas paisagens de possíveis para o pensamento.

Questões próximas, em que o autor não para de convocar forças que lhe são exteriores e excessivas, estão presentes em diretores cinematográficos fundamentais para os trabalhos de Deleuze sobre o cinema: Jean Rouch, com sua força fabulatória, Glauber Rocha, com as potências do transe, ou Godard, com as intensidades excessivas.

2

O conhecimento se distancia de uma representação, de uma ordem do conhecido e de uma herança platônica que entregaria, àquele que escreve, a responsabilidade de desvendar verdades. Não devemos buscar na leitura de Deleuze e Guattari a ideia de que estariam avançando um pensamento, buscando uma origem, estabelecendo um novo paradigma. Para cada problema, são muitas as entradas possíveis e, para isso, a presença do filósofo é antes um corte do que um início, antes uma intensidade catalisadora do que um processo argumentativo.

John Rajchman, em seu *As ligações de Deleuze*, coloca que os problemas da filosofia de Deleuze são inseparáveis de uma “arte de ver”⁵, de uma construção de imagens do pensamento. Uma noção que está presente também nos livros de Deleuze sobre cinema. Trata-se de uma pedagogia do olhar em que o cinema permite que aprendamos a ver o que está no mundo, seus excessos, dores, belezas, que nos atravessam, mas são imateriais. Mas esta arte de ver não pressupõe que o pensador terá o bom ponto de vista. Trata-se de multiplicar os pontos de vista até que a coisa nos olhe.

Tais imagens não estão separadas de uma materialidade do texto que convoca um corpo. Um corpo não é antes intelecto, mas uma imbricada relação entre intelecto e sensação, ao ponto de uma indiscernibilidade. Comentando a pintura de Bacon, Deleuze escreve: “Bacon não para de dizer que a

sensação é aquilo que passa de uma 'ordem' a outra, de um 'nível' a outro, de um 'domínio' a outro. Esta é a razão pela qual a sensação é condutora de deformação, o agente da deformação dos corpos".⁶ A sensação é assim o afeto do desvio que deforma uma ordem bem fundamentada, é o que mantém a instabilidade do dizer, da linguagem, da representação. Poderíamos dizer que, para os autores, é preciso um texto de sensação; de outra maneira ele se fecharia nele mesmo, impossibilitando conexões e desmoronamentos – necessários para o movimento e para os devires. Uma escrita deve assim se abrir para um campo de descontrole e sensação, imprescindível para ser e deixar de ser o que se é. Com Bacon, Cézanne ou Turner, no lugar de uma página em branco ou de uma abstração, são as palavras mesmas que têm que dar conta dessa ausência da centralidade do autor pronto e clarividente. São as palavras que não podem deixar de ser agentes de deformação.

3

No caso de Deleuze, a ordem está ali. Nos livros sobre cinema, por exemplo, cada um dos capítulos (dez em *A imagem-tempo*, doze em *A imagem-movimento*) é dividido em três partes e, com frequência, partes e capítulos acabam em resumos que permitem organizar o que foi trabalhado e passar ao próximo. O círculo que delimita e a forma geométrica estão ali. Mas é no seu interior que essa forma não para de explodir. A ideia de uma escrita em devir talvez nos ajude nessa aproximação, uma vez que essa explosão, essa não figuração, esse descontrole que os autores permitem ao texto não se configuram como um caos, ou como uma abertura qualquer, mas como um tornar-se outro, um estar nos limites do que se é e sabe, sem fundamentos fora do movimento aos quais se possa apontar. Nos diálogos com Claire Parnet, Deleuze diz que "a escrita é um meio para uma vida mais que pessoal", explicitando um problema que atravessa sua obra: a desterritorialização de si. Uma desterritorialização que encontra no texto uma *práxis* que,

segundo Deleuze, foi potencializada pelo encontro com Félix Guattari:

Eu tentei em meus livros precedentes descrever um certo exercício do pensamento; mas descrevê-lo ainda não era exercer o pensamento daquele modo. (Do mesmo modo, gritar “viva o múltiplo” ainda não é fazê-lo, é preciso fazer o múltiplo. E tampouco basta dizer: “abaixo os gêneros”, é preciso escrever, efetivamente, de tal maneira que não haja mais “gêneros” etc.) Eis que, com Félix, tudo isso se tornava possível, até mesmo se fracassássemos. Éramos apenas dois, mas o que contava para nós era menos trabalhar juntos do que esse fato estranho de trabalhar entre os dois. Deixávamos de ser “autor”.⁷

Nessa passagem de *Mil platôs* os autores fazem a conexão entre o devir, o movimento e a arte:

Nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor “represente” um pássaro; de fato, é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e pura cor. De modo que a imitação destrói a si própria, à medida que aquele que imita entra sem saber num devir que se conjuga com o devir daquilo que ele imita, sem que ele o saiba. Só se imita, portanto, caso se fracasse, quando se fracassa. Nem o pintor e nem o músico imitam um animal; eles é que entram em um devir-animal, ao mesmo tempo que o animal torna-se aquilo que eles queriam, no mais profundo de seu entendimento com a Natureza. Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo em que nos tornamos entra num devir tanto quanto aquele que se torna, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio.⁸

Essa passagem é emblemática das relações que podemos vislumbrar entre o artista e a realidade, em que há devir dos dois. Nela, o fazer artístico se apresenta como um processo de instabilidade entre o artista e o mundo. Se o devir é antes o movimento, um relacionismo em que o eu não é central – o que

permite que esses autores não dominem o texto em sua totalidade – podemos, com David Lapoujade, dizer que o devir é uma abertura para uma criação sem fundamento. Note-se que não se trata de um elogio ao irracional, mas da incorporação do que ainda não foi codificado como constituinte do que se faz.

Nos textos acadêmicos, com teses e retóricas, com revisões bibliográficas e argumentos sólidos, nos habituamos a buscar a unidade autoral, a estabilidade de quem tem algo sólido a dizer e, no fundo, o texto como uma imitação do pensado, ao ponto que o imitado, a representação do pensado, se torne um novo paradigma para a área. Com Deleuze e Guattari, sobretudo nos textos escritos em conjunto, é a ideia de um devir que pode perturbar os preceitos do texto como representação de um saber. O devir pressupõe uma presença de algo que está já em transformação, em vias de ser outra coisa, o movimento em si – como Deleuze explorou na imagem-movimento – no limite levando o pensamento a situações paradoxais, sobretudo pela instabilidade que o tempo – a ruptura com o cronológico – traz para o pensamento. Incorporar o movimento e o tempo ao texto é convidar o próprio leitor a compartilhar o devir: “Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo que se devém devenha tanto quanto aquele que devém, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio”.⁹

4

O convite feito ao leitor nessa escritura não é pequeno. Primeiramente, há o convite para lidar com autores que não estão prontos para seus textos, que precisam lidar com questões que os ultrapassam, onde a possibilidade do pensamento é manter esse excesso, dobrar a complexidade. Textos nos quais as palavras escapem a elas mesmas. Para os quais não devemos esperar explicadores. François Dosse¹⁰, na biografia sobre os dois filósofos, lembra que, em 1968, Deleuze escreve o texto, seminal em sua trajetória, *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?*¹¹, e que envia esse texto para

Althusser, uma referência central para a geração pré-68, dizendo ter a impressão de não conseguir sair da obscuridade e “às vezes entrar em uma desordem total”.¹² Naquele momento, anterior ao encontro com Guattari, Deleuze buscava uma positividade no todo poderoso estruturalismo; a leitura que o próprio Deleuze fazia de seu texto como obscuro apresentava-se iminentemente clássica, com exigências que deixariam de ser centrais. Já em um texto de 1973, o autor fala da experiência da escrita de maneira implicitamente reflexiva.

A rigor, e olhando de fora, tudo o que se pode explicar é de que maneira Nietzsche exigiu para si mesmo e para os leitores, contemporâneos e futuros, um certo direito ao contrassenso. Não um direito qualquer, aliás, porque ele tem suas regras secretas, mas o certo direito ao contrassenso a respeito do qual eu gostaria de me explicar logo mais e que faz com que a questão não seja comentar Nietzsche como se comenta Descartes, Hegel. Quem é hoje em dia um jovem nietzschiano? Será que ele prepara um trabalho sobre Nietzsche? É possível. Ou então é aquele que, voluntária ou involuntariamente, pouco importa, produz enunciados particularmente nietzschianos no decorrer de uma ação, de uma paixão, de uma experiência? Isso também acontece. [...] Talvez os dois não se excluam, talvez se possa escrever sobre Nietzsche e depois produzir enunciados nietzschianos no decorrer da experiência.¹³

Se as duas experiências são possíveis, Deleuze e Guattari insistiram na possibilidade de produzir enunciados com os autores e os problemas que enfrentaram – os processos subjetivos, a filosofia, as artes, a loucura, etc. Esse “produzir com” é o próprio devir, um afastar-se da estabilidade do eu para entrar em intensidades não necessariamente localizáveis, de efeitos insondáveis. No início de *Mil platôs*, por exemplo, os autores começam pensando essa relação do livro com o eu individual do autor:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se

atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações.¹⁴

E em *Diálogos*, escreve:

consideramos o livro como uma pequena máquina a-significante; o único problema é: “isso funciona, e como é que funciona?”. Como isso funciona para você? Se não funciona, se nada se passa, pegue então outro livro. Esta outra leitura é uma leitura em intensidade: algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. É do tipo de ligação elétrica.¹⁵

O livro e a escrita se apresentam assim como não necessários, mas com a possibilidade de estabelecer um encontro, de forjar uma amizade, de funcionar, de alguma maneira. E esse funcionamento não passa exclusivamente pela transmissão de um saber, mas por uma lógica de afetos e sensações:

A boa maneira para se ler hoje, porém, é a de conseguir tratar um livro como se escuta um disco, como se vê um filme ou um programa de televisão, como se recebe uma canção: qualquer tratamento do livro que reclamasse para ele um respeito especial, uma atenção de outro tipo, vem de outra época e condena definitivamente o livro. Não há questão alguma de dificuldade nem de compreensão: os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que lhes convêm ou não, que passam ou não passam. [...] Conseguir gaguejar em sua própria língua, é isso um estilo. É difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira. Ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem. Ser como um estrangeiro em sua própria língua. Traçar uma linha de fuga.¹⁶

A escrita não deixa de ter ecos de uma pergunta fundamentalmente spinozista: o que pode um corpo? Se a escrita demanda e engaja um corpo, é na experimentação com o limite do que podemos, do que pode o corpo de quem escreve, do que pode o corpo do leitor, que o texto se apresenta, se ensaia. O texto é assim o próprio campo de experiência. Uma experiência atravessada pela necessidade de

usar a linguagem para falar de um campo que transcende a linguagem. Experiência não centrada no eu, mas em movimento que demanda maquinação – montagem entre tempos, espaços, memórias e atores de múltiplas naturezas. Nesta escrita, não há vivências pessoais a serem narradas:

não há vida cotidiana, não há sujeito e experiência individual que sirva de exemplo ou base para o funcionamento do texto. Experimentar com o texto é entrar em uma lógica onde o indivíduo já não cabe individuado, como eu. A experimentação é uma relação com o não vivido, com o não pensado, movimentos que nos arrancam de nós mesmos – movimentos aberrantes.¹⁷

A maquinação, a montagem e a distância da identidade – do sujeito, do objeto do conceito – fazem com que Deleuze afirme com frequência o pensamento e a escrita em que se multiplica o “e” e não o “é”. Assim, o texto irá lutar para não se configurar como uma organização de enunciados hierarquizados, onde um elemento leva a outro, onde uma ação age e permite desdobramentos ótimos e um argumento se desdobra em outro garantindo certezas científicas e inabaláveis. A crítica deleuziana à dialética se apresenta no texto na forma de composição de sua escrita.¹⁸ Com Deleuze e Guattari, a definição mesmo dos conceitos precisa incluir sua mobilidade, sua não fixidez; em termos cinematográficos, são cortes móveis que não instalam parâmetros mas agenciam forças. O “e” trabalha por acúmulos aproximativos, ressonâncias não metafóricas, montagens que se abrem à multiplicidade. Devemos assim nos permitir leituras sem procurarmos hierarquias da sintaxe. O “e” aqui é de natureza. Guillaume Sibertin-Blanc coloca que

a originalidade da abordagem deleuziana reside no fato de que ela desenvolve ferramentas analíticas baseadas em objetos e esquemas de inteligibilidade já codificados em outras formas de conhecimento, que ela ‘exporta’ e transforma, lhes submetendo a problemas frequentemente estranhos ao código disciplinar inicial.¹⁹

Para pensar o capitalismo e as formas como a legalidade não é o limite, por exemplo, os autores convocam o teatro de Kleist, a lógica da engenharia dos fluidos, a arquitetura gótica, etc. Entre múltiplas naturezas discursivas e não discursivas, é na aproximação, na vibração, nas conexões que se desenha um errático caminho para o leitor. Caminho que demanda velocidades variadas, desvios que abandonam o livro e a ele retornam. O “e” está na escrita, mas também no convite ao leitor.

5

Como dizíamos, o convite ao leitor não é pequeno. Cláudio Ulpiano escreveu que “a grande questão deleuziana, o acontecimento, uma nova imagem do pensamento, rompendo com a imagem dogmática, que teria a *doxa* – tanto o *logos* humano quanto o *logos* divino – como modelo”.²⁰ A escritura não se afasta assim dessa grande questão, o acontecimento. Podemos supor então que a própria escrita não pode se afastar radicalmente da “multiplicidade caótica” onde o acontecimento pode se produzir. A escrita é assim uma relação com essa multiplicidade, operando como um corte, um rasgo nesse caos, sem, entretanto, destruí-lo.

Os reflexos na escrita são evidentes. Há uma dispersão no texto dos autores que não é mera retórica – o texto possui muitas entradas, não fica em pé como um edifício ou uma árvore. Estar próximo desses escritos é também lidar e se permitir desgarramentos, do texto e dos leitores. Não se lê *Mil platôs* como quem devora um romance – o que também pode ser uma possibilidade – mas como quem erra, espera o vento para enfrentar o mar, se dispersa entre outras afetações dos sentidos e do pensamento. Mais jangada que parede, é necessário deixar a água passar, respeitar a maré, como dizia Deligny sobre o trabalho com autistas. A dispersão e a ondulação são constituintes. Mas o que é essa dispersão? Dois sentidos: primeiramente ela é parte mesmo de uma escritura que no seu interior trabalha com alterações bruscas de velocidade, montagens e cortes abruptos, mudanças de

universos temáticos que não param de produzir novas relações com a memória, com o conhecido, com a curiosidade, com as percepções, com as intuições. A dispersão pode ser o próprio sentido do maquínico. Mas a dispersão também é uma forma de defesa do leitor. Operando no nível das sensações – também – a leitura pode fazer o corpo – de sensação e intelecto – esbarrar, vislumbrar, entrever mundos desconhecidos. Com Deleuze e Guattari sabemos que o devir é assustador. Por vezes é preciso territorializar diante do medo. É preciso cantarolar uma canção, uma ladainha que dê chão. Sai-se do texto para suportar a própria relação com a diferença.

O leitor equilibra-se assim em linhas tracejadas entre múltiplas esferas do mundo: subjetivas, estéticas, econômicas, institucionais, etc. A passagem entre elas não se dá por encadeamentos de ideias, mas por aproximações sem encaixe ideal onde o leitor pode se esconder, mergulhar, buscar. Uma escrita por vizinhança com constantes aproximações e distanciamentos. Nos buracos entre as passagens, nas fragilidades de certas aproximações, uma linha estendida para outras paisagens convoca o leitor. O texto pode se perder, mas isso não é um problema. Sua força é também de ressonância, as possibilidades de aberturas de paisagens sensíveis que atuam nos processos subjetivos.

6

Estranha concentração esses textos nos demandam. Exigência intelectual para a qual nunca estamos prontos, mas que, ao mesmo tempo, não podemos parar de ultrapassar. As fendas e conexões estão aí para que o texto seja uma escrita menor, para que nos permita a terra onde pisamos, o ar e as desgraças que respiramos. Por um lado, a exigência nos caminhos da filosofia, das artes, dos desejos, por outro os buracos onde podemos nos fazer presentes. O leitor é assim idealmente biface: virado para o tempo de leitura, de biblioteca, da não funcionalidade do estudo e, ao mesmo tempo, para uma experiência sensível, que não deixa de ser pessoal e de grupo. Para ambos, um corpo que se prepara é demandado, como em

qualquer pedagogia das artes. Não se ensina ou se aprende apenas a distinguir Pollock de Tarsila, mas a inventar formas de termos um corpo sensível para as formas e intensidades ali presentes. “Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação”.²¹ Por vezes, por angústia ou alguma mobilização funcionalista, fazemos justamente o contrário da experimentação, que atravessa a escrita como um convite. A principal maneira de interromper essa contínua exigência, esse convite que se estende e se multiplica no tempo, é assumindo e reproduzindo os conceitos dos autores como se fossem chave de legitimação ou como se fossem autoexplicativos. É assim que se multiplicam os corpos-sem-órgãos, os fluxos, os devires, as máquinas e os imagem-x, imagem-y, imagem-n. Nesses casos, “a força do conceito corre o risco de ser confundida com um efeito de sedução verbal”.²²

Importa a amizade. Em *O vocabulário de Deleuze*, Zourabichvili não descarta que a relação com os conceitos deleuzianos passa por uma “afinidade”. Há um trabalho do leitor em que, para compreender, é preciso experimentar, ser afetado, mas essa é apenas uma parte do caminho.

O fato de que um conceito não tenha nem sentido nem necessidade sem um “afeto” e um “percepto” correspondentes não impede que ele seja algo diferente deles: um condensado de movimentos lógicos que o espírito deve efetuar caso pretenda filosofar, sob pena de permanecer na fascinação inicial das palavras e frases, que então ele toma equivocadamente pela parte irreduzível de compreensão intuitiva.²³

Em *Uma conversa, o que é, para que serve?*, Deleuze escreve algo que fala sobre seu trabalho, mas também sobre esse trabalho do leitor.

Quando se trabalha, a solidão é, inevitavelmente, absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Só há trabalho clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de

encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades.²⁴

A dificuldade dos textos de Deleuze e Guattari reside com frequência nessa dupla aposta. Por um lado, a aposta no leitor, em suas possibilidades de inserir o texto em uma maquinaria que o ultrapassa e que é afetada por uma dimensão sensível; por outro, a própria aposta na dimensão acontecimental dos processos subjetivos e da política. Assim, por mais que o texto transite entre as três dimensões da política – molar, molecular e de linhas de fuga –, o que há de efeito de um texto, de um livro, está em outro lugar, não no texto. O texto não pode antecipar nenhum mundo desejado. Eis um ponto fundamental da escrita política dos autores. A escrita é parte de uma maquinaria heterogênea intelectual e sensível, mas de maneira alguma antecipa efeitos no mundo. Ou seja, não cabe ao livro ser, dizer ou fazer o que deve ser o mundo, negando-se assim, por princípio, uma escritura que imagine haver uma linha reta entre ela e seus desejos de mundo. O desejo, nesse caso, seria um domesticador de possíveis; negação mesmo do desejo.

Seguindo a fórmula de Godard, personagem central no segundo livro de Deleuze dedicado ao cinema, “il n’y a pas des images justes, juste des images” (Não há imagens justas, apenas imagens), ou, nas palavras de Deleuze em coautoria com Claire Parnet “nada de ideias justas, apenas ideias”.²⁵ Palavras, imagens, sons; a materialidade dos signos aponta para uma semiótica que está em descompasso com problemas discursivos. Nos textos dos autores não é diferente. Trata-se de experimentar antes de interpretar. Estar com essas escrituras é, de alguma maneira, aceitar o convite a uma lógica da sensação, irreduzível à representação ou ao discurso. Pensar no e com o texto é também estar diante do fato de que certos movimentos, pensamentos ou minorias não têm meios de expressão que preexistam ao texto. O texto passa então a fazer esse duplo papel, de inventor de uma estética, de uma forma

sensível, e de uma discursividade. Como Deleuze afirmou sobre o cinema de Glauber: “o povo falta”.²⁶ Não porque existe um déficit de representação, não porque ele é mal representado, mas porque é próprio à obra de arte que se relaciona com um povo, mas também com a vida, com o pensamento, ainda não ter corpo ou uma linguagem para tal.

Em uma caminhada com amigos podemos contemplar as mesmas paisagens, trocar palavras, apreciar o silêncio, mas também ver o que o outro não vê, acessar memórias e fazer montagens com o que vemos e ouvimos. O meu pé pode doer enquanto o dele flutua. No final do encontro, nos despedimos com um até breve.

Cezar Miglorin é professor do Departamento de Cinema da UFF.

¹ DELEUZE, G.; PARNET C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

² DELEUZE, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 98 (tradução nossa).

³ Ibidem, p.122

⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*, v. 5. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 23-24.

⁵ RAJCHMAN, J. *As ligações de Deleuze*. Lisboa: Temas e Debates, 2002, p. 40.

⁶ DELEUZE, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Op. cit., p. 41 (tradução nossa)

⁷ DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Op. cit., p. 14.

⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*, v. 4, São Paulo: Editora 34, 1997, p. 106.

⁹ Ibidem, p. 112.

¹⁰ DOSSE, F. *Gilles Deleuze, Félix Guattari: biographie croisée*. Paris: La Découverte, 2014.

¹¹ DELEUZE, G. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

¹² DOSSE, F. Op. cit., p. 273.

¹³ DELEUZE, G. Op. cit., p. 319.

¹⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, v. 1. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 9.

¹⁵ DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 16.

¹⁶ DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Op. cit., p. 4.

¹⁷ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1 Edições, 2015, p. 23.

¹⁸ SAFATLE, V. "A diferença e a contradição. A crítica deleuzeana à dialética e as questões da dialética a Deleuze." In: *Discurso*, v. 46, n. 2 (2016), p. 123-160, 2016. No artigo, Vladimir Safatle sugere que a crítica de Deleuze só é possível a partir de uma leitura pouco complexa do que é a dialética hegeliana.

¹⁹ SIBERTIN-BLANC, G. *Politique et clinique: recherche sur la philosophie pratique de Gilles Deleuze*. Tese de doutorado (Filosofia). Université Charles de Gaulle Lille 3 ,Lille, 2006, p. 29 (tradução nossa).

²⁰ ULPIANO, C. *Gilles Deleuze: a grande aventura do pensamento*. Rio de Janeiro: Funemac, 2013, p. 63.

²¹ DELEUZE, G.; PARNET, Claire. *Diálogos*. Op. cit., p. 15.

²² ZOURABICHIVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 10.

²³ ZOURABICHIVILI, F. Op. cit. , p. 12

²⁴ DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Op. cit., p. 14.

²⁵ Ibidem, p. 17.

²⁶ DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.