

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 20, jan-jun/2017

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

Viso.

Pensar *com* a arte: a estética em Deleuze

Verônica Damasceno

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Pensar *com* a arte: a estética em Deleuze

Trata-se, nesse artigo, de introduzir a maneira singular com a qual Deleuze interpela a arte. Para ele, a arte não precisa de uma reflexão sobre ela, mas sim de uma composição, tendo em vista a criação dos seres de sensação, do mesmo modo como as intercessões da filosofia com a arte possibilitam, na filosofia, a criação conceitual. Uma tal intercessão sugere, na filosofia, o abandono da imagem representativa do pensamento em prol de uma nova imagem e, na arte, a ruptura promovida pela arte moderna com a arte clássica e romântica. Essa investigação nos indica a presença de um campo intensivo e diferencial de forças subjacente a toda realidade formal e representativa, que se abre em direção as novas abstrações, informalismos e figurações. A imagem rizomática do pensamento rompe, pois, com os desenvolvimentos hierárquicos formais e com a preponderância das formações subjetivas do pensamento e abandona, tanto os postulados implícitos da arte clássica em seu afrontamento com o caos, quanto com aqueles da arte romântica ao pretender desvendar os desígnios da terra. À nova imagem da arte e da filosofia impõe-se a determinação de liberar as forças do cosmo reclamados pela modernidade e, sobretudo, pela arte contemporânea, enquanto afirmação dos devires. A intercessão arte-filosofia libera, pois, um campo intensivo de forças, de densidades, de virtualidades e de diferenças.

Palavras-chave: conceito – sensação – arte – devir – caos – composição

ABSTRACT

To think *with* art: aesthetics in Deleuze

It is, in this article, to introduce the singular way in which Deleuze interposes art. For him, art does not need a reflection on it, but a composition, in view of the creation of beings of sensation, just as the intercessions of philosophy with art make possible, in philosophy, conceptual creation. Such an intercession suggests, in philosophy, the abandonment of the representative image of thought in favor of a new image and, in art, the rupture promoted by modern art with classical and romantic art. This investigation indicates to us the presence of an intensive and differential field of forces underlying all formal and representative reality, which opens in the direction of the new abstractions, informalisms and figurations. The rhizomatic image of thought breaks, therefore, with the formal hierarchical developments and with the preponderance of the subjective formations of thought and abandons both the implicit postulates of classical art in its confrontation with chaos and those of romantic art in attempting to reveal the designs of the earth. To the new image of art and philosophy it is imposed the determination to release the forces of the cosmos claimed by modernity and, above all, by contemporary art as an affirmation of becomings. The intercession of art and philosophy frees, therefore, an intensive field of forces, densities, virtualities and differences.

Keywords: concept – sensation – art – becoming – chaos – composition

DAMASCENO, V. “Pensar *com* a arte: a estética em Deleuze”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XI, n. 20 (jan-jun/2017), pp. 135-150.

DOI: 10.22409/1981-4062/v20i/223

Aprovado: 24.02.2017. Publicado: 29.06.2017.

© 2017 Verônica Damasceno. 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: 24.02.2017. Published: 29.06.2017.

© 2017 Verônica Damasceno. 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 problemas estéticos em Deleuze compreendem, sobretudo, o domínio das forças, isto é, o dinamismo das forças subjacentes à representação das formas. Nesse sentido, não se trata, pois, de representar o mundo, de justapor formas, mas sim de apresentar os fluxos que agem por trás das coisas, como a força de um grito. Trata-se ainda de rasgar coisas, personagens, para que a brisa do vento, as intensidades, passem através deles.

Pensar a arte a partir de suas próprias forças não implica, pois, qualquer tipo de representação ou reflexão já que, segundo o autor, a arte não necessita de uma reflexão *sobre* ela. Ao invés de uma reflexão *sobre*, a arte requer uma *composição*. Essa composição se faz com o fora, isto é, com forças exteriores à própria arte, na medida em que a arte é uma disciplina extremamente criadora e, como tal, mantém uma relação de troca e de intimidade com outros domínios da criação, como a ciência e a filosofia.

A filosofia se define para Deleuze como *criação conceitual*, e todo o seu trabalho é marcado por uma extraordinária invenção de conceitos. A arte é, com efeito, do domínio por excelência da criação, mas a arte cria *blocos de sensações* e não conceitos filosóficos. Grandes artistas e escritores são também grandes pensadores, mas pensam em termos de perceptos e afectos. Pintores pensam com linhas e cores, músicos pensam com sons, cineastas com imagens e escritores com palavras. Por isso, não há nenhum privilégio ou hierarquia entre essas diferentes atividades, pois cada uma delas é igualmente criadora. O verdadeiro objeto da arte é criar seres de sensação, agregados sensíveis; o objeto da filosofia é a criação conceitual. Criar um conceito é tão difícil quanto realizar uma composição visual, sonora ou verbal. Do mesmo modo, nada é tão grandioso quanto dar à luz uma imagem cinematográfica, uma pintura ou mesmo assinar um conceito.

Entre a arte e suas produções sensíveis, e a filosofia com os seus conceitos, é possível encontrar ecos e ressonâncias da atividade criadora. Assim, a filosofia e a arte mantêm entre si relações de troca e de intimidade, mas a cada vez por razões específicas. O desdobramento de cada uma delas torna possível uma repercussão intrínseca em seus domínios. Arte e filosofia traçam linhas melódicas estrangeiras e de interferência entre elas próprias.

A filosofia e a arte não têm, entre si, nem privilégio, nem inferioridade de criação e de pensamento. Criar composições visuais ou sonoras é tão raro quanto criar conceitos. As intercessões entre essas linhas não dependem da vigilância ou mesmo de uma reciprocidade. O pensamento não encontra seus conceitos prontos e acabados numa espécie de céu à espera de uma filosofia que os recolha, nem a arte retira seus motivos de materiais previamente talhados com os quais erigiria seus seres de sensação. Criar é um ato que responde à mais absoluta necessidade. É precisamente essa necessidade que faz com que um filósofo ou um artista se proponha a criar ou a inventar. Do mesmo modo que a filosofia inventa ou cria seus próprios conceitos, o cinema inventa blocos de movimento/duração, a música blocos de som/ritmo, a pintura blocos de linhas/cores.

A intersecção entre arte e filosofia, proposta por Deleuze, é uma intersecção de pensadores, jamais de críticos. As obras em que Deleuze trata das artes devem ser lidas “como trabalhos de filosofia, nada além de filosofia, no sentido tradicional da palavra”.¹ Em *Francis Bacon: lógica da sensação*, por exemplo, Deleuze cria uma série de conceitos filosóficos que se relacionam diretamente com aspectos característicos da pintura de Bacon. Pode-se dizer que cria uma *lógica singular da sensação* a partir do encontro com a obra de Bacon.

Para que essa composição com as forças da arte seja possível é necessário ainda o abandono da imagem representativa do pensamento em prol de uma nova imagem, que corresponda, na arte, a esse campo de forças subjacente à representação das formas e ainda à ruptura empreendida, pela arte moderna, com os cânones da arte clássica e romântica. A nova imagem do pensamento que Deleuze, juntamente com Félix Guattari, designam *rizoma* deve, portanto, ressoar nas abstrações, nos informalismos e no figural que a arte moderna persegue.²

Ao recusar a imagem dogmática do pensamento, Deleuze e Guattari destituem da filosofia uma orientação de tipo vertical ou transcendente, bem como o privilégio concedido ao sujeito cognoscente. A imagem rizomática, por eles proposta, segue uma orientação horizontal ou imanente na qual não há nenhuma unidade principal ou transcendente, nenhum desenvolvimento de formas ou formação de sujeitos, mas somente elementos ainda não formados, singularidades anônimas e nômades, individualizações sem sujeito.

Do mesmo modo, a arte moderna, segundo a perspectiva de Deleuze, almeja romper com as duas idades que a precederam: a arte clássica e a arte romântica que dependem inteiramente da representação das formas. A arte clássica em seu afrontamento com o caos e a arte romântica ao aprofundar-se nos desígnios da terra não foram, entretanto, capazes de liberar as forças do cosmo que a arte moderna reclama. A ruptura empreendida pela arte moderna compreende uma apresentação das *forças* e não mais uma representação das *formas*, que correspondia à arte do Ocidente, salvo as exceções da arte gótica e da arte barroca. Nesse sentido, a arte moderna parece romper com os domínios da representação, isto é, expressar forças para escapar das formas. A subversão estética moderna consiste em liberar forças, densidades, intensidades, multiplicidades.³

As forças na arte

Pode-se constatar na emergência da arte moderna uma necessidade análoga àquela que Deleuze encontra na filosofia: recolocar os problemas. O problema tal como se apresenta para a arte moderna é o de romper com as formas clássicas da representação para captar diretamente as forças da realidade. A arte moderna deve, portanto,

abandonar a noção de *mimesis*, de imitação reprodutiva. Parece ser precisamente isso que dá sentido à fórmula de Klee: “a tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não o são [...] não reproduzir o visível, mas tornar visível”.⁴

A pintura pode então propor-se de modo direto à tarefa de liberar as forças do jugo da representação. Através da pintura moderna o olhar se amplia em todas as direções, há olho por toda parte: na orelha, no ventre, nos pulmões. O olho se desprende da fixidez de seu órgão, da submissão ao organismo, e torna-se capaz de ver, ouvir e sentir. A pintura permite, desse modo, que o corpo se ligue diretamente à alma, aos nervos, através das cores que formam agora “um sistema de ação direta sobre o sistema nervoso”.⁵ Do mesmo modo, a música ao atravessar nossos corpos em profundidade distribui orelhas por toda parte: no ventre, nos pulmões. Ela arrasta nossos corpos retirando-os de sua própria inércia e destituindo-os da materialidade de sua presença. A música, em sua linha de fuga interna “desencarna os corpos”.⁶ Enquanto a pintura descobre a materialidade do corpo, a música “dá às entidades mais espirituais um corpo desencarnado, desmaterializado”.⁷

A pintura em estado puro faz emergir na superfície *puras sensações*. A pintura em estado puro é a *sensação*, a sensação em plena carne, ao vivo, daí o título do estudo de Deleuze: *Francis Bacon: lógica da sensação*. Essa sensação em sua realidade viva não é qualitativa ou qualificada, é, antes, uma realidade intensiva que não determina os dados representativos, mas sim variações alotrópicas, isto é, variações que se produzem em diversos meios e cada vez com diferentes propriedades físicas: “a sensação é vibração”.⁸

A sensação implica, pois, um corpo intensivo, intenso. Essa intensidade corresponde a um corpo liberado de seu organismo, o que Deleuze chama *corpo sem órgãos*. O corpo sem órgãos é a própria vida em estado puro, não orgânico, porque o organismo só aprisiona e limita a vida e a tarefa da pintura, assim como da arte e da filosofia é precisamente: “liberar a vida lá onde ela está aprisionada”.⁹ Essa realidade intensiva do corpo é precisamente o que Bacon não cessa de pintar.

O informal, a filosofia das forças, possibilita a Deleuze pensar a ideia de *corpo sem órgãos*. Nesse sentido, Deleuze propõe uma nova concepção do corpo, que não corresponde, contudo, a um despedaçamento dos órgãos vitais. A noção de *corpo sem órgãos* propicia pensar o modo de individuação corporal antes de sua organização centrada, isto é, sem um centro organizador unificante e hierarquizante do corpo; e, a partir disso, reformular a concepção do vital, ao criticar o modelo político da organização de um poder centrado, unitário, soberano, que submete o corpo a um modelo hierárquico das funções vitais.

“Reformar” a concepção do corpo implica, pois, uma crítica da noção de organismo e, a partir disso, uma crítica do poder central e da repartição hierárquica das funções. Ela

envolve também a hierarquia dos corpos e de sua organização. O corpo é, então, concebido a partir da noção de individuação, como diferença intensiva sobre um campo pré-individual povoado por singularidades anônimas e nômades. Desse modo, o corpo orgânico não é mais concebido segundo uma organização na qual a unidade do sujeito é postulada previamente ao processo de individuação. Nesse caso, o sujeito, como o corpo, é pensado como multiplicidade e se constitui por um processo de individuação e não por um princípio transcendente que implica uma consciência, um sujeito transcendental, isto é, um plano orgânico. Por isso o corpo é chamado *corpo sem órgãos* e o órgão deriva e é, pois, posterior ao processo de diferenciação orgânica, assim como a espécie o é para o indivíduo e o indivíduo a seu processo de individuação.¹⁰

Nesse sentido, a arte proporciona um acesso possível ao corpo sem órgãos. A poesia acede a uma realidade corporal mais viva do que aquela dos corpos organizados. Como afirma Deleuze em *Lógica da sensação*: “Para além do organismo, mas também como limite do corpo vivido, há o que Artaud descobriu e nomeou: corpo sem órgãos”.¹¹ No poema de Artaud *Para acabar com o juízo de Deus*, lemos: “O corpo é o corpo/ Ele está sozinho/ E não precisa de órgãos/ O corpo nunca é um organismo/ Os organismos são os inimigos do corpo”.¹²

Para Artaud, não há nada mais inútil do que um órgão. Por isso, ele declara guerra aos órgãos: *Para acabar com o juízo de Deus*, “pois [...] não há nada mais inútil do que um órgão”.¹³ Esse acontecimento dá título ao 6º dos *Mil Platôs*.¹⁴ A emergência de uma imagem do corpo que subverte as figuras da organização centrada, isto é, o cérebro, o sistema nervoso, o coração, centro de circulação sanguínea, produz uma experimentação poética na qual o corpo não é domesticado pela consciência, mas há um devir anômalo.¹⁵ Nesse sentido, afirma Artaud: “Sem boca/ Sem língua. Sem dentes/ Sem laringe/ Sem ventre/ Sem ânus/ eu reconstruirei o homem que eu sou”.¹⁶

Para Deleuze, nenhuma arte é figurativa, nem mesmo a pintura.¹⁷ Parece ser, precisamente, a existência desse problema que vai definir a pintura moderna. Entretanto, como fazer para romper com a figuração? Nesse sentido, afirma Deleuze: “Essa dificuldade, a pintura abstrata atesta: foi preciso o extraordinário trabalho da pintura abstrata para retirar a arte moderna da figuração”.¹⁸ A pintura nada conta, ou narra, também não ilustra nada – as duas formas do figurativo. Bacon nada representa ou figura os corpos, personagens e Papas que pinta. É aí que precisamos ser prudentes para não confundir as figuras de Bacon com o figurativo, o *figural* com o ilustrativo e o narrativo¹⁹: “...a pintura deve arrancar a Figura do figurativo”.²⁰ É a partir desse dinamismo estético que o autor apresenta seu modo próprio de pensar a *Arte*.²¹

Arte clássica e romântica

Para Deleuze, o classicismo compreende uma relação entre forma e matéria, ou melhor, entre forma e substância, sendo a substância uma matéria enformada. Sucessivas formas centralizadas, hierarquizadas organizam a matéria, cada uma delas se encarrega de uma parte mais ou menos importante. Cada forma constitui o código de um meio e a passagem de uma forma a outra é chamada transcodificação.

O artista plástico arrisca-se numa aventura extremamente perigosa, como assinalam Deleuze e Guattari: “Ele ventila os meios, separa-os, harmoniza-os, regulamenta suas misturas, passa de um a outro”.²² Nesse sentido, o artista afronta o caos, as forças do caos, forças de uma matéria bruta, indomada, cujas formas devem impor-se para fazer suas respectivas substâncias, os *códigos*, para fazer os meios. A tarefa do artista plástico é semelhante a de um Deus, isto é, organizar o caos e segundo os autores: “...seu único grito é Criação! a Criação! a Árvore da criação!”.²³

Nesse sentido, o romantismo apresenta um novo tipo de grito, um novo grito ressoa: “a Terra, o território e a Terra!”.²⁴ No romantismo, o artista abandona a ambição de um universal de direito e o estatuto de criador: “ele se territorializa”.²⁵ No entanto, a Terra distingue-se do território. A terra é um ponto intenso nas profundezas do território, ela se projeta para além do território, onde todas as forças se reúnem. A terra deixa de ser apenas uma força dentre outras e passa a ser o próprio terreno de todas as forças, o campo de todas as forças, de modo que o artista não se confronta mais com o caos, mas sim com o inferno, com o subterrâneo, o sem-fundo: “Ele não corre mais o risco de dissipar-se nos meios, mas de afundar-se longe demais na Terra [...]”.²⁶

O artista não mais se identifica com a criação mas sim com o fundamento ou com a fundação, a fundação passou a ser criadora. Não há mais a identificação do artista com o Deus, mas sim com o Herói; o herói desafia Deus, como assinalam os autores: “Fundemos, fundemos, e não mais Criemos”.²⁷ O criticismo, o protestantismo da terra, substitui o dogmatismo, o catolicismo dos meios. A Terra como ponto intenso em profundidade sempre está em defasagem com o território, bem como o território como condição do *conhecimento* está sempre em defasagem em relação à terra: “O território é alemão mas a Terra é grega”.²⁸ É precisamente essa defasagem que falsifica o estatuto do artista romântico, já que ele não enfrenta mais o caos, mas a atração do Fundo.

Essa defasagem, *descodificação*, faz o artista romântico viver o território. No entanto, o artista encontra-se necessariamente perdido, exilado, é um viajante, um *desterritorializado* por excelência, repellido nos meios, ao passo que o artista clássico habitava os meios. Contudo, ainda é a terra que ordena esse movimento, é a terra que atrai, que provoca essa repulsa do território, pois “o marco de sinalização só indica o caminho de onde ninguém volta”.²⁹

O romantismo tem inovações que são essenciais: as partes não correspondem mais às formas, os meios não correspondem mais aos códigos, nem mesmo há uma matéria em caos ordenada nas formas e pelos códigos. No romantismo, as partes eram *agenciamentos* que se formavam e se desfaziam na superfície. A forma havia se tornado uma grande forma em contínuo desenvolvimento; como uma reunião das forças da terra que compreendia as partes. A matéria não era mais um caos que deveria submeter-se e organizar-se, mas a própria matéria em movimento, em contínua variação. Como assinalam Deleuze e Guattari: “O universal havia se tornado relação, variação. Variação contínua da matéria e desenvolvimento contínuo da forma”.³⁰

Os agenciamentos possibilitavam que a matéria deixasse de ser uma matéria de conteúdo para tornar-se matéria de expressão, bem como a forma deixava de ser um código que determinava as forças do caos e passou a ser a própria força, o conjunto das forças da terra. Uma nova relação com o perigo, com a loucura, com os limites entrava em ação, mesmo que o romantismo não se distanciasse muito do classicismo barroco, no entanto ele ia a outro lugar, com outros agenciamentos, outros dados e outros vetores.

Segundo a perspectiva de Deleuze e Guattari, é o povo que falta ao romantismo: “O que mais falta ao romantismo é o povo”.³¹ O território romântico é assombrado pela voz solitária, que ecoa na voz da terra sem, todavia, lhe responder. Se há o povo, ele não deixa de ser mediatizado pela terra, emergindo da terra e inteiramente pronto para a ela retornar; o povo é mais subterrâneo do que terrestre. O herói é da terra, isto é, mítico, e não um herói do povo, histórico, como assinalam os autores:

A Alemanha, o romantismo alemão, tem o gênio de viver o território natal não como deserto, mas como ‘solitário’, seja qual for a densidade de população; é que essa população não é senão uma emanção da terra, e vale por Um Só.³²

O território não se abre para o povo, mas para o Amigo e a Amada, só que a Amada já morreu, e o Amigo é incerto, inquietante. Por isso o romantismo toma outro aspecto e conseqüentemente reivindica um outro nome nos países latinos e eslavos, onde tudo passa pelo povo, pelo tema e pelas forças de um povo. Agora a terra passa a ser mediatizada pelo povo, e só existe através dele. Mesmo que a terra seja deserta, estepe árida ou território desmembrado, devastado, ela nunca está só, mas coberta por uma população que se torna nômade, se separa e se une, reivindica ou chora, sofre ou ataca. O herói agora é do povo e não mais da terra; sua relação é com o *um-multidão* e não mais com o *um-todo* e nas palavras de Klee:

Todo esse movimento gestual atribulado aponta de modo especialmente claro para a dimensão do estilo. É nesse ponto que desperta o romantismo em sua fase de maior intensidade patética. Um gesto pretende sair da terra de um só golpe, o próximo se eleva na realidade acima dela. Eleva-se acima dela sob a ditadura de forças centrífugas que triunfam sobre as forças gravitacionais. Permitam, finalmente, que eu empurre para bem longe essas forças hostis à terra, até a órbita dos astros; assim consigo superar o

estilo atribulado-patético, alcançando aquele romantismo que se vincula ao todo universal [...] Gostaria agora de considerar a dimensão dos objetos em um novo sentido, procurando mostrar como o artista costuma chegar a uma tal 'deformação', aparentemente voluntária, das formas naturais.³³

A passagem acima indica a ruptura promovida pela arte moderna, em sua diferença ou distanciamento da arte clássica e romântica. Segundo Klee, a arte moderna atinge a deformação das formas, que corresponde ao que Deleuze nos indica como uma apresentação das forças subjacentes às formas da representação, da qual trataremos a seguir.

A arte moderna

A idade moderna, segundo a concepção de Deleuze e Guattari, diz respeito ao cosmo. O agenciamento não é mais relativo às forças do caos, nem às da terra ou do povo, mas abre-se para as forças do Cosmo, como observam os autores: "Tudo isto parece de extrema generalidade, e como que hegeliano, testemunhando um Espírito absoluto".³⁴ A relação agora é com a técnica, não mais matérias-formas ou substâncias-atributos; também não se encontra no desenvolvimento contínuo das formas e na variação contínua da matéria, mas apresenta-se como uma relação direta entre *material-forças*. O material é uma matéria molecularizada que recolhe as forças do Cosmo. A matéria não encontra na forma seu princípio de inteligibilidade correlativo. Trata-se de elaborar um material que capta forças de outra ordem, como assinalam os autores: "o material visual deve capturar forças não visíveis. *Tornar visível*, dizia Klee, e não fazer ou reproduzir o visível".³⁵

Nesse sentido, a filosofia segue o mesmo movimento que as artes: enquanto o romantismo invocava uma identidade sintética formal, assegurando uma inteligibilidade contínua da matéria, *síntese a priori*; a filosofia moderna elabora um material de pensamento que captura forças não pensáveis em si mesmas e, segundo Deleuze e Guattari, "é a filosofia-Cosmo, à maneira de Nietzsche".³⁶ O material molecularizado é absolutamente desterritorializado, de modo que não há como falar em matérias de expressão como no romantismo. Das matérias de expressão passamos agora ao *material de captura*.

As forças que são capturadas não são mais as da terra, as da grande Forma expressiva, mas são forças de um Cosmo energético, informal e imaterial. Segundo Deleuze e Guattari, o pintor Millet afirma que o essencial na pintura não se encontra naquilo que o camponês carrega, quer seja um objeto sagrado ou um saco de batatas, por exemplo, mas sim no peso preciso do que ele carrega. Para esses pensadores, essa é a virada pós-romântica na qual o essencial não se encontra mais nas formas e matérias ou nos temas, mas nas forças, nas densidades e intensidades.

A terra encontra-se em estado de oscilação e seu valor é de um puro material das forças gravitacionais ou de gravidade. É preciso, talvez, esperar por Cézanne onde as rochas só existem através de forças, de dobras que elas captam, paisagens por meio de forças magnéticas e térmicas, maçãs através de forças que germinam: “forças não visuais e, no entanto, tomadas visíveis”.³⁷ É aí que as forças tornam-se necessariamente cósmicas e o material molecular; imensas forças que operam num espaço infinitesimal. O problema agora não é mais o do começo, nem mesmo da fundação-fundamento, mas sim um problema de consistência ou de consolidação. Consolidar um material, torná-lo consistente, a fim de que ele possa captar forças inaudíveis, invisíveis e impensáveis.

O material cósmico tem três características principais: é uma matéria molecularizada; entra em relação com forças a serem captadas; e se define por operações de consistência que incidem sobre ele. Então, a relação com a terra, com o povo, necessariamente se modifica, não sendo mais aquela do romantismo. A terra torna-se a mais desterritorializada, já que não é mais um ponto numa galáxia, mas somente uma galáxia dentre outras tantas. O povo agora é molecularizado: mídia, meios de controle, computadores, armas supraterrrestres. O artista não se relaciona mais com as figuras românticas, mas renuncia às forças da terra tanto quanto às do povo. O combate agora, se ele existe, está em outro lugar. Os poderes estabelecidos povoam a terra e se organizam pelo próprio povo, como assinalam Deleuze e Guattari:

Os meios de comunicação de massa, as grandes organizações do povo, do tipo partido e sindicato, são máquinas de reproduzir, máquinas de levar ao vago, e que operam efetivamente a confusão de todas as forças terrestres populares. Os poderes estabelecidos nos colocaram na situação de um combate ao mesmo tempo atômico e cósmico, galáctico.³⁸

Muitos artistas se conscientizaram disso há muito tempo, até mesmo o filósofo Nietzsche, e mesmo antes de essa situação ter se instalado, já que o mesmo vetor também atravessava seus domínios: “uma molecularização, uma atomização do material associada a uma cosmicização das forças tomadas nesse material”.³⁹ A partir disso basta saber se a população, atômica ou molecular de toda natureza, tais como a mídia, os meios de controle, os computadores, armas supraterrrestres, continuariam a bombardear o povo existente, quer seja para adestrá-lo ou controlá-lo, quer seja para combatê-lo ou aniquilá-lo – ou ainda, saber se seria possível um outro tipo de população molecular que se insinuaria entre as primeiras e suscitaria um povo por vir.

Nesse sentido, a pergunta que se coloca é aquela de Virilio, quando procura diferenciar o poeta do assassino: “habitar como poeta ou como assassino?”.⁴⁰ Para Deleuze e Guattari, o assassino bombardeia o povo existente, com populações moleculares que fecham todos os agenciamentos e precipitam-no num buraco negro cada vez maior e mais profundo. O poeta libera as populações moleculares na esperança de que elas produzam ou engendrem um povo por vir, que abram um cosmo. Contudo, não se deve entender aí que o artista trata de metáforas, pois nada nos garante que as moléculas

sonoras da música pop não disseminem um novo tipo de povo, indiferente às ordens do rádio, aos controles de computador, bem como às ameaças da bomba atômica.

Parece então que a relação do artista com o povo está inteiramente modificada, como afirmam os pensadores: "...o artista deixou de ser Um Só retirado em si mesmo, mas deixou igualmente de dirigir-se ao povo, de invocar o povo como força constituída".⁴¹ O artista nunca teve tanta necessidade de um povo, entretanto, ele constata que o que mais falta é o povo. Não se trata de artistas populares ou populistas que afirmam isso, mas se trata de Mallarmé, que assinala a necessidade que o livro tem de um povo: "Livro precisa do povo"⁴²; de Kafka que afirma que "a literatura é assunto do povo"⁴³; e mesmo Klee segundo o qual "o povo é o essencial, e que, no entanto, falta".⁴⁴

A despovoação moderna do povo desemboca numa terra aberta, tanto nos meios da arte, quanto nos meios com os quais a arte contribui, e esse é o problema do artista. Se o povo e a terra tornarem-se vetores de um cosmo que os carrega consigo em vez de serem bombardeados por toda parte no cosmo que os limita; o próprio cosmo será, então, *arte*, como observam os autores: "Fazer da despovoação um povo cósmico, e da desterritorialização uma terra cósmica, este é o voto do artista-artesão, aqui e ali, localmente".⁴⁵

Os governos têm que se haver com o cósmico e o molecular, do mesmo modo como as artes encontram aí seu desafio, o povo e a terra, meios incomparáveis, no entanto, competitivos. É próprio da criação operar em silêncio, localmente, ir em busca de uma consolidação, do molecular ao cosmo incerto, ao passo que os processos de destruição e de conservação têm lugar de destaque, ocupam o cosmo inteiro e subjagam o molecular, colocam-no num conservatório ou numa bomba.

Segundo a perspectiva de Deleuze e Guattari, não se deve interpretar as *três idades*, clássico, romântico e moderno, como uma evolução ou estrutura, mas sim como agenciamentos que comportam diferentes máquinas ou diferentes relações com a máquina; já que tudo que é atribuído a uma idade já estava contido em outra. O problema todo é o das forças, das relações entre as forças: forças do caos, da terra ou do cosmo. A pintura sempre se propôs a tornar visível e não a reproduzir o visível, bem como a música torna sonoro e não reproduz o sonoro. Acontece que, enquanto as forças surgem como forças da terra ou do caos, elas não são captadas diretamente como forças, mas refletem-se nas relações da matéria e da forma. São limiares de percepção e de discernibilidade que pertencem a determinados agenciamentos.

Somente quando a matéria é absolutamente desterritorializada ela pode surgir como molecular e, desse modo, faz surgir forças puras atribuíveis somente ao Cosmo, como assinalam Deleuze e Guattari: "Isto já estava presente 'desde sempre', mas em outras condições perceptivas".⁴⁶ É preciso encontrar condições novas para fazer emergir na superfície aquilo que estava escondido ou encoberto. Aquilo que estava composto num

agenciamento torna-se um componente de outro agenciamento. Desse modo, só há e só pode haver uma história da percepção, ao passo que aquilo de que a história é feita é *dever* e não história. O *dever* é como uma máquina, presente em cada agenciamento e, a cada vez diferente, passando de um agenciamento a outro, abrindo um agenciamento para outro, sem se preocupar com a fixidez da ordem ou com uma sucessão determinada.

A intersecção arte-filosofia, proposta por Deleuze, compreende, pois, um modo intrínseco à arte e à própria filosofia de se relacionarem entre si, na medida em que essas duas disciplinas criadoras necessitam uma da outra para fazer suas respectivas criações. Nesse sentido, pensar *com* a arte significa, sobretudo, pensar como a prática artística contribui para a criação conceitual filosófica, isto é, quais problemas a arte coloca e que se tornam também problemas filosóficos, ou ainda, que fazem com que a filosofia os retome e os pense de outro modo. Do mesmo modo como a própria filosofia, com seus conceitos, provoca e estimula a criação artística.

bibliografia complementar

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade. Organização da edição brasileira e revisão técnica de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

BUYDENS Mireille. *Sahara l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J. Vrin, 2005.

JDEY, Adnen. (Dir.) *Gilles Deleuze, la logique du sensible*. Région Rhône-Alpes, 2013.

_____. *Les styles de Deleuze*. France: Les Impressions Nouvelles, 2011.

WÖLFFLIN, Heinrich. *A arte clássica*. Tradução de Marion Fleisher. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins fontes, 2006.

*** Verônica Damasceno é professora adjunta da Escola de Belas Artes da UFRJ.**

¹ Cf. "Sur capitalisme et schizophrénie: entretien avec Felix Guattari et Gilles Deleuze" in: *L'arc*, n. 49. Paris, 1980, p. 48.

² A respeito do rizoma cf. Idem. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia II*, v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

³ A esse respeito Cf. Idem. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia II*, v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 146.

⁴ DELEUZE, G. *Fracis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002, p. 37.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, p. 38.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, p. 33.

⁹ Ibidem, p. 64.

¹⁰ A esse respeito cf. SAUVAGNARGUES, A. "Deleuze. De l'animal à l'art". In: ZOURABICHVILI, F.; SAUVAGNARGUES, A.; MARRATI, P. (orgs.) *La philosophie de Deleuze*. Paris: PUF, 2004, pp. 179-180.

¹¹ DELEUZE, G. *Francis Bacon : lógica da sensação*. Coordenação da tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, p. 51

¹² ARTAUD, A. *Pour em finir avec le jugement de Dieu*, apud DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Op. cit.

¹³ Ibidem.

¹⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia II*, v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996,. pp. 9-29.

¹⁵ DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34 letras, 2011.

¹⁶ ARTAUD, A. *Pour em finir avec le jugement de Dieu*, apud SAUVAGNARGUES, A. Op. cit. p. 181.

¹⁷ A esse respeito Cf. DELEUZE, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Op. cit., pp. 11-16.

¹⁸ Ibidem, p. 14.

¹⁹ Deleuze serve-se da expressão *figural* empregada por Lyotard que a opõe a figurativo. Cf. LYOTARD, F. *Discours, Figure*, apud DELEUZE, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Op. cit., p. 12.

²⁰ Ibidem, p. 13.

²¹ Embora o trabalho de Deleuze compreenda desde a pré-história da arte até a arte moderna e contemporânea, nos limitaremos a tratar somente, em linhas gerais, da arte clássica, romântica e moderna.

²² DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia II*, v. 4. Op. cit., p. 153.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, p. 154.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, p. 154.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, p. 155.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, p. 156.

³³ KLEE, P. *Sobre a arte moderna*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, pp. 63-64.

³⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia II*, v. 4. Op. cit, p. 158.

³⁵ Ibidem, p. 159.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, p. 163.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ VIRILIO. *L'insécurité du territoire*, p. 49, apud Ibidem.

⁴¹ Ibidem. p. 164.

⁴² Ibidem, p. 164.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, p. 165.