

Arte e filosofia como disciplinas das multiplicidades: problemas filosóficos e problemas estéticos em interferência intrínseca, segundo Deleuze

Hélio Rebello Cardoso Jr*

1. filosofia como disciplina das multiplicidades: conceito e problema filosófico

A filosofia cria conceitos, sendo essa sua atividade distintiva em face das demais formas de pensamento, segundo Deleuze e Guattari. Assim, o próprio estatuto do conceito deve caracterizar essa criação, qualificando a multiplicidade filosófica.

Deleuze já encontrara em Nietzsche uma filosofia que era definida pela sua potência de criação. O filósofo, de fato, ao criar conceitos, cria também valores. Mas o que caracteriza uma filosofia, definitivamente, é se esses valores são realmente novos ou se eles vêm confirmar valores estabelecidos em outros domínios. A criação, o caráter da vontade de que se imbuí uma filosofia, é seu próprio elemento crítico (DELEUZE, 1962, p. 96-98; DELEUZE, 1965, p. 19-20). Por isso, a história, bem como qualquer tipo de referência espaço-temporal, é insuficiente para explicar a criação de um conceito. O que interessa é qual a novidade, que acontecimento o conceito desencadeia a fim de contra-efetuar suas condições históricas, e, portanto, renová-las. Em suma, a criação de conceitos é também uma criação de “novas possibilidades de vida”, afirma Mengue (1994, p. 7-8).

Um conceito, conforme nos informam Deleuze e Guattari, é formado por pelo menos dois componentes heterogêneos. Em princípio, a heterogênese que preside à criação filosófica já permite qualificar o conceito como multiplicidade, visto que “todo conceito tem componentes e se define por eles. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceptual” (1991, p. 21). Naturalmente, desde que se identifiquem os componentes de um conceito é possível traçar sua história, isto é, entender como cada um de seus componentes está retrospectivamente incluído em outro conceito, oriundo de um sistema filosófico anterior. No entanto, o que importa para defini-lo não é sua diacronia, o que importa é que cada nova criação filosófica compõe um todo fragmentário que consegue se sustentar em sua heterogeneidade, como uma unidade do múltiplo. Ou seja, o essencial é a novidade que cada conceito apresenta ao

* Professor de Filosofia da UNESP; líder do Grupo de Pesquisas CNPq.

definir-se por uma “zona de vizinhança” de todos os seus componentes compondo uma multiplicidade, cuja origem somente importa secundariamente (ibid., p. 21, 87, 90, 92).

Deleuze viu, com Nietzsche, que a associação da criação filosófica com a historicidade da filosofia não esgotava a potência de um conceito, assim como essa associação era perniciososa para o pensamento filosófico de um modo geral. Sempre que há uma historicização da filosofia, os conceitos ou métodos desta acabam por elevar ao estatuto de verdade abstrata um valor temporal. Assim, por exemplo, o filósofo socrático já submetido ao “Divino”, ao “Belo”, à “Verdade” e ao “Bem”; o criticismo kantiano do “filósofo legislador”, que nos alerta para a heteronomia que confunde os interesses da razão, mas não se questiona sobre a origem e a natureza dos valores que fundamentam esses interesses, e por isso continua a pregar o “verdadeiro conhecimento”, a “verdadeira moral”, a “verdadeira religião”; mesmo na dialética, ao propor o “retorno ao Espírito”, o papel da consciência de si na definição do homem como ser genérico, não deixa de ser fiel, a seu modo, à Reforma. Todos esses compromissos, muitas vezes velados, com a história e com os valores superiores nela estabelecidos, impediriam o filósofo de agir contra o seu tempo, de ser um verdadeiro criador (DELEUZE, 1965, p. 20-23).

Mas, afinal, de onde parte o filósofo para criar um conceito, conectando seus componentes, de modo que se possa afirmar que ele é uma multiplicidade que não pode ser explicada pela origem de seus componentes, neste ou naquele sistema filosófico?

Todo conceito, ou melhor, a vizinhança que se estabelece entre seus componentes corresponde à solução de um *problema filosófico* como condição de sua criação. De fato, se, em geral, diz-se que conceitos anteriores preparam a emergência de um novo, isto significa tão somente que os conceitos supostamente originários tinham como ponto de partida um determinado problema e que eles aparecem no novo conceito de acordo com um problema que se modificou. O conceito, enfim, submete suas condições, ou dados históricos, a uma distribuição que acaba por renová-las. Como afirma o próprio Deleuze, “em filosofia, a questão e a crítica da questão são idênticas, ou, melhor, não há crítica de soluções, mas somente uma crítica dos problemas” (DELEUZE, 1953, p. 119). Assim, o problema é o fator que diz respeito ao domínio do conceito onde os componentes estão juntos, não em virtude de sua história, mas em virtude de sua heterogeneidade. Claro, um conceito pode dividir com outros um mesmo domínio, um espaço de “cocriação”, porém, mesmo aí, trata-se de problemas diversos em cada caso, ainda que se suponha que esses problemas estejam interconectados. Nesse caso, é possível afirmarmos, com Deleuze e Guattari, que um conceito nasce a partir de uma “encruzilhada de problemas”, cada um determinando uma multiplicidade conceitual (1991, p. 24).

A solução de um problema filosófico, em primeiro lugar, permite compreender a complexidade de um conceito, pois se trata de dispor novos componentes. Em segundo lugar, a solução de um pro-

blema estabelece o “estado do conceito”, isto é, a maneira pela qual os componentes permanecem juntos, pois o problema, como condição do conceito, estabelece sua “ordenação intensiva”, que equivale a um “sobrevoo rasante” que mantém equidistantes seus componentes. Dessa maneira, um conceito define-se pela copresença, sem nenhuma distância, de todos os seus componentes. Ou seja, a vizinhança destes últimos é constituída intensivamente, não como ideias que estivessem cozidas umas às outras ou que se aproximassem por semelhança e analogia, de acordo com coordenadas espaço-temporais. Sendo assim, a intensidade, estado da junção dos componentes, não é dada nem pela referência espacial nem temporal dos objetos que eles conceituam. Mas, se o conceito não é definido em primeiro lugar por sua realidade espaço-temporal, o que dá realidade à sua intensidade?

Ora, a solução de um problema filosófico deve precisar uma realidade que seja própria ao conceito, a fim de que este não perca o seu estado ou intensidade, com isso tornando-se uma associação de ideias ou uma abstração, e perdendo sua realidade problemática. Se isso acontecesse, o conceito perderia seu alcance, sua copresença, deixando de ser um sobrevoo rasante para tornar-se uma peregrinação que se arrasta por entre os componentes, até encontrar um dentre eles que forneceria referência a todo o conceito ou até estabelecer um dispositivo de junção dos componentes que seria exterior ao pensamento. O importante é que o conceito corresponda a uma realidade do próprio pensamento como multiplicidade.

Por exemplo, ao se considerar o problema filosófico cartesiano tem-se que um plano de pensamento precisa começar sem quaisquer pressupostos objetivos e com um conceito (Ego) que determina uma substância puramente pensante por contraste com um mundo de coisas extensas. Consequentemente, essa maneira de pôr o problema supõe um mundo em dualidade ou descontínuo (*res cogitans* e *res extensa*). Por sua vez, qual seria o conceito filosófico que, ao contrário, pressuporia um mundo contínuo, isento do dualismo ideias-coisas? Uma das tentativas de responder ao problema assim formulado foi a do Pragmatismo, pois este propõe como seu principal conceito a *continuidade* entre coisas e ideias. Precisamente, a *continuidade* pragmática não supõe tão somente a unidade do real, mas também o modo como ela flui. Então, o *Ego* não pode mais ser entendido como substância subjetiva em um mundo dualista, porque ele é um *hábito* contraído nas relações entre ideias e coisas, em meio à realidade *fluxional* do mundo. Por isso Deleuze e Guattari disseram: “sendo dada uma proposição [...] qual o hábito que constitui seu conceito? É a questão do pragmatismo” (1991, p. 101).

É precisamente na instância do problema que filosofia e arte como criação própria ao pensamento se encontram, pois a arte também possui ou cria suas próprias multiplicidades. Esse encontro entre ambas pode se dar de dois modos distintos. Em primeiro lugar, as sensações ou multiplicidades da arte indicam como o pensador pode manter-se na instância problemática a fim de não destituir o conceito e cair em ilusões filosóficas. Em segundo lugar, é na instância do

problema que filosofia e arte se comunicam e intercambiam em seu autônomo campo de criação, de modo que ou um pensador toma uma sensação da arte e dela extrai seu problema gerador a ser resolvido filosoficamente; ou, em sentido inverso, um artista lança mão de um conceito e resolve seu problema criando novas sensações artísticas. Quanto a esta segunda modalidade de intercâmbio, forneceremos exemplos na “conclusão” do presente artigo. Quanto à primeira, vejamos alguns exemplos fornecidos por Deleuze imediatamente.

A procura de uma realidade própria ao pensamento para caracterizar um conceito, ou ainda, a determinação de um verdadeiro problema que instaure o conceito como reunião de componentes heterogêneos ou singulares em uma multiplicidade, demarca, também, o método filosófico. Deleuze já havia observado na filosofia de Bergson um método que, baseado na definição de um problema, capacitava o pensamento filosófico a não incorrer em dois tipos de ilusão. A primeira delas relativa a uma “realismo” filosófico, segundo o qual a filosofia deve se ater aos dados imediatos da experiência, a suas referências espaço-temporais. A literatura anglo-americana, na análise de Deleuze, indicaria uma maneira de combater essa ilusão, na medida em que ela demonstra que toda arte começa por uma desterritorialização de seus personagens, por uma fuga do realismo. A segunda ilusão, relativa a um “idealismo” filosófico, torna a realidade do pensamento um correlato de sua capacidade de abstração e de gerar ideias abstratas. Ilusão esta que, por sua vez, como ensina a obra de Proust, somente poderia ser debelada por uma filosofia que começasse não pela procura de verdades abstratas, mas por uma procura de verdades que comprometem alguém, uma vez que os signos das coisas fazem problema, eles nos forçam a pensar em sua realidade intensiva ou singular (DELEUZE, 1966, p. 24-26; DELEUZE, 1964, p. 24, 40-42; DELEUZE, 1977, p. 88-89).

Ao contrário, a experimentação filosófica das multiplicidades conceituais significa que o filósofo fabrica seus conceitos não a partir de uma realidade referenciável extensivamente, nem em um meio de abstração, mas a partir de uma realidade intensiva de um plano de consistência do pensamento, que faz da criação do conceito, simultaneamente, uma captura de devires de outras multiplicidades (ALLIEZ, 1994, p. 68-69).

Pode-se dizer que a realidade de um conceito define-se por sua “consistência”, pois, como afirmam Deleuze e Guattari, é esta última que garante a heterogeneidade inseparável de seus componentes. A consistência cria tanto zonas de vizinhança, internas ao conceito, sua endoconsistência, quanto exoconsistência, isto é, a diferença de um conceito em relação a outros, mesmo que constituídos a partir de problemas interconectados (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 25). Somente a consistência permite que os conceitos não tenham sua realidade baseada na extensão das coisas e dos corpos que eles conceituam, nem em uma realidade abstrata que valeria para eles genericamente, mas, sim, em uma realidade intensiva, incorpórea e inobjetivável, que apenas se atualiza nos corpos e nas coisas. Enfim, sua realidade é multiplicidade.

2. arte como disciplina das multiplicidades: problema estético e “sensações”

A composição artística está diretamente relacionada com os materiais e as técnicas que o artista utiliza para trabalhar. Contudo, ela não se esgota no tratamento de seus materiais. Observando a arte apenas do ponto de vista das técnicas, pode-se detectar a intervenção da ciência (química das cores, textura e resistência dos materiais, matemática e geometria das formas, etc.). Além disso, um artista precisa abrir o plano dos materiais a um plano propriamente estético (ou de composição), onde o material empregado se realiza, como afirmam Deleuze e Guattari, em um “composto de sensações” ou onde o “material passa ao composto” (1991, p. 185). Ora, os diferentes modos de abertura dos materiais que vão compor sensações caracterizam os “problemas de composição estética”.

Vemos, já neste ponto, definir-se para a arte um plano próprio de criação, assim como se caracterizou para a filosofia, na medida em que ambas perfazem disciplinas das multiplicidades. Da mesma forma que os conceitos não se confundiam com suas condições psicossociais e históricas, as sensações não devem ser tratadas como se fossem dadas pelos materiais de composição. Pelo contrário, são elas que os transformam ou recriam. Mas afinal, o que é uma sensação e de que potências ela dispõe para agir assim sobre o material e, deste modo, manifestar um plano de criação próprio à arte como disciplina das multiplicidades? Ou, ainda, de que maneira atua um problema estético, na medida em que este supõe sensações?

Um problema estético é justamente o traçado de uma linha de desterritorialização a partir do material. Sendo assim, sensação é um bloco de devires que passa pelas formas ou figuras do material sem ser coextensivo a elas, sejam elas relativas à carne humana ou aos objetos da natureza de um modo geral. A sensação é uma multiplicidade que sustenta as figuras como se fosse uma “casa”, isto é, uma junção finita de planos e faces (“endossensação”). A casa suporta a figura, porém esta, por sua vez, enquanto bloco de devires está imersa em um “universo” ou “cosmo” em que ela captura infinitamente devires não artísticos (“exossensação”). Da mesma forma, e em contrapartida, um conceito pode captar sensações, mas ele próprio não corresponde a um problema estético, uma sensação artística pode captar devires filosóficos, embora ela própria não possa ser substituída por um conceito. Todas as fugas de devires artísticos, para o plano de consistência do pensamento, onde eles se encontram com devires oriundos das outras multiplicidades, particularmente a filosófica, como veremos mais adiante, começa com essas sensações que são passagens comunicando, no material, as figuras com a casa que elas habitam e com o universo a que elas se abrem. Um problema estético é sempre com pontos de passagens figura-casa-universo, a cada vez determinando uma linha de desterritorialização que fará dos materiais uma sensação. As cores, por exemplo, não são simplesmente o preenchimento de uma figura, mas a maneira pela qual desta última se arranca uma sensação que a desfigura, tornando presentes forças do universo ou forças cósmicas

(DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 169-170, 173-174). Em suma, pode-se afirmar que a definição da forma ou figura artística, numa estética das multiplicidades, depende das linhas ou devires que a desterritorializam (BUYDENS, 1990, p. 29).

Por outro lado, a ausência, nas composições artísticas, de uma figura humana ou da natureza não significa que aí não se pode encontrar uma sensação. Mesmo a arte abstrata, alertam Deleuze e Guattari (1991, p. 172), é composta a partir da extração de sensações das passagens figura-casa-universo. Se é verdade que aí a figura possa estar reduzida à forma geométrica, não deixa de ser verdade que a sua casa serve mais imediatamente para abrigar os devires do universo, na medida em que as figuras exprimem verdadeiras forças mecânicas, como, por exemplo, as forças gravitacionais no caso da pintura, e as forças sonoras no caso da música. Ao invés do material encarnar a sensação, como no caso da arte figurativa clássica, é o material que emerge e passa na sensação, no caso da arte abstrato-conceitual e no figurativismo moderno.

Seja qual for o estilo ou período artístico considerado, não é o caso de se referir a sensação à “carne”, como gostaria a estética de base fenomenológica, de modo a supor que, mesmo nas composições onde não aparece a figura humana, a arte estaria tomada por um ato que doa sentido, uma função noética, que traria a marca da cultura como se fosse um naturalismo embutido em tudo o que o homem produz. A arte não se confunde com a natureza, mas, nessa perspectiva, esta contém, como as forças da natureza, um poder de criação que se exerce sobre um material bruto ou caótico. Porém, a arte como disciplina das multiplicidades exige que o artista vá além de sua cultura, isto é, que ele seja capaz de tornar difusos os atos de sentido a ponto de se comunicarem com devires não humanos, de revelarem forças cósmicas, e não apenas aquelas chanceladas pela marca humana do mundo vivido. Deleuze e Guattari propõem dar prioridade ao “universo-cosmo” ao invés de ao mundo vivido, constituindo para a arte a sua própria gênese, ao invés de mantê-la sob os auspícios de um ser da receptividade¹.

Com efeito, qualquer figura humana, natural ou geométrica, pode comunicar sensações moleculares, compostos de devires não humanos. Somente por esta via é que a arte pode instaurar-se diretamente na instância de um problema estético e relacionar-se com os conceitos filosóficos, pois estes, como vimos, também passam pelo universo (plano de consistência do pensamento). Por isso o abstracionismo não é uma cientificação da arte, não é o projeto deliberado de redução geométrico-matemática das formas, da mesma maneira que o conceptual em arte não é a demonstração de uma tese filosófica. Se vigora neles algum tipo de formalismo ou tecnicismo exacerbados, um ideal de alheamento em relação às formas da natureza, isso não se deve à mera incorporação de procedimentos técnicos da ciência, da matemática ou da filosofia, mas está relacionado com um determinado problema estético que gerou sensações que comunicam desterritorializações relativas nas passagens figura-casa-universo, ge-

¹ O problema da “gênese” do belo na obra de arte e na natureza foi um caminho aberto por Deleuze em sua abordagem da Crítica do Juízo de Kant, abordagem esta que também lhe muniria para criticar a relação entre a arte e o mundo vivido (cf. DELEUZE, 1963a, p. 128-132). Alliez (1994), comentando esta passagem, declara que “há aí, como não, matéria para uma nova explicação com a fenomenologia. Com a diferença de que se trata, agora, do devir estético de uma fenomenologia da arte” e “é a esses desenvolvimentos que Deleuze e Guattari vão contrapor um fim de não receber”, pois “encarnando o princípio narcísico do ser, a carne seria a noção última de uma metafísica da visão” (p. 60).

rando uma opinião estética, que barrou a linha de fuga das sensações *viciando* de certa maneira o sistema de passagens.

Ora, as passagens figura-casa-universo também se aplicam à natureza, de modo que esta compõe suas próprias sensações e, portanto, “a natureza é como a arte”, asseveram Deleuze e Guattari. O contraponto entre “motivos territoriais” / “personagens rítmicos”, por exemplo, entre as aves (posturas, cores ou cantos) formam “compostos melódicos” ou “paisagens melódicas”, endossensações, que são as faces e planos que sustentam os compostos de sensações ou “território-casa” e que determinam devires. Os personagens rítmicos e as paisagens melódicas estão relacionadas a impulsões e pulsões definidas por funções de autopreservação, de alimentação ou de procriação, que são a “assinatura” de um território, mas que serão reorganizadas por uma modificação própria ao ritmo e à melodia. Porém, as sensações são também aberturas onde esses devires territoriais da natureza recebem ou se lançam em exossensações, na medida em que se desterritorializam seguindo ou abrigando forças cósmicas que formam um “plano de composição sinfônico infinito”. Sendo assim, uma modificação de território se articula com circunstâncias externas ao território, mas o importante é de que maneira o plano de composição, com seus ritmos e melodias, se deixa *problematizar* pela reorganização das forças exteriores nesse plano de composição artística que a natureza já realiza.

Enfim, a sensação é a maneira de tornar sensível o efeito das forças do universo no habitante de um território natural. A ideia de sensação fornece para a arte não uma concepção finalista, como a que lhe outorgou a fenomenologia ao tratar os produtos artísticos como atos fundantes de sentido imanentes à experiência natural, mas uma concepção “melódica, em que não sabemos mais o que é arte ou natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 175-176; DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 375-376, 388-395). As cores e os sons da natureza não esperam que um artista os transforme em devires, a música e a pintura podem ser compostas por sensações nas territorialidades naturais, já que a desterritorialização dos devires da arte não depende de um ato humano. Também para a arte, como disciplina das múltiplidades, é válido o princípio etológico de indistinção entre o devir-animal e o devir-humano.

O conceito de sensação, na medida em que é uma multiplicidade, torna-se também refratário à sua definição pela forma do sensível, isto é, levando-se em conta apenas seu conteúdo empírico. A faculdade de sentir, de acordo com Kant, somente se elevaria a um uso voluntário e transcendental, na medida em que se produzisse no sujeito uma forma superior de sentimento. Sendo assim, um sentimento teria de ser causado em nós através de uma pura representação *a priori* do objeto que afetasse o sujeito, sem, portanto, que esse sentimento estivesse diretamente associado a uma sensação onde o objeto figurasse como causa empírica (DELEUZE, 1963b, p. 67-68). Mas a sensação, segundo a definição deleuzeana, possui um conteúdo empírico, ela somente se produz com relação a um material, mas nem por isso deixa de ter seu aspecto virtual. Acontece que a sensação

entra em contato com devires não humanos, na medida em que ela se torna uma sensibilidade que não está delimitada à representação *a priori* do objeto, nem à capacidade do sujeito de sentir essa representação, mas sim à capacidade das percepções e afecções humanas serem transmutadas por forças que elas não contêm.

Dizíamos que a sensação é um bloco de devires que atravessa as figuras, constrói casas e se abre para o universo. Sendo assim, é possível falar especificamente de devires da arte na medida em que eles realizam as passagens das sensações.

De fato, pode-se definir duas espécies de devires artísticos que determinam um bloco de sensações, a saber, os “perceptos” e os “afectos”. A primeira função desses devires é a de desterritorializar o “sistema de opinião” no qual estão inseridas as figuras. Eles são independentes mesmo das percepções daqueles que os experimentam (espectador ou audiência) e das afecções (sentimentos) daqueles que os criaram, isto é, esses devires que são perceptos e afectos estão em fuga com relação ao mundo do vivido onde as figuras são geradas. E exatamente por sua qualidade de devir, eles dispõem da característica de, ao fugirem do sistema de opinião do mundo vivido, se conservarem na obra de arte ou na natureza como “seres de sensação” ou “compostos de perceptos e afectos”. Através deles é que a arte existe em si ou se conserva por si mesma, apesar de somente realizar essa autonomia através da finitude dos materiais que ela usa como suporte, quer dizer, esses seres de sensação somente se conservam enquanto duram os materiais.

Deleuze já havia observado, em seu trabalho dedicado a Proust, o problema da conservação dos seres de sensação na obra de arte. Os signos da arte (perceptos e afectos) reagem sobre os signos sensíveis (percepções e afecções), arrancando deles um sentido, uma essência (ser de sensação), que não se esgota em seu significado material, seja ele objetivo ou subjetivo (DELEUZE, 1964, p. 21-22, 34, 49-50, 59-61, 120-122; ver tb. DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 157). A percepção e a afecção, desta maneira, deixam de ser indiferentes à matéria ou qualidade dos fenômenos, elas deixam de ser o receptáculo da forma pura do espaço e do tempo, isto é, das condições da experiência em geral, para tornarem-se uma sensibilidade que acolhe os signos, que não é indiferente à marca com que eles singularizam um espaço e um tempo como condições da experiência real. Enquanto percepção e afecção preenchem voluntariamente as condições da experiência em geral, adotando os interesses do entendimento ou da razão, elas não são ainda capazes, nesse exercício voluntário, de acolher os signos. Somente seu exercício involuntário, quer dizer, sua participação em uma sensibilidade que se abre aos signos e, por isso, os leva ao encontro de perceptos e afectos, dota a percepção e a afecção de uma autonomia que as eleva ao estatuto de faculdade do pensamento, sem nada dever ao entendimento ou à razão (MARTIN, 1993, p. 89-100).

Segundo Deleuze, Espinosa já observara que o corpo, justamente por sua capacidade de abrir sua sensibilidade a perceptos e a afectos, detém uma faculdade de agir e de ser afetado cuja potência (de existir) não depende do entendimento ou da razão. De fato, o corpo é

capaz de certas criações que deixariam o espírito perplexo se ele não desfrutasse de uma potência de pensar paralela à do corpo. Espinosa fornece uma teoria das afecções e percepções onde estão compreendidas as noções de afecto e de percepto que serão especificadas, na arte, como disciplina das multiplicidades, como devires das sensações estéticas. Sendo assim, seria importante observarmos de que maneira essas noções já têm uma ambiência segundo a ontologia espinosana, pois elas ganham aí um alcance estritamente prático (DELEUZE, 1968, p.82-83, 130-133, 198-201, 224-225; DELEUZE, 1981, p.68-72; HARDT, 1993, p.58-59, 71-73). Embora não possamos nos deter agora nos meandros ontológicos dessa questão, a teoria espinosana das afecções e das percepções, que encerra igualmente uma teoria dos signos, está na base de muitas análises que Deleuze realiza com recurso a exemplos artísticos. Vejamos alguns deles.

Na literatura anglo-americana, a vida é tratada em seus encontros, em seus devires (DELEUZE, 1993, p.172-176). O teatro de Carmelo Bene também constitui um plano de abertura que extrai da forma dos objetos as velocidades dos perceptos (gestos e palavras), bem como extrai do sujeito-ator as intensidades dos afectos. Trata-se de uma geometria operatória, onde os perceptos e afectos submetem os objetos e os sujeitos do teatro a uma variação contínua que os abre a devires do mundo que não versam mais sobre um tema nem enquadram mais um tipo ou caráter (DELEUZE; PARNET, 1977, p.74-77; DELEUZE; BENE, 1979, p.113-115).

No cinema, a imagem-movimento, definida genericamente por uma “percepção total”, que se confunde com o objeto, especifica-se em “imagem-percepção”, no momento em que são selecionadas percepções com relação a um sujeito. A imagem-movimento pode também constituir “imagem-afecção”, quando o sujeito se confunde com o objeto, ou seja, o sujeito percebe a si mesmo. Porém, assim como as imagens-percepção derivam de uma percepção total constituída por perceptos, as imagens-afecção derivam de uma afecção engendrada por afectos, onde a subjetividade é tão somente um “centro de indeterminação”. Enquanto a imagem-movimento relaciona dualmente uma imagem e uma percepção ou uma afecção, o que vemos nela são “signos de composição bipolar” (percepção-afecção molar), já quando se compreende que as imagens são geradas por perceptos e afectos não humanos, então, essas imagens se povoam de “signos genéticos ou diferenciais” (percepção-afecção molecular). A imanência das duas espécies de signos nas imagens-movimento também assinala a maneira propriamente cinematográfica de constituir um espaço qualquer de perceptos e afectos no espaço determinado das percepções e afecções. A imagem-movimento apresenta indiretamente, no espaço determinado onde o tempo é atual, um espaço qualquer onde o tempo é virtual. Porém, as imagens-tempo apresentam diretamente o tempo virtual que constitui o movimento. Trata-se, como denomina Deleuze, das “imagens-cristal” cujos signos mostram diretamente devires não humanos (DELEUZE, 1983, p.92-97, 115-116, 153-157, 164-165; DELEUZE, 1985, p.110-111).

A obra de arte não se sustém sem uma aparente contradição, pois ela só é capaz de se “manter de pé por si mesma” (de conservar seus seres de sensação) quando os devires desterritorializam as figuras com base nos materiais finitos em que estão plasmadas estas últimas, por isso Deleuze e Guattari afirmam a respeito da criação artística que

[...] o artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei de criação é que o composto fique de pé sozinho. Que o artista o faça ficar de pé sozinho, é o mais difícil. É preciso, às vezes, bastante inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas, mas esses sublimes erros perfazem a necessidade da arte se são meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado)... Ficar de pé por si mesmo não é ter um lado de cima e um lado de baixo, não é ficar ereto, é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 155).

A ciência também lida com materiais, porém ela não se preocupa com os perceptos e afectos que, atravessando-os, compõem seres de sensação. A ciência está mais preocupada com a mistura dos materiais, com a criação de novas funções pela mistura de materiais, do que com a conservação de sensações em sua duração, muito embora a arte possa se beneficiar com a experimentação científica dos materiais. Em todo caso, a autonomia da arte com relação à ciência e à tecnologia é essencial para a composição de sensações.

Com efeito, as funções científicas, por meio de seus observadores parciais, conferem aos estados de coisa já uma “protoperceptibilidade” e uma “protoafectibilidade” que serão integradas, quando da individuação dos corpos, em percepção e afecção como “estados de corpos”. A primeira é relativa indução do estado de um corpo sobre outro, enquanto a segunda se refere à passagem de um estado a outro estado em um determinado corpo. Nas funções, então, percepções e afecções se referem à relação dos corpos com os objetos, isto é, elas podem ser referenciadas. No entanto, as protopercepções e protoafecções dos estados de coisa não equivalem aos perceptos e afectos da arte. Elas fazem parte da atualização de potenciais em um sistema de referência antecedendo as percepções e afecções nesse mesmo sistema, mas os perceptos e afectos da arte não se referem aos objetos com que corpos percebem estados induzidos nem dimensionam a mudança desses estados quando objetos diferentes os afetam. Na verdade, a finalidade da arte é a de, utilizando meios materiais, extrair perceptos das percepções e afectos das afecções dos corpos. As maneiras diversas de realizar essa finalidade tipificam os estilos da arte (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 125, 144-146, 155-158, 160, 164, 170-172; DELEUZE, 1990, p. 182-184).

O “estilo” em arte nada mais é do que essa elevação das percepções vividas ao percepto e das afecções vividas ao afecto através de

operações problematizantes. Assim, como em filosofia, o estilo artístico não é uma maneira de associar palavras, de ligar as ideias ou de compor frases. Através dos perceptos e afectos, assim como a filosofia por meio de conceitos, a arte torna-se capaz de uma “fabulação criadora”, isto é, uma maneira de revelar na obra as “paisagens não humanas da natureza” (perceptos) e os “devires não humanos do homem” (affectos), abrindo as palavras, fendendo as coisas. Nesse caso, então, os devires da arte não se prestam apenas à construção de uma casa que abriga os perceptos e affectos que escaparam do sistema de opinião onde repousavam as figuras (paisagens humanizadas e devires humanos).

É certo que os novos seres de sensação, na eternidade animada em que eles se conservam, somente chegam até nós através das durações variáveis dos materiais sobre os quais os devires logram sua operação de fuga. Por isso, podemos dizer que a arte não é jamais representativa; ou, mais precisamente, é impróprio ou empobrecedor dizer que ela pode ser definida por uma fase de representação e por uma fase contrária à representação. Essa clivagem, como exemplificam Deleuze e Guattari descrevendo as duas fases da pintura óleo, é insuficiente porque constitui um critério que privilegia tão somente o aspecto técnico de tratamento do material. Assim, a pintura clássica seria marcada pelos cuidados com a perspectiva, pela ideia do fundo branco sobre o qual se faz o esboço que vai ser colorido, para só então receber os contrastes de luz e sombra. Já a pintura moderna seria avessa à representação, uma vez que sua tendência é a de tornar a tela um plano visual, visto que o fundo é opaco e já colorido, de modo que o colorido dos elementos não se destaca através de um esboço, mas estabelece um corpo a corpo com a cor do fundo, a cor é pintada sobre a própria cor. Mas esses aspectos da composição técnica precisam ser envolvidos pelos *problemas artísticos* que criam as sensações.

De fato, esse ponto de vista parcial teria o defeito, em ambos os casos, de cercear ou reduzir em demasia a autonomia do “plano de composição estético” em relação ao “plano de composição técnico”. A confusão dos dois planos é uma artimanha para erigir a representação como critério estético, uma vez que a esta seria outorgada uma aura definida por cânones técnicos, ao passo que a arte da não representação, diametralmente, seria definida negativamente como aquela que procura negar esses cânones. Porém, também as multiplicidades artísticas não se deixam enganar pelos critérios dualistas da representação, fonte de toda opinião estética, posto que o plano de composição estético e o plano de composição técnico são imanentes e os estilos artísticos são gerados pelas diversas maneiras de traçar relações entre esses planos.

É verdade que, no primeiro caso, a pintura usufrui como que de uma transcendência que vem de um modelo que é projetado sobre o plano técnico criando um plano estético. Uma vez projetadas no plano técnico, as sensações estéticas criadas passam a desmentir essa transcendência que garantiria a representação. Quer dizer, se há representação, ela é explicada pelos seres de sensação e seus devires que escapam ao plano técnico, e não pela perspectiva geométrica ou pelos recursos téc-

nicos que apenas qualificam esse plano. Já, no caso da pintura moderna, encontramos um “ateísmo inocente” ou um “paganismo” que não tem mais de se haver com a transcendência aparente do modelo.

Com efeito, se o artista aí não lida com a representação, ele não se preocupa com a negação desta, mesmo porque, na pintura clássica, a representação não era um princípio estético, mas o modo pelo qual os seres de sensação criavam determinados efeitos sobre o plano técnico. Agora, ao invés da sensação se realizar ou se encarnar no plano técnico, é o material deste último que passa no plano estético. Citar Deleuze e Guattari pode ser bastante ilustrativo a esse respeito:

[...] no primeiro caso, a sensação se realiza no material, e não existe fora dessa realização. Pode-se dizer que a sensação (o composto de sensações) se projeta sobre um plano de composição técnico bem preparado, de sorte que o plano de composição estético venha recobri-lo. É necessário, então, que o próprio material envolva mecanismos de perspectiva, graças aos quais a sensação não se realiza somente cobrindo o quadro, mas de acordo com uma profundidade. A arte desfruta, então, de um semblante de transcendência, que se exprime não numa coisa a representar, mas no caráter paradigmático da projeção e no caráter “simbólico” da perspectiva. No segundo caso, não é mais a sensação que se realiza no material, é antes o material que passa na sensação. Claro, a sensação não existe mais fora dessa passagem, e o plano de composição técnico não tem mais autonomia que no primeiro caso: ele não vale nunca por si mesmo. Mas, dir-se-ia, então, que ele sobe no plano de composição estético, e lhe dá uma espessura própria [...] independente de toda perspectiva e profundidade (DELEUZE, 1991, p.182-183).

Seja como for, essas duas formas de relacionamento dos planos técnico e estético são apenas situações abstratas, pois, concretamente, elas se envolvem mutuamente em várias combinações e transições.

O material que passa pelo plano estético serve tanto para caracterizar a pintura, quanto a escultura, a literatura ou a música. Na riqueza dos exemplos analisados, Deleuze e Guattari demonstram que a pintura não tem mais profundidade ou perspectiva porque, com a subida do material ao plano estético, a superfície desse plano passa a ser perfurada, nela, o material se funde, e só por isso o plano de composição ganha uma espessura sem que tenha de se destacar do fundo. Da mesma forma, a escultura pode tornar-se plana visto que o plano se estratifica, o material esculpido apresenta uma série de marcas que antes somente eram conseguidas à custa da projeção espacial do objeto representado. A literatura moderna também encontra sua própria “espessura material”, pois seus materiais básicos, quais sejam, as palavras e a sintaxe, deixam de fazer perspectiva, e sobem no plano, perfurando-o.

A música, por sua vez, apresenta sua própria maneira de evitar, no plano de composição sonoro, a profundidade e a perspectiva, que conferiam à música clássica uma melodia e uma harmonia ancoradas

na altura escalar dos sons, no temperamento tonal e no cromatismo. Agora, a espessura material dos instrumentos permite a elevação de materiais, antes relegados a um segundo plano, que se combinam de maneira inusitada influenciando sobre o plano estético, assim,

[...] a evolução dos estudos de piano, que deixam de ser apenas técnicos para se tornarem “estudos de composição” (com a extensão que lhes confere Debussy); a importância decisiva que adquire a orquestração com Berlioz; as escalas dos timbres em Stravinsky e Boulez; a proliferação dos afectos de percussão com os metais, os couros e as madeiras, aliados aos instrumentos de sopro para constituir blocos inseparáveis de material (Varèse); a redefinição do percepto em função do ruído, do som bruto e complexo (Cage); não apenas o alargamento do cromatismo a outros componentes além da altura, mas a tendência a uma aparição não cromática do som em um continuum infinito (música eletrônica e eletroacústica) (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.184-185).

A consequência dessas relações de coexistência *problemática* entre o plano técnico e o plano estético é que, na verdade, somente existe um único plano de composição para a arte. Como vimos, um problema estético indica que as composições de sensações coexistem com o plano estético, estando pressuposto o seu envolvimento com determinados materiais e as técnicas para trabalhá-los. Os compostos de sensações desterritorializam as figuras através de perceptos e afectos que se esquivam ao sistema de opinião que reúne as percepções e afecções dominantes em um “meio natural, histórico e social”. Em outras palavras, através das problematizantes relações entre seus dois subplanos – o técnico e o estético –, o plano de composição não se confunde com o meio onde encontramos os mecanismos neurológicos (excitações-reações), não pode ser assimilado também ao meio dos dinamismos práticos (percepções-ações), nem que ambos sejam englobados por um plano fenomenológico das relações homem-mundo. Essa última opção bloquearia o plano de composição, pois ela demarcaria nele um sistema de opinião estética por analogia com o sistema de opinião do mundo vivido.

Deleuze e Guattari exemplificam por meio da literatura, da música e da pintura, de que modo as inovações em termos materiais e técnicos, de acordo com a descrição acima, também determinam, no plano de composição (técnico-estético) uma abertura para as forças do universo. Nesses exemplos, observa-se a coexistência entre um movimento que emoldura os compostos de sensações em casas-territórios e um outro movimento que os desenquadra, liberando-os para revelar as forças do universo-cosmo. Na pintura, a coexistência desses movimentos pode ser constatada nas obras de Seurat ou Mondrian, onde o quadro não tem seu início e seu fim delimitados pela tela, pois ele adquire o “poder de sair da tela”. Na literatura, particularmente na teoria literária de Bakhtin, nos romances de Proust e Dos Passos,

o que importa não é a moldura, o caráter ou a formação dos personagens, mas os devires em que eles entram, os perceptos e afectos que eles experimentam ou nos fazem experimentar.

Na música, as “formas emoldurantes” sofrem também um desenquadramento, na medida em que correspondem seja à “ária” monofônica, elemento melódico que demarca um território sonoro; seja ao “motivo” polifônico, elemento de contraponto entre duas melodias que ressoam entre si; seja ao “tema”, elemento harmônico que relaciona modificações entre linhas melódicas. Mesmo na música clássica, o motivo não acasala melodias e o tema não enclausura linhas melódicas, sem que propiciem uma abertura do plano de composição para o universo. No entanto, na música moderna, esses elementos abrem-se para um plano de composição mais ilimitado, a moldura não é mais uma comporta que regula a saída para o universo, ela torna-se coextensiva ao desenquadramento, ao lado de fora. É a passagem do material sonoro no plano de composição que se observa no desenquadramento crescente que vai da sonata clássica ao poema sinfônico de Liszt; da mesma forma, os estudos de variação de um tema para piano, interpolação de motivos sob um tema, que ainda mantém a “moldura harmônica”, são desenquadrados pelos estudos de composição de Chopin, Schumann e Liszt, onde os compostos sonoros são criados diretamente sobre o plano de composição sonoro, em desequilíbrio e fluidos, ao invés de estabilizados por motivos e temas. “Passa-se da Casa ao Cosmo”, afirmam Deleuze e Guattari, ao se traçar

[...] uma transversal irreduzível tanto à vertical harmônica quanto à horizontal melódica, que leva os blocos sonoros à individuação variável, mas também os abre e os fecha em um espaço-tempo que determina sua densidade e seu percurso sobre o plano. O grande ritornelo se eleva à medida em que nos afastamos da casa, mesmo se é para retornar a ela, visto que ninguém mais nos reconhecerá quando retornarmos (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 181; ver tb., id., p. 177-180).

Deleuze mostrou, ao se dedicar à filosofia de Leibniz, que o pensamento barroco forneceu uma noção de “unidade das artes”, que vale tanto para as manifestações artísticas do período barroco propriamente, quanto para as da arte contemporânea. Esse princípio de unidade seria dado por um critério propriamente estético que estaria em ressonância com a concepção barroca da matéria. Com efeito, cada arte possui suas formas próprias, no entanto, a matéria, por um princípio de exaustão dessas formas, acabaria por se concentrar ao máximo em um mínimo de extensão. A matéria transborda as formas, se desenquadra, de modo que as extensões, os espaços, fluem uns sobre os outros, por isso a arte se encontra em um elemento informal, onde ela se estende a todo campo social. Essa “unidade extensiva” das artes se realizaria tanto no período barroco onde o artista se torna urbanista, quanto na arte minimalista onde a obra está marcada pela performance (DELEUZE, 1988, p.166-169).

3. Conclusão: interferência intrínseca entre os conceitos filosóficos e as sensações da arte

Trata-se da via própria à arte de tirar algo do caos, do infinito, por meio de um plano de consistência do pensamento. Cada disciplina das multiplicidades tem seus meios próprios de salvar o infinito. A filosofia dá consistência a esse infinito na medida em que traça um plano de consistência que resguarda o infinito em seus conceitos. A arte renuncia ao infinito, na medida em que traça um plano de referência a fim de definir os estados de coisa e as funções. “A arte”, afirmam Deleuze e Guattari completando a comparação com as demais disciplinas, “quer criar o finito que reapresenta o infinito: ela traça um plano de composição que carrega, por sua vez, monumentos ou sensações compostas” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.186).

Mas, afinal, qual o elemento que, na arte, se especializaria em fazer a passagem entre o plano de composição e o plano de consistência do pensamento, de modo a preencher aquele com sensações criadas?

Um bom exemplo da abertura do plano de composição artístico para o plano de consistência do pensamento estaria na obra teatral de Beckett. De acordo com Deleuze, as peças beckettianas, principalmente aquelas elaboradas para a televisão, criariam a chamada “língua III”, composta de “imagens puras” e espaços quaisquer dissipativos capazes de fazer com que a linguagem afrente seu lado de fora. Com essa abertura do plano de composição, as imagens e espaços puros da língua III submeteriam os objetos da língua I e as vozes da língua II a uma exaustão cuja tensão “afrouxa o abraço das palavras e seca o corrimento das vozes”. As diversas maneiras de usar essa imagem dissipadora e esse espaço extenuante, em combinação com as coisas/vozes e o silêncio, servem como tipologia da dramaturgia beckettiana, assim como são um procedimento que aproxima esta última da exaustão da “Figura” na pintura de Bacon (DELEUZE, 1992, p.72-79).

Embora suas criações permaneçam distintas, o plano da filosofia, povoado de conceitos, e o plano de composição da arte podem deslizar um sobre o outro, de modo que a criação conceitual possa contar com a participação de figuras estéticas, e vice-versa. Deleuze e Guattari mostram que os autores que conseguiram realizar esse hibridismo entre o plano considerado e os objetos que o preenchem, inventaram novas maneiras de pensar através do que se pode denominar interferência intrínseca, através do inter-relacionamento entre problemas filosóficos e problemas estéticos. Esses autores não operam meramente uma síntese entre filosofia e arte, como se fosse possível preencher a lacuna que há entre elas, mas conseguiram se instalar justamente no elemento que as diferencia em sua natureza, por isso “esses pensadores são ‘meio’ filósofos, mas eles são também muito mais que filósofos” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.65). Entre esses pensadores encontramos Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud, Melville, Lawrence ou Miller. Esse hibridismo entre filosofia e arte também pode ser levado a cabo por intermédio de transposições que um filósofo ou um artista reali-

za entre conceitos e figuras estéticas. Assim, um conceito pode ser “conceito de afecto” e um afecto pode ser “afecto de um conceito”, tal é o caso de Don Juan que, de figura teatral e musical, torna-se personagem conceptual com Kierkegaard ou, ainda, o caso do Zaratustra de Nietzsche que, de personagem conceptual, torna-se uma figura estética (música e teatro). Nesse caso, temos uma interferência extrínseca entre arte e filosofia.

Nesse plano de interferências entre filosofia e arte há alguns perigos.

A diferença de natureza entre personagens conceptuais e figuras estéticas pode não ser respeitada. Porém, dessa maneira, a filosofia sofre menos de um esteticismo do que passa a pensar não por conceitos, mas por imagens, cujo carácter projetivo e transcendente dá à filosofia um quê de religião ou de sabedoria mística. Mas as figuras religiosas que interferem no pensamento filosófico, como na filosofia cristã, não são figuras estéticas, elas apenas injetam transcendência no plano de consistência da filosofia ao tornar sua imanência relativa a algum elemento.

Existe, por outro lado, uma maneira propriamente filosófica de injetar transcendência no plano de consistência. A fenomenologia entende que os conceitos podem firmar seu fundamento desde que sigam o caminho imanente indicado pelas figuras estéticas. No entanto, estas últimas são concebidas como modelares para o conceito somente na medida em que designam um plano do pensamento como imanente a um sujeito que, através de atos transcendentais, cria uma comunidade intersubjetiva através de uma “proto-opinião”. Nesse caso, não se trata de figuras religiosas, mas de um modo de definir as figuras estéticas como referenciadas no sistema de opinião das percepções e das afecções vividas, de forma a estabelecer analogia com o fundamento dos próprios conceitos que também passam a ter o mundo vivido como matriz comum.

As funções científicas, como vimos, também podem ser relacionadas com as figuras estéticas, na medida em que a arte manipula materiais em seu plano técnico. Na natureza, indicam Deleuze e Guattari, pode-se observar de que maneira da *sensibilia* das funções orgânicas são extraídos traços de expressão, perceptos e afectos, que as transformam em figuras estéticas. Os animais fazem de sua alimentação, de sua procriação, sensações compostas de devires de posturas, sons e cores que já nada têm de científicas. Mas, então, temos interferência intrínseca entre o plano de referência das funções científicas e o plano de composição das sensações. Como no caso das relações entre o plano filosófico e o plano da arte, a interferência entre os elementos do plano de composição e do plano de referência pode ser extrínseca ou intrínseca, dependendo do modo que se inter-relacionam problemas estéticos e problemas científicos. Será extrínseca quando a disciplina que interfere sobre a outra se utiliza de meios próprios; por exemplo, a beleza de uma figura geométrica não é definida esteticamente, mas através de critérios científicos relativos à demonstração da função que preside essa figura (simetria, dissimetria,

projeção, transformação). A interferência entre arte e ciência será intrínseca quando uma sensação toma de assalto a função científica e corta toda a referência de seu plano, transformando os observadores científicos em figuras estéticas; assim, por exemplo, “o cruzamento de duas linhas negras ou camadas de cores nos ângulos retos em Mondrian; ou a aproximação do caos pela sensação de atratores estranhos em Noland ou Shirley Jaffe” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.204-205; ver tb., id., p.174-175).

Referências bibliográficas

- ALLIEZ, Eric. *A Assinatura do Mundo: o que é a filosofia de Deleuze e Guattari?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- BUYDENS, *Sahara: L'Esthétique de Gilles Deleuze*. Vrin, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Empirisme et Subjectivité*, 3e. éd. Paris: PUF, 1980[1953].
- _____. *Nietzsche et la Philosophie*, 5e. éd. Paris: PUF, 1977[1962].
- _____. L'Idée de Genèse dans L'Esthétique de Kant. *Revue d'esthétique*. 1963a, p. 113-136.
- _____. *La Philosophie Critique de Kant*, 5e. éd. Paris: PUF, 1983[1963b].
- _____. *Proust et les Signes*, 4e. éd. remaniée. Paris: PUF, 1976[1964].
- _____. *Nietzsche*, 6e. éd. Paris: PUF, 1983[1965].
- _____. *Le Bergsonisme*, 2e. éd. Paris, PUF, 1968[1966].
- _____. *Spinoza et le Problème de l'Expression*. Paris: Minuit, 1968.
- _____. *Spinoza: Philosophie Pratique*. Paris: Minuit, 1981.
- _____. *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- _____. *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Minuit, 1985.
- _____. *Le Pli: Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit, 1988.
- _____. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
- _____. “L'épuisé”, postface à Samuel Beckett. In: BECKETT, Samuel. *Quad*. Paris: Minuit, 1992.
- _____. *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles; BENE, Carmelo. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- _____. *Qu'Est-Ce Que La Philosophie?*. Paris: Minuit, 1991.

- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- HARDT, Michael. *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy*. University of Minnesota Press, 1993.
- MARTIN, Jean-Clet. *Variation: La philosophie de Gilles Deleuze*. Paris: Payot & Rivages, 1993.
- MENGUE, Philippe. *Gilles Deleuze ou le Système du Multiple*. Paris: Kimé, 1994.