

# O filósofo e seus ovos

Luiz B. L. Orlandi\*

## Buscando uma boa dificuldade

Quando se estuda um filósofo, é comum notar o quanto seus escritos surpreendem a cada retorno a eles. Até certo ponto isso é muito agradável: entusiasmo a vontade de voltar ao que já se leu, pois a repetição de surpresas reforça a expectativa de que pelo menos algum novo detalhe justificará a retomada da leitura. Porém, num certo momento, esse estado quase lúdico tende a impor algum abalo na autoconfiança da própria leitura. Quando há necessidade de retornar ao texto, talvez isso ocorra porque as sucessivas leituras tenham sido apenas insuficientes. No pior dos casos, em vez de acionar tal sentimento de risonha inferioridade, é possível levar uma boba arrogância a acusar o estilo complicado do filósofo ou a satisfazer-se com vagas opiniões a respeito de sua filosofia. Ora, talvez seja possível ir além dessas reações subjetivas para encontrar algum plano em que uma interessante dificuldade se arme efetivamente. Por exemplo, à medida que o tempo vai passando, em vez de diminuir, pode ser que aumente a dificuldade de escrever a respeito de um conceito qualquer em Deleuze. A dificuldade aí aparece ao longo da passagem do tempo cronológico. Mas ligada a quê?

Quando não se pode ligar essa dificuldade à simples falta de leitura extensiva e intensiva de suas obras, como no caso de leitores que as frequentam com perseverança e admiração há muitos anos, é possível que algum leitor passe a suspeitar da idade do seu cérebro. Nota-se uma dose maior de objetividade nessa suspeita, pois, afinal, o que alguém chama de *meu* cérebro é o complexo de sinapses nervosas do qual esse alguém é mero portador cada vez mais *fatigado*. Com efeito, com a ajuda de algum conhecimento criado pela biologia molecular, qualquer leitor tem condições de entender que ele já não pode assumir a pose de timoneiro com poderes suficientes para manobrar essa complexidade. Complexidade, sim, pois que implica refinadas ligações físico-químicas, vínculos tanto com o organismo quanto com o seu ecossistema, além de ser condição necessária, embora não suficiente, para *saltos* ou acontecimentos ideais que transversalizam seus emaranhados sinápticos. E sabe-se também, graças a David Hume e também a Deleuze, que nessa complexidade – sempre conectada a um mundaréu de experiências, coisas e eventos exteriores – é que acontece um certo “devir sujeito”; e um sujeito que sabe muito pouco de si, esse que, no leitor *fatigado*, pensava certamente com mais velocidade antes do que o faz agora<sup>1</sup>.

O parágrafo acima traz a palavra *fatigado* em itálico. Por que isso? Porque, quando se busca uma boa dificuldade no campo de

\* Professor titular do Departamento de Filosofia do IFCH-Unicamp. Professor junto ao Núcleo de Estudos da Subjetividade-PUC-SP.

<sup>1</sup> “É o cérebro que pensa e não o homem”: Deleuze e Guattari, *Qu'est-ce que la philosophy?*, Paris, Minuit, 1991, p. 197.

leituras de escritos deleuzianos, é inevitável aparecer pelo menos alguma ideia de fadiga. E isso é mais do que evidente no caso de pelo menos um dos encontros deleuzianos *com* as artes, e não sobre elas. É o caso do encontro de Deleuze com a arte literária de Samuel Beckett. Em suas belas peregrinações por lindos filmes, Leila D. Machado<sup>2</sup> explorou alguns conceitos presentes em *L'Épuisé*, aproximando-os da relação entre, de um lado, a solução almejada pelo personagem Badii ao seu destino e, de outro lado, o jovem soldado que se recusa a participar dessa solução, a de jogar terra na cova em que Badii se encontraria após o suicídio. Pois bem, recusando-se a participar da solução que Badii julga ser imperiosa à problemática de sua vida, o soldado, consciente ou não disso, estaria operando como suporte dos sinais de que a própria vida-em-perigo pode encontrar variações que a afastem da morte como solução da *vida atual*, mesmo que a variação vitoriosa venha a ser a morte como afirmação final de *uma vida* que tenha *esgotado* a experiência de caça aos possíveis<sup>3</sup>.

Mas o que a *fadiga* tem a ver com a qualidade da dificuldade buscada? Isso será esclarecido aos poucos. Primeiramente, a recusa do soldado pode estar operando como um sinal que força a passagem de um Badii-fatigado a um Badii-esgotado. Com isso, a visão do filme se aproxima da leitura de uma distinção feita por Deleuze: “o fatigado somente esgotou a realização, ao passo que o esgotado esgota todo o possível; o fatigado não pode realizar, mas o esgotado já não pode possibilitar”<sup>4</sup>. Mais adiante, Deleuze assinala quatro maneiras de “esgotar o possível”: “formar séries exaustivas de coisas” (esgotado = “exaustivo”), “exaurir os fluxos de voz” (esgotado = “exaurido”), “extenuar as potencialidades do espaço” (esgotado = “extenuado”) e “dissipar a potência da imagem” (esgotado = “dissipado”) [*L'Épuisé*, p. 78]. Enquanto o fatigado vive o jogo atual de efetuações que se excluem mutuamente, enquanto ele pratica o jogo das “disjunções exclusivas” [*L'Épuisé*, p.59], o esgotado desliza por *disjunções inclusivas* [*L'Épuisé*, p.59-60, 62, 67, etc.], desliza pelo jogo virtual de combinações que ele não ordena por “preferência”, “meta” ou “significação” [*L'Épuisé*, p.59]. Ele não se move por interesse; ele é “suficientemente desinteressado”, diz Deleuze [*L'Épuisé*, p.61]; todavia, isso não o lança no “indiferenciado” ou na “unidade dos contraditórios”, e nem faz dele um ente “passivo”. É que, no esgotamento, “ativa-se, mas para nada” [*L'Épuisé*, p.59]. O que conta para o esgotado é determinar “em que ordem” intensiva deve ele “fazer o que deve fazer, e segundo quais combinações fazer duas coisas ao mesmo tempo”, e “para nada”. *Uma vida* é o que se entretém na “exaustividade”, no “esgotamento”, mesmo “fisiológico” [*L'Épuisé*, p.61]. E quando se pergunta pelo que resta de *intensidade* no esgotamento assim pensado, pode-se encontrar a referência a uma “intensidade pura”, pelo menos no caso da “dissipação da imagem”, que é também um “problema” da dissipação da “Figura” na pintura de Bacon. Uma intensidade pura, diz Deleuze, “se define pela sua altura, isto é, pelo seu nível acima de zero”, nível que a imagem “só descreve ao cair”, ao minguar [*L'Épuisé*, p. 97], justamente quando a imagem “é o que se extingue, o que se

<sup>2</sup> Leila Aparecida Domingues Machado, *À flor da pele*, Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, São Paulo, 2002.

<sup>3</sup> O filme em apreço, *Gosto de Cereja*, foi dirigido por Abbas Kiarostami, Irã-França, 1997 (91 minutos).

<sup>4</sup> BECKETT, Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*. Paris: Minuit, 1992, p. 57. Doravante : *L'Épuisé* e número da página.

consome”, quando ela é, por exemplo em poema de Yeats, “imagem visual de nuvens passando no céu e se desfazendo no horizonte”, ou “imagem sonora do grito lançado por um pássaro e que se extingue na noite” [*L'Épuiisé*, p. 97-98].

Embora trivial, uma consequência a ser tirada dessas observações pode ser a seguinte: apesar de objetiva, a fadiga do cérebro do leitor não serve para expressar como boa a crescente dificuldade de tratar conceitos deleuzianos. Por quê? Porque, como indicam as observações acima, o grande perigo da fadiga é o exagero das exclusões a que ela força a alma/cérebro a praticar. É claro que um artigo como este, circunscrito a certo número de páginas, está igualmente condenado a numerosas exclusões. Mas isso é uma questão editorial, não de escolha teórica. Quando o leitor é tomado pela fadiga, ele passa a excluir do campo conceitual deleuziano, do campo conceitual aristotélico, etc., tudo aquilo que outrora o acudia e que hoje, fatigado, ele exclui por não caber no seu filósofo de hoje, o filósofo dominado pela comodidade de um resumo. Dominar algo, um poema, um romance, *uma vida*, seja grande ou de barata, é excluir o que perturba o resumo dominador, é excluir a complexidade que espera e pede estudo e reestudo. Nesse sentido, a boa dificuldade precisa evitar sua determinação pela fadiga e pegar as pequenas passagens, as pinguelas que repõem o leitor nas vias do esgotamento<sup>5</sup>.

Em vez de desanimar a leitura através de aversões exclusivistas, as pinguelas animam a leitura de heteroversões, as leituras ou escritas que buscam as combinatórias que possibilitem fazer mais de uma coisa ao mesmo tempo. É que pinguelar pelas veredas vai nos acostumando a ativar a receptividade das angulações diferentes, das dobras, das viradas, vai nos iniciando nesse deixar-se tomar por uma atmosfera de estudos marcada pela coexistência de disjunções, pela simultaneidade das variações, pela heterocoexistência. Nesse caso, a boa dificuldade deve encontrar o Deleuze de Borges. Mas como? Borges teria lido Deleuze? Se não leu, deu uma boa indicação de leitura tanto da filosofia quanto da arte literária, neste caso. A indicação aparece depois dele dizer que recebeu como uma “dádiva adicional” a possibilidade de “incursões pelo inglês arcaico”. Disse ainda que, por ele, “esse tipo de aventura não teria fim e que poderia continuar estudando” esse inglês arcaico pelo resto dos seus dias. Tendo dito isso, escreve a preciosa indicação: “estudar, e não a vaidade de dominar, tem sido meu principal objetivo; e nos últimos doze anos não me senti frustrado”<sup>6</sup>.

Agora, com o auxílio desse preceito de leitura, o velho leitor, apesar do lodaçal de lentidões que vem obviamente entorpecendo sua antiga agilidade conectiva, pode supor que a potência de pensar não esteja por demais degradada nele. Com tal bondosa suposição, ele já consegue ligar sua crescente dificuldade, essa de mobilizar conceitos deleuzianos, não apenas à passagem da fadiga ao esgotamento, mas também ao modo como os próprios conceitos sofrem evidentes variações no campo de tensões da problemática da diferença em que atuam. Nesse caso, que tipo de variações?

<sup>5</sup> Como alguns jovens leitores, mui ligados ao mundo urbano, já se distanciaram do vocabulário de antigos mundos rurais, convém anotar que *pinguela*, além de outras coisas, quer significar também uma ponte tosca feita muitas vezes de um único tronco de árvore posto sobre as margens de riachos, facilitando a passagem de quem não queria ou não podia molhar os pés ou arriscar-se em corredeiras. Uma pesquisa universitária capaz de repor o leitor fatigado no caminho das pinguelas entre Deleuze e Beckett é a de Isabelle Ost, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze: cartographie de deux parcours d'écriture*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 2008.

<sup>6</sup> BORGES, Jorge Luis. *Um ensaio autobiográfico – 1899–1970 (An Autobiographical Essay – 1970)*. Tradução brasileira de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000, p. 136.

Não se trata, é claro, do abandono da *imagem do pensamento* que anima esses conceitos e que eles próprios erigem, a imagem segundo a qual o efetivo pensar só acontece por força da experiência de encontros intensivos. Ou seja, são variações, por vezes mínimas, na ordenação intensiva dos componentes que vibram na endoconsistência de cada conceito. A variabilidade dessa ordenação é imposta ao conceito pelo problema a que ele responde. Essas variações, por sua vez, percutem de tal modo que podem modular diferentemente a própria exoconsistência compartilhada pelos antigos e novos conceitos. Essa variabilidade de percussões alvoroça um sistema conceitual que, assim, se mantém avesso a totalizações organicistas, um sistema intrinsecamente vulnerável ao fora, justamente porque sofre e promove variações em rizomática correspondência com circunstâncias e acontecimentos, em suma, com dinamismos espaciais e temporais do campo problemático que o atinge. Parece, então, que uma boa dificuldade se compõe nesse liame entre, de um lado, a passagem da fadiga ao esgotamento e, de outro, as próprias variações conceituais de um sistema tomado por metaestabilidade rizomática. Essa expressão concentra uma justa homenagem aos autores que a tornaram possível: Simondon, Deleuze e Guattari. Um sistema conceitual que padece de metaestabilidade rizomática é um sistema que pensa a si próprio como “sistema multilinear”, sistema propenso a “liberar a linha, a liberar a diagonal”. A essa boa dificuldade se junta uma outra, não querida, mas que se intromete na prática profissional e também toda vez que se tenta dizer algo relativo a esse sistema multilinear: trata-se do didatismo que sempre ameaça transformá-lo em arborescente “sistema pontual”<sup>7</sup>.

### Passando por um bom exemplo

No caso dos complexos encontros deleuzianos com as artes, e aplicando procedimentos dessa mesma filosofia, Anne Sauvagnargues consegue uma admirável e perspicaz apreensão de importantes variações conceituais. Por exemplo, ao buscar o “lugar determinante” que “a arte ocupa em Deleuze”, ela não se limita a ver isso apenas no terreno da própria “crítica da representação” levada a cabo por ele. Com efeito, em artigo dedicado à forte presença de Gilbert Simondon na “estética deleuziana”, presença destacada em função do “conceito de modulação”, ela coloca a arte no “centro” daquilo que Deleuze, nos textos dedicados ao cinema<sup>8</sup>, entende por “semiótica”, vale dizer, “uma teoria dos signos irreduzível às determinações languageiras”, isto é, uma “teoria do efeito sensível das obras que propõe ao mesmo tempo uma lógica da criação”<sup>9</sup>.

Mais tarde, e ao longo de uma detalhada “cartografia” interessada nas “modalidades” dos “encontros” de Deleuze com as artes, ela volta a extrair um urgente impulso deleuziano em direção a uma “teoria das artes não literárias”, salientado-se a “pintura e o cinema”. O vigoroso desencadeamento desse impulso é assinalado por ela em textos que aparecem entre 1972 e 1980 – anos da publicação, respectivamente, de *O anti-Édipo* e de *Mil platôs*, ambos coescritos por Deleuze e Guattari. Resumidamente, a variação conceitual destacada

<sup>7</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie, t. 2 : Mille plateaux*, Paris: Minuit, 1980, p. 361.

<sup>8</sup> Mais precisamente na p. 44 de DELEUZE, *Cinema 2. L'Image-Temps*, Paris: Minuit, 1985.

<sup>9</sup> SAUVAGNARGUES, Anne. Le concept de modulation chez Gilles Deleuze et l'apport de Simondon à l'esthétique deleuzienne. In: *Concepts*, Revue semestrielle de philosophie. Hors série *Gilles Deleuze*, Bélgica: Ed. Sils Maria, 2002, p. 165 e 199.

por Anne afeta o que havia de relativa serenidade no encontro de Deleuze com a literatura, embora se tratasse sempre de um “encontro disjuntivo”, avesso à mera fusão. É afetada a suficiência de um território eminentemente discursivo, aquele do sereno entrosamento logomórfico (como seria o da primeira edição de *Proust e os signos* – 1964), isto é, nas palavras de Anne, aquele da “coadaptação de duas formas’, o pensamento literário e o pensamento filosófico”<sup>10</sup>.

É como se a ideia de matéria intensiva (todavia presente nessa filosofia) não tivesse desbravado ainda o território de sua radical dramatização nas configurações estéticas. Era preciso ir mais longe no rompimento do cerco dos “enunciados”, atitude implícita no modo como Deleuze lia a teoria foucaultiana dos enunciados em termos de uma teoria das multiplicidades. O texto de Anne nos leva a ver que as artes não literárias tornaram urgente a dedicação deleuziana a esse rompimento numa “lógica” da sensação, numa “taxionomia”, numa “classificação das imagens e dos signos que não os reconduza a enunciados”. Entende-se, assim, que a “semiótica” passe a ganhar sua devida evidência, dado que “exige uma filosofia da arte irreduzível à ordem da significação e do discurso”<sup>11</sup>.

Eis como Anne reúne conceitos deleuzianos nesta nova meta-estabilidade do sistema: “remontar de uma experiência sensorial (auditiva, visual) aos dados do problema que essa imagem impõe, sem traduzi-la em dados discursivos, nem reduzi-la aos modelos da interpretação, da analogia imaginária ou da correspondência simbólica, eis o que busca a semiótica”. E o que são, precisamente, essas imagens? São o que “Deleuze chama Ideias”, diz ela. Isto ressoa de maneira deliciosa para quem leu atentamente a conferência dedicada ao *método de dramatização*<sup>12</sup>. A dramatização das Ideias implica procedimentos que nos enredam como cooperadores da imanência. Por isso, essa semiótica deve tratar as Ideias como “complexos de sensação não redutíveis a uma significação discursiva, mas que estimulam o pensamento”, Ideias que são “imagens” que “não querem dizer nada”, “mas que dão a pensar”<sup>13</sup>. Em *Lógica do sentido*, Deleuze, retomando Husserl, Meinong e também os estoicos, determinou a ideia de *sentido* como um “*expresso*”, como uma quarta dimensão que atravessa em diagonal o jogo empírico de três outras dimensões em que o sentido se atualiza, mas que é irreduzível a elas. Isto é, como diagonal, o sentido transgride seu ordinário e representativo aprisionamento a essas outras três dimensões: a da “designação ou indicação” de um “estado de coisas exterior”, a da “manifestação do sujeito que fala e que se exprime” enunciando “crenças”, etc., finalmente, a da “significação”, isto é, a da “relação das palavras com conceitos *universais ou gerais*”<sup>14</sup>, etc. Para Anne, entretanto, esse livro ainda opera sob regime interpretativo, ameaçado pelo fantasma husserliano de uma essência mental.

A respeito do conceito de interpretação, que aí aparece em situação crítica, as variações tratadas por Anne indicam até mesmo uma radical supressão de sua primitiva utilidade no sistema. Aliás, numa das suas comunicações a propósito do conceito de *corpo sem órgãos*, ela se mostra até mesmo implacável ao problematizar a série crono-

<sup>10</sup> SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*, Paris: PUF, 2006, p. 9.

<sup>11</sup> SAUVAGNARGUES, A. Idem, p. 20.

<sup>12</sup> DELEUZE, “La méthode de dramatisation”, conferência feita em 1967 – publicada como texto n° 14 – em *L'île deserte et autres textes – textes et entretiens 1953-1974*, Paris: Minuit, 2002, p. 131-162.

<sup>13</sup> SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*, op. cit. p. 21.

<sup>14</sup> DELEUZE. *Logique du sens*, Paris: Minuit, 1969, Série 3°, “De la proposition”, p. 22-35.

lógica das incidências desse conceito na obra. Primeiro, o conceito se mantém nominalmente o mesmo: “que é o corpo sem órgãos? É muito simples. É a passagem de uma definição intensiva do corpo que, em vez de definir o corpo pela sua forma exterior, o define no plano das forças constituintes. E isso é tudo, nem mais nem menos”. Mas o tom implacável da fala está na determinação do que se passa entre a incidência do CsO na *Lógica do sentido* (1969) e em *Francis Bacon – Lógica da sensação* (1981; 1984): “entre a lógica do sentido e a lógica da sensação, entre a lógica mental da significação, que Deleuze acha possível em 1969, e a lógica da sensação”, ocorreu que esta última “abandonou definitivamente”, a respeito da “noção de CsO, o terreno da interpretação, o terreno da significação, o terreno do sentido”<sup>15</sup>.

O problema diagnosticado é um certo privilégio da “relação do escrito com o pensamento”, privilégio propenso a uma inclinação interpretativa. Isso deixava vulnerável um sistema conceitual que buscava, justamente, pelo menos como subproduto de suas positivas afirmações, fazer “a crítica da hermenêutica”. A presença criativa de Guattari e novas explorações e desenvolvimentos de recursos conceituais do próprio sistema deleuziano criam as condições para a “passagem da interpretação ao ‘funcionamento maquínico’”, o que desencadeia mudanças na relação com as artes. Por exemplo, em vez de apenas diagnosticar “patologias das civilizações”, o artista “deve o operador que faz aparecer novas constelações de forças, sintomas de tipos de vida de que uma cultura é capaz, crítico das condições atuais e agente de transformação”. Essa politização parece padecer de certo voluntarismo, mas Anne leva sua apreciação ao nível da própria obra e às relações que a físgam no campo de suas inserções: é que, segundo a autora, “a obra, em seu funcionamento estético (o tipo de sensação que ela expõe) ganha agora um valor crítico imediato, porque ela transforma o gosto, mas sobretudo porque ela se inscreve diretamente nos costumes e modula uma relação real entre a obra e o corpo social, que transforma o espaço de sua recepção e contribui ao mesmo tempo para modificar a postura e o estatuto do artista”<sup>16</sup>.

Em outra obra<sup>17</sup>, Anne retoma e acentua sua apreensão das variações que marcam a passagem deleuze-guattariana da “interpretação à experimentação” a partir de 1972. Reitero: deleuze-guattariana, sim, tanto em relação ao estudo que ambos fizeram de Kafka quanto em relação à certa diferença entre a primeira e a segunda edição de *Proust e os signos*. Atendo-me apenas às declarações dos autores, eis o que eles dizem, e que Anne anota a favor de sua pesquisa: “Só acreditamos numa *experimentação* de Kafka sem interpretação nem significância, mas apenas em protocolos de experiência”<sup>18</sup>. Quanto a *Proust e os signos*, eis Deleuze praticando uma variação conceitual entre a primeira e a segunda edição. Na primeira, de 1964: “Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo”. Na segunda, de 1970: “O interpretar só tem a transversal como unidade”<sup>19</sup>. Mas o que tem a ver o *experimental*, referido a respeito de Kafka, com o *transversalizar*, ideia que Deleuze, na p. 201

<sup>15</sup> SAUVAGNARGUES, Anne. “Corps sans organes”, gravação de comunicação. Universités de Poitiers, décembre 2005.

<sup>16</sup> SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze et l'art*, op. cit., p. 109-111, grifó meu.

<sup>17</sup> SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze – L'empirisme transcendantal*, Paris, 2009, cap. XIV, p. 357 e sgs.

<sup>18</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka. Pour une littérature mineur*, Paris: Minuit, p. 14.

<sup>19</sup> DELEUZE. *Proust et les signes*, Paris: PUF, 1964, páginas 118-119 e 156, respectivamente.

de *Proust e os signos*, remetia a um artigo de Guattari? Anne encontra uma resposta na p. 7 do livro interessado em Kafka: transversalizar é a operação “encarregada de ‘impedir’ [...] as tentativas de interpretar uma obra que, de fato, só se propõe à experimentação”<sup>20</sup>.

Impõe-se a formulação de uma pergunta para evidenciar a necessidade dessas decisivas variações conceituais do ponto de vista do próprio sistema em que elas ocorrem: como é possível que o sistema conceitual deleuziano subsista em sua autoentrega ao problemático jogo das contingências? Isto é: o que faz com que subsista esse sistema conceitual cuja autoimagem, nele conceitualmente erigida e promovida, é a de um pensamento filosófico que se sente coagido de fora a pensar? A resposta implícita nessa e em outras cartografias de variações conceituais deleuze-guattarianas parece ser esta: o sistema subsiste pelo modo como nele são praticadas essas e outras variações conceituais. Elas são praticadas tanto como operadores estratégicos da intrínseca abertura do sistema ao fora quanto como operadores táticos que, em cada caso, combinam e recombinaem a endo e a exo-consistências dos seus conceitos. Não é à toa que a imagem que Deleuze faz dos seus conceitos é a de anéis partidos, propensos a se entenderem conforme o problema posto em pauta pela emergência das condições do campo. Há uma cantoria dos conceitos em função do grito dos problemas.

Pode-se verificar isso no caso de *Proust e os signos*. É nele que se dá a cocriação do conceito de signo como complexidade que, em certos encontros, nos força a pensar. Além de ser estrategicamente forte do ponto de vista da autoimagem do sistema, esse conceito encontra quase sempre ocasiões propícias a torná-lo taticamente útil na combinação de sua consistência com a própria consistência dos demais. Ao mesmo tempo, sua presença operou admiravelmente no ganho de uma nova leitura dessa obra literária. Isso ocorreu não só porque outras leituras o teriam “esquecido”, como também pela sua utilidade na crítica à redução memorialística do romance e na determinação inovadora do conceito de “coexistência”, nele, “de três e não dois tempos” apenas, como lembra Deleuze em carta a Villani<sup>21</sup>.

A cartografia de Anne não perde a forte pulsação do conceito de signo, tanto nessa obra quanto no conjunto do sistema. O que ela deixa ver com suficiente nitidez, entretanto, é o seguinte: em *Proust e os signos*, justamente a obra que desdobra literária e filosoficamente o conceito de signo, este, na primeira edição do livro, corre o risco de ter sua pulsação sorvida por linhas de interpretação que trafegam o vocabulário da essência mental ou do sentido fugidio, embora a leitura ganhe também momentos para ver claramente que não se trata de uma restauração de platonismo ou coisa que o valha. O importante é que a passagem, presente na segunda edição, passagem que submete a unidade à dimensão transversal, libera os signos a favor de uma experimentação ainda mais sensível a disjunções, à maquinação dos díspares. Com isso, o sistema conceitual se reencontra mais desbloqueado e mais capaz de enveredar por uma dupla via experimental: a de ser mais afetado pela variação estética das configurações de arte e,

<sup>20</sup> SAUVAGNARGUES, A. *L'empirisme...* op. cit. p. 358.

<sup>21</sup> VILLANI, Arnaud. *Méthode et théorie dans l'oeuvre de Gilles Deleuze*. In : *Les Temps Modernes*, n°\_586, 1996, p. 142-154, p. 152.

ao mesmo tempo, a de aumentar seu poder de instigar novas apreciações, novas linhas de ação e de estudo.

### Mudando um pouco o tom

O que era buscado pelo afã interpretativo da primeira parte da leitura deleuziana do romance de Proust? Aplicando o vocabulário de *Diferença e repetição*, dir-se-ia que a linha interpretativa presente nessa leitura inicial cumpria a função de explicitar aquilo que as frases do próprio romance *explicam*. Sim, de acordo com esse vocabulário filosófico, todas essas frases são explicativas por serem *diferenças* atuais, por constituírem o “conjunto da solução final” daquilo que, no romance, encontra-se *implicado*. As frases atuais do romance, portanto, explicam o que nele está implicado. E o que se encontra em estado de *implicação* nesse romance? A resposta a essa pergunta é decisiva, pois envolve termos sem os quais (ou sem cujas variações) o sistema deleuziano não subsiste. O romance implica “o estado das séries intensivas, na medida em que elas se comunicam por suas diferenças e ressoam, formando campos de individuação”, posto que “cada uma está implicada pelas outras, que ela, por sua vez, implica”. É sabido como Deleuze explicita, com sóbria economia de palavras, o que, para ele, está implicado no romance de Proust: trata-se da *aprendizagem de um homem de letras*<sup>22</sup> passando por vários mundos intensivos de signos a serem decifrados. Embora não seja o caso de desenvolver o tema aqui, é preciso acrescentar que, filosoficamente, a implicação remete sempre ao “estado” de *complicação* que pulsa naquilo que se estuda em dado momento, mas que nele não se esgota. Que estado é esse? É o problemático “estado do caos que retém e compreende todas as séries intensivas”<sup>23</sup>. E sabe-se, quando se lê a última obra de Deleuze e Guattari, o quanto não há ciências, filosofias e artes sem o ataque das *variabilidades* do caos<sup>24</sup>.

Assim que vier a ler o que se acabou de escrever acima, uma personagem que leva ideias a dançar em paisagens gaúchas pensará em sua “inflexão”, um recorte de suas *Artistagens*. E nessa inflexão ela põe a dialogar um dos nomes de Espinosa e um Estrangeiro em torno desse envolvimento mútuo de artes e filosofias com o caos:

“Baruch: – Mas ambas, arte e filosofia, recortam o caos, isto é, pensam?

Estrangeiro: – A arte pensa por afectos e perceptos, enquanto a filosofia pensa por conceitos. Esses pensamentos passam um pelo outro, numa intensidade que os codeterminam. Entre as figuras estéticas e os personagens conceituais, há alianças, bifurcações e substituições.

Baruch: – Então, o conceito pode tanto ser de afecto, quanto o afecto pode ser afecto de conceito?

Estrangeiro: – O plano de composição da arte e o plano de consistência da filosofia podem deslizar um no outro. Certas extensões de um podem ser ocupadas por entidades do outro. Embora o plano e aquilo que o ocupa sejam partes distintas, heterogêneas”<sup>25</sup>.

Segundo Deleuze e Guattari, cada uma dessas disciplinas faz o que pode com as variabilidades caóticas. É conhecida a passagem

<sup>22</sup> DELEUZE, *Proust et les signes*, op. cit., p. 10.

<sup>23</sup> DELEUZE, *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968, p.359-360.

<sup>24</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991, p. 186, 187.

<sup>25</sup> CORAZZA, Sandra Mara. *Artistagens – Filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte, São Paulo: Ed. Autêntica, 2006, p. 104.

em que eles as aproximam e as distinguem como formas de pensar: “pensar é pensar por conceitos” em filosofia, “ou então por funções” nas ciências, “ou ainda por sensações” nas artes. E é nessa mesma passagem que eles rompem com a atração por macro-hierarquias, quando afirmam que “um desses pensamentos não é melhor que um outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente ‘pensado’”. Mas era preciso afirmar algo mais, tratar, por exemplo, desse mútuo deslizar dialogado por Sandra, dado que a própria atividade de artistas, cientistas e filósofos cria grandes pontilhões ou modestas pinguelas entre essas distintas formas de pensar. Era preciso dizer que, justamente por força da exposição deles às variabilidades do caos, esses “três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação”<sup>26</sup>. Graças ao corpo, somos intensificados pelas variabilidades do caos, de modo que “é pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo)” que se tornou possível a “reversão filosófica”, assim como “as núpcias do cinema com o espírito, com o pensamento. ‘Dê-me, pois, um corpo’ é, inicialmente, montar a câmera sobre um corpo cotidiano. O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, a *fadiga*, a espera. A *fadiga*, a espera, e até mesmo o desespero são atitudes do corpo. Neste sentido, ninguém foi mais longe do que Antonioni”<sup>27</sup>.

Insistindo em suas próprias linhas, cada qual é levado a cruzar linhas distintas a que os outros se dedicam. Tais cruzamentos ativam experimentações em todos os domínios. Trata-se de ver, diz Deleuze, “como os músicos trabalham, como as pessoas trabalham nas ciências, como certos pintores experimentam trabalhar, como geógrafos organizam seu trabalho”. Estar atento aos diferentes trabalhos levados a cabo pelos outros em distintos domínios torna possível estabelecer a importância, não das “comparações ou de analogias intelectuais”, mas dos “encontros”, das “intersecções efetivas”, dos potencializadores “cruzamentos de linhas”. Os encontros são decisivos. Trata-se de, “com seu próprio trabalho, encontrar o trabalho dos músicos, dos pintores ou dos cientistas”, assim como outros trabalhos no seu próprio domínio, “em cada pedaço de domínio, por menor que seja”. É que, quando intensivos, tais encontros, grandes ou pequenos, podem ser pensados como “*pontos singulares* que constituem focos de criação, funções criadoras independentes da função-autor, destacadas da função-autor”. Usurpando o que fora função criadora atuante no trabalho de um poeta, por exemplo, a função-autor é aquela que, através de “usos conformistas” de certos dispositivos comunicacionais, pode aquietar o nome e a pessoa desse poeta apenas a essa coisa chamada renome e a certo comodismo<sup>28</sup>. Embora dificulte, isso não impede que ele venha eventualmente a rebelar-se contra si mesmo. Se a sua inserção no dispositivo já pode dificultar seu “combate” contra o que há de intolerável por aí, fica difícil, embora não impossível, imaginar com que “forças do fora” ele pode aliar-se no combate “contra si”, contra sua prisão conformista na função-autor<sup>29</sup>. É que a vontade de poder que o liga a certos dispositivos pode afetar o modo como ele desdobra seu ver-ouvir e seu dizer em poesia, justamente porque a

<sup>26</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 187.

<sup>27</sup> DELEUZE, *L'Image-temps*, op.cit. p. 246.

<sup>28</sup> DELEUZE, À propos des nouveaux philosophes et d'un problème plus general (texto 13 – 1977). In: DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous – Textes et entretiens 1975–1995*. Paris: Minuit, 2003, p. 127–134.

<sup>29</sup> DELEUZE, Pour en finir avec le jugement (1993), publicado em *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993, p. 165.

visibilidade-audibilidade e a dizibilidade são formas que se articulam através de heterogêneas forças do fora. Conforme o jogo das forças que qualificam suas intensidades, modulando seu poder de afetar e seu poder de ser afetado, ele é levado a testemunhar (satisfeito ou não) a passagem das suas visões e audições a um precário ser, ele próprio visível ou audível, assim como a passagem dos seus dizeres a um eco de si.

Rebelando-se contra si mesmo, esse poeta estaria praticando uma diagonal em relação aos planos que fatiam sua existência. E para que essa diagonal não seja a de uma cômoda representação interpretativa de si mesma, ela precisa ganhar o estatuto de uma transversal efetivamente aliada de experimentações. Como no caso de *Kafka – Por uma literatura menor*, essa aliança experimental implica encontros de excitação mútua entre o que resta de sua disposição criativa e o que há de criação espalhada por fora de si, no emaranhado das linhas que cruzam a situação compartilhada. Não se trata de uma concorrência tipo mercadológica entre formulas invasivas, impositoras de novo domínio, mas da disseminação de intermitências intensivas, digamos, isto é, de lances de imantações entre pontos singulares que brilham entre linhas de criação, como os lances em que o conceito, no caso da filosofia, opera em sinapses relampejantes com afectos e perceptos que asseguram sua potência expressiva. Exemplo disso é o da apreensão de *Le Temps retrouvé* como sendo, “a dimensão transversal por excelência”, nem vertical, nem horizontal, dimensão que, embora operando desde o início, vem a ser o “triunfo do fim”, aquele em que “a aranha” tecedora da obra “compreendeu tudo”, compreendeu “que fazia uma teia” e “que era prodigioso compreender isso”<sup>30</sup>. O experimentar criativo não é monopólio da escrita do poeta. A própria leitura dos poemas ou de um texto de Kant pode ser contaminada por uma “maneira de ler em intensidade”<sup>31</sup>; Lyotard, então preocupado com o “enfraquecimento das intensidades no discurso filosófico”, ouve a pergunta de Deleuze sobre “o que seria uma leitura intensiva” e responde: “é a produção de novas intensidades, diferentes”. Para Deleuze, é intensiva a leitura que toma o texto lido como “pequena engrenagem numa prática extratextual”, essa prática que o “prolonga” em função do seu encontro, do seu atrito, do seu risco com o que lhe é exterior, de modo que as diferenças formais presentes no texto prolongado aparecerão como sinais (sem dúvida importantes, porém já enfraquecidos), das diferenças intensivas que esquentaram os encontros havidos e que animam efetivamente as afirmações diferenciais<sup>32</sup>.

### Coletando alguns poucos ovos para concluir

Alguns poucos ovos serão agora coletados como provisória conclusão indicadora tão somente de uma intenção de pesquisa. Pesquisa do emaranhado de conceitos deleuzianos e deleuze-guattarianos que acodem por força do que se passa nos encontros intensivos. Neste momento, a coleta visa apenas dar uma tonalidade experimentalista a uma suspeita: a de que o uso dos ovos é indicador de uma das li-

<sup>30</sup> DELEUZE, Table ronde sur Proust (1975), republicado como texto n° 3 em *Deux régimes de fous*, op. cit. 3, p. 37.

<sup>31</sup> DELEUZE, Lettre à un critique sévère – 1973, In: *Pourparlers*, p. 18.

<sup>32</sup> LYOTARD, Jean-François. Notas sobre o retorno e o Kapital. In: *Nietzsche hoje?* Tradução brasileira de Milton Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985, op. cit., p. 45, 46, 47. DELEUZE, *L'Île déserte*. op. cit p. 363. Cf. *Nietzsche aujourd'hui?*, 1. *Intensités*, Paris, UGE, “10/18”, 1973, p. 159-174.

nhas que atravessam o sistema conceitual dessa filosofia da diferença, disseminando nele uma metaestabilidade rizomática. A suspeita é a de que essa linha reitera-se (e diferentemente em cada caso) como transversal que justifica e anima as variações conceituais suscitadas pelos encontros com o fora do sistema, em particular com configurações de arte.

O uso dos ovos está ligado a uma pergunta que é decisiva para ativar a multilinearidade do sistema e entender sua atração por bifurcações: como recomeçar o novo? Lê-se o seguinte num texto da década de 50: “a ilha é o que o mar circunda e aquilo em torno do que se dão voltas, é como um ovo. Ovo do mar, ela é arredondada”. Uma leitura linguageira vê nisso uma simples metáfora. Mas o problema da criação, permanente nessa geofilosofia, aparece em seguida e perturba o jogo metafórico da significação: “é verdade que não se opera a própria criação a partir da ilha deserta, mas a *re-criação*, não o começo, mas o *re-começo*. Ela é a origem, mas a origem segunda. A partir dela tudo recomeça. A ilha é o mínimo necessário para esse recomeço, o material sobrevivente da primeira origem, o núcleo ou o ovo irradiante que deve bastar para *re-produzir* tudo”<sup>33</sup>.

A pergunta pela possibilidade do novo está implicada no problema da individuação, reformulado por Gilbert Simondon. Tendo sido um dos primeiros a reconhecer a importância dessa reformulação, Deleuze, porém, chama a atenção para uma linha de pesquisa aparentemente esquecida: “é de estranhar que Simondon não tenha levado mais em conta, no domínio da biologia, os trabalhos da escola de Child sobre os gradientes e os sistemas de resolução no desenvolvimento do ovo, pois esses trabalhos sugerem a ideia de uma individuação por intensidade, a ideia de um campo intensivo de individuação, que confirmaria suas teses em muitos pontos”<sup>34</sup>. A incidência desse bio-ovo, desse ovo biológico, distinta da incidência do geo-ovo da ilha deserta, mas ambas implicadas com a inovação, parece restrita a um problema regional, epistemológico. Quando se afirma em demasia essa restrição, corre-se o risco de reiterar uma leitura por demais pontual. Foi o que ocorreu com a reação conservadora e até aflita de Ferdinand Alquié aos exemplos que apareceram durante a conferência que seu ex-aluno, Deleuze, acabara de fazer a respeito do *Método de dramatização*, na Sociedade Francesa de Filosofia. “Falou-nos da linha reta, que é um exemplo matemático, do ovo, que é um exemplo fisiológico, dos genes, que é um exemplo biológico”<sup>35</sup>. O que a reação de Alquié não via, ou não queria ver, era um novo modo filosófico de pensar relacionado ao fora, modo que exige perguntas capazes de dramatizar as ideias, isto é, capazes de comprometer o pensamento com o campo de imanência dos problemas: como?, quando?, onde?, por quê?, quem?... O ex-professor de Deleuze queria antigos exemplos ditos filosóficos, como o da “verdade”, isto é, exemplos adequados à linhagem essencialista, aqueles que se agarram como contas de um rosário servil à pergunta pelo ser do ente, “que é?”. Ora, o que Deleuze quer do ovo, tal como pesquisado e pensado por Dalcq, transpassa a adesão à presença empírica do próprio ovo e implica movimentos pelos quais essa mesma presença é partici-

<sup>33</sup> DELEUZE, *Causes et raisons des îles désertes* – Manuscrito dos anos 50 – Publicado como texto nº 1 em *L'Île deserte*, op. cit., p. 14.

<sup>34</sup> DELEUZE, “Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*”, 1966 – publicado como texto nº 12 – em *L'Île deserte*, op. cit., p. 123. Sobre essa questão, Deleuze remete invariavelmente à obra de Albert Dalcq, *L'Oeuf et son dynamisme organisateur*. Paris: Albin Michel, 1941. [C. M. Child é citado nas páginas 241, 189, 294, 414 e 455 do livro de Dalcq].

<sup>35</sup> DELEUZE, *La méthode de dramatisation*, op. cit (ver nota 12), p. 148, 149.

pe da complexidade do campo de imanência; levado pelo seu modo de pensar, Deleuze nem quer atuar como epistemólogo integrado à ciência do ovo e nem se satisfazer com uma ideia geral de ovo; o que o impressiona são as condições reais da existência do ovo, a vibração produtiva atuante no próprio ovo, mas que neste não se esgota; ele se impressiona com os dinamismos espaço-temporais, as agitações sub-representativas, os funcionamentos pesquisados por Dalcq e atuantes na individuação do próprio ovo. Quer dizer que a passagem de Deleuze pelo ovo-Dalcq não se retém como grosseira exemplificação de um recorte “fisiológico” do mundo, metaforicamente contrabandeado para uma comunicação em filosofia. Além disso, mesmo o problema da verdade, valorizado na reação de Alquié, estava sendo deslocado por Deleuze, nesse mesmo ano da conferência, no sentido de distinguir, como queria Bergson, problemas falsos e problemas verdadeiros, problemas que saltam como gritos no plano de imanência.

Pois bem, há um ovo presente no encontro estudioso de Deleuze com Dalcq. Um encontro estudioso, não sendo o de um epistemólogo auxiliar da ciência estudada, pode pegar uma via enciclopédica extensiva de coleta de exemplos ou contra exemplos relativos a uma ideia a ser reafirmada, negada ou reformada. Mas pode ocorrer, no próprio encontro estudioso, uma intensificação que faz dele um aprendizado criativo, isto é, um disparador para novas perspectivas de experimentação em outro domínio. Intensificado, o ovo dalcquiano se desdobra em dinamismos pesquisáveis e experimentáveis como funcionamentos vitais produtores deste ou daquele ser vivo, mas também em dinamismos desencadeadores de conceitos, de afectos e perceptos. O devir-ovo é a dinâmica de uma espaço-temporalidade intensiva em que ocorre a re-criação, o recomeço do novo, a transpassagem de encontros extensivos em encontros intensivos. Entre o devir-ovo e o criar corpos sem órgãos, e em cada um desses verbos terríveis, há um deslizamento de vibrações do desejo. Sim, do desejo enquanto “princípio imanente do ciclo da produção” natural, social, histórica<sup>36</sup>. Há expressões que tornam reversíveis o CsO e ovo. No começo de um texto é dito que *o corpo sem órgãos é o ovo*; e logo em seguida é dito que *o ovo é o corpo sem órgãos*. A reversibilidade que impregna esses pólos do deslizamento desejoso de vibrações, ambos cooperando como “meio de experimentações”, é o que se pode depreender do texto que segue:

“O CsO é o ovo. Mas o ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o *spatium* e não a *extensio*, a intensidade Zero como princípio de produção. Existe uma convergência fundamental entre a ciência e o mito, entre a embriologia e a mitologia, entre o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico: o ovo designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança.

<sup>36</sup> DELEUZE; GUATTARI, *L'Anti-Oedipe*. Paris: Minuit, 1972, p. 10-11.

O ovo é o CsO. O CsO não existe ‘antes’ do organismo, ele é adjacente, e não para de se fazer. Se ele está ligado à infância, não o está no sentido de uma regressão do adulto à criança, e da criança à Mãe, mas no sentido em que a criança, assim como o gêmeo dogon, que transporta consigo um pedaço de placenta, arranca da forma orgânica da mãe uma matéria intensa e desestratificada que constitui, ao contrário, sua ruptura perpétua com o passado, sua experiência, sua experimentação atuais. O CsO é bloco de infância, devir, o contrário da recordação de infância. Ele não é criança ‘antes’ do adulto, nem ‘mãe’ ‘antes’ da criança: ele é a estrita contemporaneidade do adulto, da criança e do adulto, seu mapa de densidades e intensidades comparadas, e todas as variações sobre este mapa. O CsO é precisamente este germe intenso onde não há e não pode existir nem pais nem filhos (representação orgânica)” [...] “O erro da psicanálise é o de ter compreendido os fenômenos de corpos sem órgãos como regressões, projeções, fantasmas, em função de uma *imagem* do corpo. Por isso, ela só percebia o avesso das coisas, substituíu um mapa mundial de intensidades por fotos de família, recordações de infância e objetos parciais. Ela nada compreendia acerca do ovo, nem dos artigos indefinidos, nem sobre a contemporaneidade de um meio que não para de se fazer”<sup>37</sup>.

Mas o que se passa quando essa filosofia da diferença se encontra com configurações de arte? É costume ligar Antonin Artaud à noção de CsO, costume aliás amparado pelos textos desde *Lógica do sentido*. Mas ovo!? E haverá certamente pessoas que, ao lerem por acaso o título deste artigo, pronunciarão a palavra *ovos* com certo mal-estar, como se o intuito do autor fosse oferecer a receita para desavisados serem levados a praticar a arte de fazer uma ou um omelete capaz apenas de deixar as ideias num estado lamentavelmente indiferenciado, e isso com a desvantagem de não aprenderem a cozinhar nutritivos ovos de verdade. Mas é literalmente que ovo e corpos sem órgãos reaparecerão juntos, e produtivamente como operadores conceituais, numa obra que, dizendo coisas a respeito de quadros de um grande pintor, radicaliza o ir além do jogo da matéria e da forma, jogo ainda preso à modelagem aristotélica do problema da individualização, do problema do recomeço do novo, portanto. E esse além é um estranho aqui e agora que atravessa e perturba esse jogo, é uma trans-relação entre forças e matéria intensificada, é um dinamismo pelo qual a forma, em vez de submeter a matéria, é ela própria submetida à função de *dar visibilidade a forças invisíveis* que pulsam na fremente materialidade. Eis a passagem do texto em que Deleuze, estudando a pintura de Francis Bacon, volta a reunir corpo sem órgãos e ovo, enleando-os do ponto de vista de sua crítica à representação:

“Para além do organismo, mas também como limite do corpo vivido, existe aquilo que Artaud descobriu e nomeou: corpo sem órgãos. ‘O corpo é o corpo Ele está sozinho E não tem necessidade de órgãos

<sup>37</sup> DELEUZE; GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit. p. 202-203.

O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos dos corpos”<sup>38</sup>. O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos do que a essa organização dos órgãos que se chama organismo. É um corpo intenso, intensivo. Ele é percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiares segundo as variações de sua amplitude. Portanto, o corpo não tem órgãos. Mas limiares ou níveis. De modo que a sensação não é qualitativa nem qualificada; ela tem apenas uma realidade intensiva que não mais determina dados representativos nela, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração. Sabe-se que o ovo apresenta justamente esse estado do corpo “antes” da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas em relação aos quais as formas são contingentes ou acessórias. “Nada de boca. Nada de língua. Nada de dentes. Nada de laringe. Nem esôfago. Nem estômago. Nem ventre. Nem ânus”. Toda uma vida não orgânica, pois o organismo não é a vida, e a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo, e todavia não orgânico. Assim, quando atinge o corpo através do organismo, a sensação toma uma mobilidade excessiva e espasmódica, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela se apoia diretamente na onda nervosa ou emoção vital. Pode-se crer que Bacon encontra Artaud em muitos pontos: a Figura é precisamente o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em prol do corpo, o rosto em prol da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre traçando níveis nele; a sensação é como o reencontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, “atletismo afetivo”, grito-sopro; quando é assim remetida ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e devém real; e a *crudelade* será ainda menos ligada à representação de algo horrível, ela será somente a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional). Ao contrário de uma pintura miserabilista, que pinta pedaços de órgãos, Bacon não deixou de pintar corpos sem órgãos, o fato intensivo do corpo. As partes limpas ou escovadas, em Bacon, são as partes neutralizadas do organismo, restituídas ao seu estado de zona ou níveis: “o rosto humano ainda não encontrou sua face...”<sup>39</sup>.

Como recomeçar o novo? O texto acima não indica uma receita-resposta para essa decisiva pergunta, mas torna evidentes pelo menos três coisas: primeiro, que há uma relação de imanência entre essa pergunta e o funcionamento rizomático do sistema conceitual dessa filosofia da diferença; segundo, que para expandir sua potência rizomática, esse funcionamento deve insistir em encontros alotrópicos, isto é, encontros com intercessores, com pontos singulares inovadores em seus domínios, de modo a fazer desses encontros um febril desencadeamento de variações em seu próprio domínio; terceiro, que os encontros com configurações de arte têm sido até agora os de mais visível potência alotrópica. Mas não se deve esquecer que as configurações de arte têm seus dinamismos em meio aos dinamismos do mundo, dinamismos nos quais as Ideias se dramatizam, mesmo porque “o mundo inteiro é um ovo”<sup>40</sup>, o que torna ainda mais agudo o problema deleuziano da crença no mundo. Dizer que “o mundo é um ovo” é uma maneira de traçar uma tarefa: “é preciso

<sup>38</sup> ARTAUD, In: 84, n 5-6 (1948) [Referência de Deleuze].

<sup>39</sup> DELEUZE, *Francis Bacon - Logique de la sensation*, 2 volumes. Paris: Éd. de la Différence (1981), 2ª ed. aumentada, 1984, p. 33-34.

<sup>40</sup> DELEUZE, *Différence et répétition*, op.cit., p. 279.

multiplicar as direções e as distâncias, os dinamismos ou os dramas, os potenciais e as potencialidades para sondar o *spatium* do ovo, isto é, suas profundidades intensivas”<sup>41</sup>. Ambiência de artes e de muitas outras coisas. Nesse sentido, dizer ovo não é autorizar o fechamento. Mesmo quando Deleuze compara sua escrita à de Guattari, dizendo que, enquanto a deste é “como um fluxo esquizo que arrasta em seu curso todo tipo de coisas”, e que a sua tende a ficar “bem fechada sobre si mesma, como um ovo”, mesmo nesse confronto distintivo, ele afirma que também lhe interessa que “uma página fuja por todos os lados”<sup>42</sup>.

Sem desenvolver o tema, essas anotações permitem ver como a perspectiva dos encontros deleuzianos é a de privilegiar alianças em prol da disseminação de ocasiões alotrópicas, vale dizer, ocasiões que concorrem para um acréscimo de potência criativa em seu próprio território (implementando, portanto, linhas de desterritorialização) por força do acoplamento com a potência criativa alheia. Por exemplo, mesmo quando passa pela comparação estoica da “filosofia a um ovo” didático (no qual a casca e a gema corresponderiam, respectivamente, à lógica e à física), Deleuze acha “bem exposta” a situação da “moral” enquanto clara. Por quê? Justamente porque, enquanto clara, a moral está situada “entre” a “casca lógica superficial” (a das dimensões empíricas das proposições) e “a gema física profunda” do estado de coisas causai. Graças a essa posição, ela corresponde ao “acontecimento” incorpóreo, abrindo-se o problema de uma moral “que consiste em querer o acontecimento” [...] “em querer o acontecimento como tal, em querer o que acontece enquanto acontece”<sup>43</sup>.

Nessa filosofia, há todo um envolvimento mútuo de conceitos e artes por força dos acontecimentos. Essa aliança não se faz ao longo de suspiros de uma bela alma, mas através de emoções fortes, de sensações que dão o que pensar, e também numa batalha permanente contra o intolerável tratamento dado pela mídia aos acontecimentos. “O acontecimento mais ordinário faz de nós um vidente, ao passo que a mídia nos transforma em simples olheiros passivos”. Em contraposição, “é a arte, não a mídia, que pode apreender o acontecimento: por exemplo, o cinema apreende o acontecimento, com Ozu, com Antonioni”. E o conceito? “O conceito deve dizer o acontecimento”<sup>44</sup>. E o lugar dos ovos é o das intersecções nos encontros, nas erupções de metaestabilidade: um lado dessas erupções mergulha na caótica das variabilidades, enquanto o outro lado é o do esboço de ordenações intensivas. Com seus dinamismos espaço-temporais, o ovo é partícipe dessa dupla inserção: ou recai na caótica ou imanta variabilidades em prol de uma consistência estética. Numa de suas aulas interessadas na elaboração do conceito de diagrama pictórico, Deleuze encontra em Paul Klee, nesse grande artista e pensador da pintura, a própria “necessidade de caos para que dele saia o que ele chama o ovo ou a cosmogênese”<sup>45</sup>. Não é apenas nominalmente que o novo conta fortemente com o ovo no conjunto das condições reais de sua possibilidade.

<sup>41</sup> DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., p. 324.

<sup>42</sup> DELEUZE, *Pourparlers*, op. cit., p. 25.

<sup>43</sup> DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 167-168.

<sup>44</sup> DELEUZE, *Pourparlers*, op. cit., p. 218 e 39-40, respectivamente.

<sup>45</sup> DELEUZE, Aula de 31 de março de 1981.