

DELEUZE E A ESTÉTICA COMO UM *PROBLEMA* PARA O PENSAMENTO

Leandro Lélis Matos¹

Resumo: O objetivo deste artigo é, a partir da filosofia de Deleuze, discutir em que medida a Estética surgiu como um *problema* para a filosofia, fazendo com que o pensamento fosse forçado a enfrentar a dimensão da obscuridade. A hipótese a ser seguida é a de que o pensamento foi desobrigado do compromisso com uma razão clara e distinta, com uma noção de ideia exclusivamente racional que sempre deixou o sensível e os corpos do lado de fora. Elencaremos um conjunto de teses voltadas para a relação entre arte e pensamento, em Deleuze, especialmente as de François Zourabichvili, Jacques Rancière, David Lapoujade, Anne Sauvagnargues, conjunto ao qual pretendo guiar de acordo com a seguinte leitura: dentro da inegável reviravolta que *Diferença e repetição* provocou na tradição filosófica em geral, a reunião paradoxal entre sensibilidade e pensamento é uma das principais contribuições do pensamento de Deleuze para a Estética. Dessa maneira, investigaremos os principais pontos para a afirmação de um debate profícuo de Deleuze com o cerne do problema da Estética, o qual se faz presente na noção de *empirismo transcendental*, decisiva para um pensamento sensível sem as coordenadas sujeito-objeto próprias do modo tradicional de pensar a arte e a estética.

Palavras-chave: Deleuze; Estética; Pensamento.

Abstract: The aim of this paper is, from Deleuze's philosophy, to discuss the extent to which Aesthetics emerged as a *problem* for philosophy, causing thought to be forced to face the dimension of obscurity. The hypothesis to be followed is that thought was released from the commitment to a clear and distinct reason, with a notion of an exclusively rational idea that always left the sensitive and bodies outside. We will list a set of theses focused on the relationship between art and thought, in Deleuze, especially those by François Zourabichvili, Jacques Rancière, David Lapoujade, Anne Sauvagnargues a set to which I intend to guide according to the following reading: within the undeniable turnaround that *Difference and Repetition* provoked in the philosophical tradition in general, the paradoxical meeting between sensitivity and thought is one of the main contributions of Deleuze's thought to Aesthetics. In this way, we will investigate the main points for the affirmation of a fruitful debate by Deleuze with the core of the problem of Aesthetics, which is present in the notion of *transcendental empiricism*, decisive for a sensitive thought without the subject-object coordinates typical of the traditional way thinking about art and aesthetics.

Keywords: Deleuze; Aesthetics; Thought.

¹ Doutor em Estética e Filosofia da Arte pelo PPGFil-UFMG/Professor do IFPB Campus Itabaiana. ORCID 0000-0002-7661-6683.

O tema da estética na filosofia é mote de inúmeras querelas quanto ao seu nome e patente, além de ser confundida sem maiores problemas com filosofia da arte, quando lida com questões referentes ao objeto artístico. Qual a melhor maneira de nos referirmos à estética quando o ambiente conceitual é a filosofia de Deleuze? Talvez seja mais adequado reportarmo-nos a ela como um *problema*, embora esse termo já carregue um peso conceitual rico e complexo, que remonta à dialética. Se a estética possui, aqui, o estatuto de problema, e não de conceito², indagamos: qual a natureza do *problema* da estética? Esse questionamento está de acordo com a exigência de Deleuze de que é preciso “inventar o problema”, em vez de descobri-lo, pois descobrir recai sobre o que já existe. Recusar essa pré-existência é um ato libertador: “A verdadeira liberdade está em um poder de decisão, de constituição dos próprios problemas: esse poder, ‘semidivino’, implica tanto o esvaecimento de falsos problemas quanto o surgimento criador de verdadeiros” (DELEUZE, 2012, p. 11). O problema estético a ser trabalhado não diz respeito a um regime de artes; não corresponde a uma investigação da estética restrita à materialização da sensação no objeto; não pretende resolver a tensão entre pensamento e sensação através da arte. Traduzindo a posição de Rancière (2000), a de que a estética é um *problema para o pensamento*, nos termos de uma configuração deleuziana, teríamos de “criar um problema verdadeiro”.

Neste novo pensamento, a ordenação do campo de visibilidade erigida pela ação da representação é deslocada, uma vez que o fundamento que organizava esse campo foi abismado. Na representação, o sujeito ocupava o lugar de fundamento transcendente. Após os movimentos da diferença e da repetição – abolição do fundamento e afirmação de um Eu dissolvido e rachado –, o pensamento surge justamente aí, na fenda, na ruptura com a ordenação submetida aos princípios reguladores da individualidade e da personalidade e à forma do conceito. Como produzir um pensamento que não recorre à subjetividade e às suas formas a priori, que não é um acúmulo de experiências e, além disso, ocorre no limite tenso entre o campo da empiria e do transcendental? Como foram postas de lado, tanto as formas a priori do tempo e do espaço, quanto a subjetividade que as sustentava, compreende-se que a Estética, tal como Kant a dispusera na primeira parte

² “Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução [...] Deixamos de lado a questão de saber que diferença há entre um problema na ciência e na filosofia. Mas, mesmo na filosofia, não se cria conceitos, a não ser em função dos problemas que se consideram mal vistos ou mal colocados [pedagogia do conceito]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 27-28).

da *Crítica da Razão Pura*, é virada de ponta-cabeça e transformada num novo problema para o pensamento.

Por si só, a estética não seria capaz de dizer muita coisa se permanecesse vinculada exclusivamente ao empírico e ao tempo do presente. Por outro lado, submeter a estética à dialética ou à lógica, isto é, a domínios supostamente “superiores”, redundaria num retorno ao universo baumgartiano. Embora reconhecendo a possibilidade de certo conhecimento especificamente sensível ou “estético” e sem poder aqui nos aprofundar sobre as contribuições de Baumgarten (1993) à Estética, na verdade, nela a velha hierarquia dogmática e metafísica pouco se mexeu: o que era sensível continuou inferior e o inteligível, superior; a Estética permaneceu concebida como uma “filosofia [inferior] da faculdade de sentir”, enquanto a lógica continuou sendo designada como o domínio “superior” da “faculdade de pensar”. O que Deleuze propõe é uma radical reunião entre pensamento e sensação: um não vive sem o outro. Se pensar é ter uma Ideia, esta só existe encarnada nos corpos. Deleuze discute o conceito de corpo tendo em vista os estoicos, mas com Espinosa em mente.

A sua referência é a obra *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo* (1965) de Émile Bréhier, para pensar o problema dos incorporais e dos corpos. Como se vê em *Lógica do sentido*, Deleuze manteve a relação direta entre estética e dialética, ampliando o escopo do problema à dimensão corporal. Nessa proposta, a linguagem possui uma relação indissociável com o corpo, renovando a visão acerca do próprio pensamento. Mais do que um exame crítico do conceito de intensidade, Deleuze estava voltado a uma elaboração conceitual que fosse ela mesma intensiva. Uma proposta que não poderia ter êxito sem uma nova concepção de linguagem. A articulação entre as palavras e as coisas (corpos) não é ação de uma consciência, mas está entre elas, é uma fissura pela qual as operações do sem-fundo atravessam a superfície dos corpos. O recurso aos estoicos foi decisivo, pois foi o Estoicismo que conferiu legitimidade ao paradoxo na filosofia como um componente necessário ao pensamento, permitindo a reunião de dois heterogêneos, como o corpo e a linguagem, além de explorar os efeitos dos incorporais sobre outros corpos.

Para os estoicos, os corpos são definidos pelas misturas, ações e paixões, e o limite destes abriga os efeitos de superfície, dando surgimento a uma lógica dos *incorporais* que corresponde aos acontecimentos e às ações desses efeitos entre os corpos. Os efeitos sobre

esses corpos são tratados como atributo lógico, e não como uma propriedade física. “Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos” (DELEUZE, 2007, p. 6). É o acontecimento que está no tempo do presente vivo e ilimitado, assim, só há existência de corpos no espaço, e só o presente existe no tempo, gerando uma distinção entre a espessura dos corpos e os acontecimentos incorporais (*idem*). As misturas habitam os corpos e definem os estados de coisas deles, por exemplo, o verde ou as dimensões de uma planta. A atribuição da palavra à coisa ocorre por um verbo no infinitivo, “verdejar”, “crescer”, correspondendo aos “acontecimentos incorporais na superfície, que resultam destas misturas” (*idem*). Os efeitos incorporais correspondem a uma “quase-causa” de acordo com leis que exprimem “a unidade relativa ou a mistura dos corpos de que dependem como de suas causas reais” (*idem*). Sem hierarquia entre os estados de coisa e a substância dos corpos, a qualidade e a quantidade também participam da substância, fazendo com que o incorporal seja uma entidade existente do ponto de vista da exterioridade do ser. Dessa maneira, a questão que nos mobiliza é esta: por meio dessa reunião, em que medida Deleuze confere à estética o lugar legítimo de um problema para o pensamento e, ao mesmo tempo, situa na sensação a condição indefectível do pensamento?

1. CONFUSÃO SENSÍVEL COMO CONDIÇÃO PARA O PENSAMENTO

Zourabichvili encara o surgimento da estética na modernidade com Baumgarten, em suas *Meditações filosóficas sobre a essência do poema* (1735) como uma “*reviravolta estética da filosofia*” (ZOURABICHVILI, 2011, p. 235)³. Deleuze está inscrito nesse

³ Nas meditações, Baumgarten pensa a *Estética*, como uma ciência [*epistémé aisthété*] que deve se ocupar do conhecimento das coisas sensíveis, enquanto as coisas inteligíveis devem ser conhecidas por uma “faculdade de conhecimento superior”, que é objeto da Lógica, “Existindo a definição, podemos facilmente descobrir o termo assim definido. Já os filósofos gregos e os padres da Igreja sempre distinguiram cuidadosamente as coisas sensíveis [*aisthéta*] das coisas inteligíveis [*noéta*]. É evidente o bastante que as coisas sensíveis não equivalem somente aos objetos das sensações, uma vez que também honramos com este nome as representações sensíveis de objetos ausentes [logo, os objetos da imaginação]” (BAUMGARTEN, 1993, § 116, p. 53). Nesse sentido, Baumgarten inova ao criar um novo campo de saber, a Estética. Segundo Tolle, a pretensão de Baumgarten era dirimir as contradições próprias do conhecimento obtido pela sensibilidade à medida que esses eram questionados por pretensões do âmbito racional, e somente após o êxito dessa tarefa é que os princípios do conhecimento sensível podem se voltar a uma teoria da arte (TOLLE, 2015, p. 16). Para melhor elucidar o contexto da afirmação de Tolle, reproduzo suas palavras: “É salutar a concepção historiográfica de que uma filosofia se mede antes de tudo pelos objetivos por ela mesma estipulados. Pela sua adesão à tese da harmonia preestabelecida, a intenção do nosso autor foi identificada preferencialmente como representante tardia daquele mesmo tipo de racionalismo responsável por tolher a expressão da sensibilidade com base numa pretensa superioridade da investigação intelectual sobre as demais áreas do saber. Não resulta, todavia, contraditório que o estabelecimento de condições universais para o conhecimento da totalidade do mundo abrigue no seu interior também a

debate ao dar uma consistência própria a esse advento, que foi além da cunhagem de um termo, ao explorar a relação do pensamento com o sensível como algo necessário para o surgimento do próprio pensar. Isso se constata no enfrentamento do traço distintivo dessa virada, qual seja, a relação do pensamento com o confuso, nesse caso a arte. Todavia, o “giro da estética” está situado em um ponto especial. Se o fundamento passou sem escalas da metafísica platônica ao transcendental kantiano, a Estética foi a reboque desse movimento.

Pensando essa questão com Deleuze, a estética é fruto do fundamento no domínio do conhecimento, e seu estatuto reproduz e aprofunda a dualidade metafísica ao definir com rigor os domínios específicos da razão e da sensibilidade com os objetos próprios a cada um. Apesar disso, a estética revela um ponto de virada que modifica o estatuto da própria filosofia, não sendo somente uma disciplina ou um tema à parte, mas sim, o cenário, no qual o conceito e a sensação confrontam-se. Zourabichvili resume a questão que Baumgarten levanta para a filosofia, assim:

1º Se a filosofia deseja pensar inteiramente a sua própria condição, logo pensar integralmente a si mesma, ela deve afrontar o que a mais resiste, a confusão sensível. Ou 2º ela não o pode fazer diretamente, a menos que negue a si mesma ou o seu próprio objeto (pois como a sua vocação é pensar distintamente, ela não conseguiria tomar como objeto o sensível sem reduzi-lo à confusão, que é a sua lógica própria). A filosofia deve passar por uma meditação. Ou 3º ela se encontra em um certo modo de pensamento que assume a apresentação da confusão sensível como tal, quer dizer, a eleva a sua própria perfeição – a arte (como diz Baumgarten, em seu vocabulário aristotélico, o “poema”). 4º Então a filosofia pensará o sensível sem reduzi-lo, e assim pensará inteiramente sua própria condição, se ela pensa a arte (*idem.*, p. 237).

Segundo Zourabichvili, Baumgarten descobriu a confusão sensível como a própria condição da filosofia, pois passou a buscar a sua definição justamente naquilo que a ameaçava. Ao longo da sua história, em vez de se relacionar positivamente com o confuso, a filosofia promoveu uma transformação deste último convertendo-o em distinto. O que é próprio da experiência, o seu dado, é a confusão sensível, e o pensamento só conseguirá exercer-se, alcançando a representação “distinta e intelectual”, isto é, ao negar a representação confusa e sensível. De Platão em diante, “todos os filósofos

possibilidade de um desenvolvimento do sujeito cognoscente para além da malha rígida de pressupostos criada pela razão lógica. A novidade, se podemos dizer assim, da ciência baumgartiana consiste justamente em definir rigorosamente os campos de atuação da razão e da sensibilidade, já que vê na confusão entre eles a causa da maioria das dificuldades que são enfrentadas quando se aborda diretamente a experiência do mundo e a sua infinita variedade” (TOLLE, 2015, p. 15).

reconheceram que a filosofia começa obviamente pelo sensível e que está até certo ponto condenada a se restringir ao sensível, sempre presente e ameaçador” (ZOURABICHVILI, *op. cit.*, p. 97)⁴. Portanto, a filosofia e a ciência buscaram suas definições de acordo com “uma esfera idealmente separada do sensível, na qual o pensamento se subtrai à sua limitação” (*idem*). A modernidade marca uma virada nessa relação quando se dá conta da necessidade de redefinir a filosofia, acolhendo a sua própria condição sensível, ao invés de recusá-la. Baumgarten cooperou para essa virada, na medida em que afirmou o sensível lidando com o confuso positivamente.

Embora importantíssimo para o pensamento filosófico, esse gesto não significou uma reabilitação definitiva do sensível. O pensamento passa a lidar com a confusão sensível não a encarando como uma “necessidade de fato”, mas como uma “configuração de direito” (*idem.*, p. 98). A consequência dessa atitude é a de a filosofia conferir ao distinto a posição ocupada antes pelo confuso e ao intelecto, o posto no qual se encontrava o sensível, vendo-se agora distante de si mesma e permitindo o escape do “conjunto de sua condição”. A relação da filosofia com o sensível deixa de ser acidental para ser estrutural, pois quando Baumgarten postula uma *ciência do conhecimento sensível*, o sensível deixa de ser uma negação, e a filosofia vê-se obrigada a pensar “a consistência do sensível, isto é, a pensar aquilo que lhe resiste, visto que a própria filosofia se define pela produção de representações distintas e, por conseguinte, pela extensão da confusão” (*idem*). Na modernidade, a filosofia encontrou-se na difícil posição de ter de relacionar-se com o confuso-sensível, poupando-se de mergulhar nele. A elaboração do conceito de distinto é uma maneira de encarar a confusão sensível, mas isso atesta que, embora excluída, a confusão é reconhecida como existente. Nas palavras do autor, “o confuso se insere na filosofia como sendo aquilo que dela sempre se furta” (*idem*). Mesmo que o confuso tenha se tornado uma “consistência positiva do sensível”, e por isso, a filosofia tenha sido impedida de referir-se ao sensível como pura negatividade, ela sempre teve dificuldades de estabelecer uma comunicação direta com o sensível.

Esse quadro mostra o quanto a relação entre filosofia e arte se tornou necessária, à medida que esta última ofereceu uma via, pela qual a filosofia pôde estabelecer uma relação enunciável com o confuso, apesar de esse acesso ter sido sempre obstruído pela

⁴ Esse texto compõe a obra *La littéralité et autres essais sur l'art* (Cf., p. 93-106), mas faremos referência à tradução publicada no Brasil.

própria filosofia ao ter empurrado o sensível para o lugar do obscuro. Então, num diálogo estrito com a arte, pode-se ir do confuso ao confuso, em vez do confuso ao distinto. A partir desse caminho, torna-se possível o surgimento de outra *clareza* que não recorre à esfera racional, como almejou Baumgarten, com a sua “Estética” enquanto conhecimento sensível perfeito. Isso tudo levou a discussão da filosofia à seguinte alternativa: se afirmasse o confuso em si mesmo, negaria a si própria; se afirmasse a si mesma, teria de negar o confuso. A arte apresentou-se como uma terceira via, saída para afirmar o sensível sem negar-se a si mesma, exigindo até uma redefinição. Tomando a arte como meio e fazendo as pazes com a confusão sensível, a filosofia pôde vislumbrar uma “nova consciência de si mesma ou de sua condição” (*idem*).

O primeiro momento da relação entre a filosofia e o confuso é o da resistência da confusão sensível a qualquer tentativa de ordenação do conceito, aparecem, então, “os conceitos especiais que somente a arte produz, [como o] conceito do individual complicado” (*idem.*, p. 99). No segundo momento, ocorre uma superação pela filosofia dessa resistência, só que de maneira indireta, ao produzir “conceitos daquilo que a arte faz (e não os que a arte produz)” (*idem.*, p. 98). Esses conceitos são, portanto, “conceitos dos conceitos de arte”. Para Zourabichvili, a estética surge tentando relacionar-se com a confusão sensível, mas de maneira insuficiente, pois ela só consegue elaborar conceitos sobre o modo de pensar que lida diretamente com o confuso, isto é, a arte. A estética é “um acontecimento que ocorre à filosofia”, em vez de um “regime de identificação da arte” (*idem*).

Essa definição situa a Estética numa posição, na história da filosofia, anterior ao discurso filosófico sobre a arte do século XIX. A filosofia é marcada pela “*reviravolta estética*”, pois deixa de estar relacionada somente com a ciência e passa a abrir-se para a arte, assumindo-a como necessária ao pensamento. Zourabichvili atesta uma ultrapassagem da filosofia do que era antes o seu limite, a confusão sensível, passando a adotar essa condição como seu “próprio *recurso*”. Voltada para o sensível, sem ancorar-se na *doxa*, a Estética é um “acontecimento próprio à filosofia”, que afetou alguns pensadores, os quais instituíram uma “relação efetiva com a arte”. As condições dessa relação são as de que a diferença do sensível configure-se como problema e resista ao pensamento, não sem antes o pensamento e a própria arte resistirem à partilha da sensibilidade e à suspensão da oposição, pois esta mantém inalterado o princípio de determinação que eleva a *doxa* a um estágio superior.

Deleuze está certamente inscrito nessa discussão acerca da estética, o que se apresenta como um problema para o seu pensamento. Ultrapassando a carga política que a palavra *resistência* suscita em nossos dias, porém sem desconsiderá-la, o autor compreende que a palavra “resistir”, em Deleuze, ocorre sempre quando “se trata do próprio elo entre a filosofia e a arte” (*idem.*, p. 96). Essa “resistência” se duplica e até se triplica, quando entra no jogo a “necessidade para a filosofia de se remeter à arte e da implicação de uma relação com a arte na própria definição de filosofia” (*idem.*). Essa posição é reforçada pela compreensão da Estética não como uma disciplina à parte da filosofia, mas como “um acontecimento tão íntimo à filosofia que chega a ser o nome de uma problemática coextensiva a toda filosofia” (*idem.*, p. 102), cabendo a cada filósofo dar um sentido e uma modalidade a esse “gesto problemático”, compreendido pelo nome de *estética*. Se antes a filosofia descobrira um princípio que a ela resistia, agora é a vez de ela encontrar na resistência, um princípio. Da arte, emana um princípio de resistência, o jogo. Por meio dele, o que resiste à filosofia não é mais a representação confusa ante o conhecimento, e sim com Schiller, o próprio pensamento agora insubmisso a qualquer forma determinada (*idem.*, p. 100).

A filosofia descobre o “*princípio de resistência*”, porém, alerta Zourabichvili, é preciso passar de uma determinação passiva a uma determinação ativa – noções que são recuperadas do espinosismo –, na qual o homem confere uma forma à sua própria existência, até alcançar um estado de indeterminação. Nesse estado não se trata da “bela alma”, ou seja, a existência em potencial, um estado puro, mas “a capacidade de jogar com as determinações; em suma, de interromper seu encadeamento para compô-las livremente” (*idem.*, p. 101). Daí, a desobrigação da arte de proporcionar um conteúdo cognitivo ou passional. Não é esvaziando-se de conteúdo que a arte pode resistir a ela mesma. A arte é resistência à medida que resiste “a essa capacidade do despertar que lhe é necessária para pôr em jogo os nossos estados e mobilizar as nossas determinações cognitivas ou afetivas, mas que a qualquer momento pode paralisar o jogo e absorver a interrupção ou a suspensão” (*idem.*).

Deleuze fortalece esse debate à medida que a sua concepção do pensar vincula o signo sensível e o conceito. Por isso, a importância de uma lógica do pensamento paradoxal, na qual o sensível é heterogêneo e elevado a uma instância superior, ou seja, *transcendental*, enquanto, ao mesmo tempo, a ideia encontra na imanência a sua condição. É a obra de arte que abriga este novo tipo de pensamento insubmisso às

coordenadas sujeito e objeto, que balizam o modo de pensar representativo. Estamos de acordo com Zourabichvili (*idem.*, p. 237) que inscreve o programa de Deleuze de uma “lógica da sensação” no “horizonte de questionamento [...] das verdades ‘estético-lógicas’”, bem como o remete ao capítulo sobre a arte em *O que é a filosofia?*. Para Deleuze e Guattari, “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 213-214). O papel do artista é unicamente criar “blocos de perceptos e de afectos”⁵ para que esse composto, a obra, mantenha-se de pé por ela mesma.

O raciocínio de Zourabichvili está baseado na leitura de Rancière, que aborda o tema da estética em Deleuze a partir de uma pergunta fundamental: “*Existe uma estética deleuziana?*”. O ponto de partida é uma ressignificação da palavra *estética*, para além de uma disciplina filosófica, definida como uma “ideia do pensamento”. Ou seja, a estética não é um saber acerca da obra de arte, mas um *modo de pensamento* que se desenvolve sobre as obras de arte tomando-as “como testemunho de uma questão: uma questão que se refere ao sensível e à potência de pensamento que o habita antes do pensamento, sem o conhecimento do pensamento” (RANCIÈRE, 2000, p. 505). Rancière discute com o pensamento de Deleuze, mas concorda com o principal, que é a sua definição de *estética*: “essa palavra, já bicentenária e tão obscura” (*idem.*).

2. A ESTÉTICA COMO UMA POTÊNCIA DE PENSAMENTO

Estando-nos um pouco sobre as “teses” de Rancière acerca da Estética, ele atribui a sua gênese, no fim do século XVIII/início do XIX, à derrocada da poética. Era a Poética que orientava as obras de arte no mundo da representação, de acordo com um duplo procedimento da mimese, que faz a obra produzir uma semelhança e ao mesmo tempo concebe a própria obra como uma semelhança “na medida em que constitui um organismo, um logos, um ‘belo vivo’” (*idem.*, p. 511). Aristóteles oferece a *téchnē* da obra a capacidade de estender a *physis*, nessa ação Rancière destaca que a natureza é o movimento que realiza a vida em organismo. A obra deve ser obediente às normas de

⁵ “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele e fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, e ele próprio um composto de perceptos e de afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, pp. 213).

produção da *physis*, isto é, seguir as regras da potência que reúne vida, organismo e obra. A viragem da Estética na modernidade é voltar-se não mais à obra, e sim ao *aistheton*. Portanto, a Estética contém um paradoxo: na sua origem, ela rompeu com as normas da representação abrindo-se à potência da obra, em seguida – terá sido por causa do peso do seu nome? –, “afunda a obra em um pensamento do sensível, privilegia o afeto, e um afeto que é o do receptor ou do espectador” (*idem.*, p. 512).

Sob esse ângulo, a Estética é a mudança de perspectiva: abandonou-se a reflexão, que a Poética fazia, acerca das regras de produção da obra de arte, em favor da “ideia de um sensível particular, [d]a presença no sensível de uma potência que excede seu regime normal, que é e não é do pensamento, que é do pensamento que se tornou diferente de si mesmo (...)” (*idem*). A Estética transforma a obra na expressão localizada de uma “potência de espírito contraditória”, como o fez de modo exemplar a teoria kantiana do gênio, que sustentava ser o talento do artista uma doação da natureza, cujas regras permaneciam ocultas até para o próprio gênio. A Estética tratou a obra de arte como uma potência enigmática, incapaz de explicar aquilo que ela mesma produz. Rancière ancora seu argumento nas definições deleuzianas tanto da obra de arte como um ser de sensações que existe por si, cabendo ao artista mantê-la de pé; quanto da histerização da pintura, que consiste na ruptura com a noção tradicional de obra de arte como organismo. Mas, atenção, Deleuze não se refere a uma histeria *do* pintor, e sim, da *pintura*⁶!

Esses dois raciocínios são caros a Rancière (2000, p. 515) e a nós também. Ao analisar os desdobramentos conceituais deleuzianos acerca da arte, importa-nos destacar a mudança na abordagem da Estética, agora compreendida como um modo de pensamento liberado da representação ou, simplesmente da *doxa*. É possível aproximar a leitura de Rancière que reforça a perspectiva da Estética como problema para o pensamento e as duas “frentes”, digamos assim, nas quais Zourabichvili combate: 1) a relação conflituosa

⁶ “Não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura. Com a pintura, a histeria se torna arte. Ou melhor, com pintor, a histeria se torna pintura. O que o histórico é incapaz de fazer, um pouco de arte, a pintura faz” (DELEUZE, 2007, p. 39). Inspirado por Francis Bacon, *Lógica da sensação*, Rancière também critica a representação, destacando a ruptura com a semelhança e com a figuração, ou seja, com os dois modos de a pintura transformar-se num personagem de uma história. O desvio da narração corresponde a uma crítica do modelo representativo na arte, referido nesse caso especialmente à *Poética* de Aristóteles. Rancière não nos deixa perder de vista a definição de representar como imitar uma ação, ou seja, produzir uma semelhança e encontrar identificação fora dessa ação. Isso leva a uma segunda definição de representação, agora ancorada na própria obra como a ação do próprio representar. A saída de Deleuze é desfazer a organicidade da obra, ou seja, confrontar a organicidade da obra com a sujeição mimética da qual ela sempre foi tributária. Assim, o gesto definido por Deleuze como *histerização* nada mais é do que a ruptura dessa “organicidade latente na própria definição da ‘autonomia’ da obra” (SILVA, 2014).

entre o domínio do pensamento e o campo da sensação; 2) o confronto com as investidas da representação no pensamento na arte e na filosofia.

Notoriamente em *Diferença e repetição*, Deleuze empreende tanto uma batalha dura e permanente contra a *doxa* e o seu modelo elevado à universalidade quanto assume a tarefa de conceber uma nova definição do pensamento fora dos limites da representação. Rancière alia-se a Deleuze e interpreta seu gesto como uma maneira de resgatar ou de “fazer justiça” ao sensível que, desde o livro VII da *República*, tinha sido derrotado, no combate que Platão também empreendeu contra a *doxa*. Mas, como se sabe, no combate platônico, quem saiu vitoriosa foi a ideia como a verdadeira e única medida, e o resultado disso foi o afastamento e até a possibilidade de desaparecimento do próprio sensível desse lugar do pensamento. Um combate precisamente oposto é feito por Deleuze, ao pensar com a pintura de Bacon, “fazendo justiça”, como escreve Rancière, ao sensível contra a *doxa*. É ela mesma que produz os “dados figurativos” e os clichês que organizam o mundo sensório-motor e fazem com que a figura corresponda a uma ordem preexistente. Acrescenta Rancière: “Os ‘dados figurativos’ são também o recorte do visível, do significante, do credível tal como organizados pelos impérios, enquanto atualizações coletivas desse imperialismo do sujeito” (*idem.*, p. 509-510).

Cabe à arte dissolver o mundo figurativo, o mundo da *doxa*, e instituir um deserto, deserto no sentido de que não há nada dado previamente à tela. Repetindo: é necessário desfazer os “dados figurativos” para “fazer justiça” à “verdade do sensível”, que não é a Ideia. Trata-se aqui do “sensível puro, [d]o sensível incondicionado que se opõe às ‘ideias’ da *doxa*. O sensível incondicionado é o que se denomina justiça ou deserto”. (*idem.*, p. 510). Quando o artista alcança esse ponto, ele experimenta uma visão excessiva e não mais se reconcilia com o mundo da representação, desabilitando os dados sensíveis e partindo em direção ao sensível puro, que é a diferença de intensidade.

Para Rancière, como já foi dito aqui, Deleuze confere à Estética o status de “modo de pensamento”. E o que isso significa? Significa surpreender no sensível heterogêneo a presença de outra potência, que atua de maneira indefinida sobre o sensível. Essa potência aparece na filosofia deleuziana sob o nome de “espiritual”. Significa ainda que a questão da estética, ao modificar o pensamento, torna-o imanente ao campo do sensível, classificado e avaliado a partir da atividade de uma “potência heterogênea que modifica o regime de tal zona, que faz com que o sensível seja mais do que o sensível, que é do

pensamento, mas do pensamento em um regime singular (...)” (RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 512). Isso não implica em ignorar a heterogeneidade da sensibilidade e do pensamento. O pensamento não é idêntico a si, ele é constantemente confrontado pelo impensado, assim como o sensível, pelo insensível. Foi a valorização do sensível pela Estética que abriu o caminho para uma nova relação do pensamento com a sensibilidade, talvez mais do que isso, de novas possibilidades dentro desses domínios, quer dizer, com relação a eles próprios. “A estética é o pensamento que submete a consideração das obras à ideia dessa potência heterogênea, potência do espírito como chama que igualmente ilumina ou queima” (*idem.*, p. 513).

Por meio dessa potência sensível, o pensamento se encarna, ele “se deixa ler no sensível”. O pensamento “ênfatiza a imanência do logos no *pathos*”, indo das coisas ao espírito, como fizeram alguns românticos, notadamente Hölderlin. Em outro movimento, agora na imanência do pensamento que vai do *pathos* ao *logos*, a ênfase está sobre aquilo que não pensa “‘a coisa em si’ schopenhaueriana, o sem-fundo, o indiferenciado ou o obscuro da vida pré-individual” (*idem.*). Deleuze realiza uma inversão do programa “estético da arte” ao abolir a hierarquia entre a potência da obra e um sensível puro, para alcançar um “sensível a-significante”.

Por meio dessa reciprocidade, o artista evidencia a matéria de expressão com a qual a criação irá ser engendrada. Para que isso ocorra, é preciso criar o tempo da imanência, que ficará a cargo do ritornelo, que é antes de tudo territorial, e a arte, enquanto uma linguagem das sensações se iniciará justamente com o território. Os personagens são figuras sensíveis, *ritmos*, em vez de indivíduos. Os personagens rítmicos não correspondem a um ritmo associado a um sujeito que alterna os tempos regulares, mas são forças internas que se desarraigam das funções biológicas e se combinam em uma atividade expressiva autônoma. O ritornelo irá captar a intensificação das forças compositoras desse jogo expressivo, forças estas competentes para provocar um automovimento⁷. Assim, o tempo é pensado como uma questão de imanência, em vez de

⁷ José Gil exemplifica como são formados movimentos autônomos expressivos por “contraponto aos estímulos exteriores”. “Criam-se pontos territoriais que respondem a esses estímulos e que entram em conexão com as impulsões internas. Ora, isso pode acontecer na ausência de circunstâncias e estímulos exteriores, perigos, mudança de tempo climático etc. Formam-se, assim, *contrapontos territoriais* ou *paisagens melódicas*, também não motivadas, não pulsadas, jogando um jogo expressivo autonomizado, em movimento. São como mapas internos aos territórios, com pontos expressivos intensivos, em que se concentram e consolidam forças. E, como para as personagens rítmicas, as paisagens melódicas também

transcendência, como o tempo de algo que nos escapa. Esse tempo é o tempo vazio, o tempo da criação. Por meio da relação entre tempo e imanência, Deleuze redefine as noções de criação artística, de artista e de obra.

3. A RELAÇÃO PARADOXAL ENTRE AS FACULDADES: SENSIBILIDADE E PENSAMENTO

Concordamos e fazemos coro com as leituras de Zourabichvili e de Rancière, porém consideramos que Deleuze já havia fornecido elementos suficientes para que o pensamento estabelecesse relações de funcionamento com elementos exteriores à filosofia, desde sua definição de empirismo transcendental, em *Diferença e repetição*. O ponto de partida é o divórcio do pensamento da representação, a fim de tornar a arte uma “experiência”. Esse é um passo essencial em direção ao “empirismo transcendental” ou o que Deleuze também chama de “ciência do sensível” (DELEUZE, 2018a, p. 87).

Usando e abusando da terminologia kantiana, o projeto de um empirismo transcendental pretende não só atribuir uma nova natureza às faculdades, como também um novo uso delas, alternando de maneira inédita a relação entre arte e filosofia, sensação e pensamento; na verdade, unindo-as. Como nos ensinou Sauvagnargues (2009, p. 17), a crítica do sujeito acompanha o itinerário filosófico deleuziano de *Empirismo e subjetividade* até *Diferença e repetição*. Um dos procedimentos dessa operação crítica do sujeito consiste em confrontar o transcendental kantiano “com um empirismo *superior* que não pode ser deduzido das formas empíricas ordinárias, tais como aparecem no senso comum” (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 21-22). Sauvagnargues fala até de “uma torção monstruosa” que Deleuze imprime na Filosofia crítica de Kant: ao “definir esse empirismo transcendental”, Deleuze “retoma os termos da crítica kantiana, mas a transforma em si mesmo imprimindo nela a torção monstruosa e fecunda de uma crítica do sujeito”. (*idem.*, p. 17). A consequência inevitável é o enfrentamento do estatuto subjetivo da estética, propondo uma transformação radical.

deixam de ser apenas melodias que acompanham o percurso de um mapa territorial para se tornarem elas próprias paisagens sonoras: a melodia entrou em devir-paisagem [...] Nesse estádio de complexificação [‘reorganização das funções e reagrupamento de forças’], o ritornelo tende a desligar-se desse mesmo território que lhe permitiu tornar-se expressivo. Tende a desterritorializar-se, a adquirir uma dinâmica independente, a concentrar-se com as forças cósmicas do exterior” (GIL *apud* DELEUZE & GUATTARI, 2008, p. 130).

A Estética não se trata mais de uma ciência do sensível tal como ocorrera em sua fundação: seja como ciência do conhecimento sensível perfeito, proposta por Baumgarten, seja como a Estética kantiana fundada no juízo subjetivo. Essa nova maneira de pensar se realiza por meio de forças vitais, se efetua empiricamente, e se recusa terminantemente à recongnição e ao transcendente. É fácil compreender porque a Estética inscreve-se no “programa” do pensamento deleuziano. Em primeiro lugar porque é nela que o problema do sensível ou da faculdade da sensibilidade adquire relevância (transcendental) filosófica; em seguida, porque, ainda que desfeita a tradicional hierarquia da metafísica, o sensível mantendo sua heterogeneidade ou até mesmo sua exterioridade, com relação ao chamado “inteligível”, o que muda, e é essa a novidade que Deleuze nos traz, é que o pensamento acontece *necessariamente* a partir do seu encontro violento com a exterioridade. A chave para engendrar esse novo pensamento, que não se reduz a uma representação subjetiva, está no *ser do sensível*, isto é, na diferença de intensidade que aparece, pela primeira vez, como o limite da sensibilidade:

É estranho que se tenha podido fundar a estética (como ciência do sensível) no que *pode* ser representado no sensível. É verdade que não é melhor o procedimento inverso, que subtrai da representação o puro sensível e tenta determiná-lo como aquilo que resta, uma vez eliminada a representação (um fluxo contraditório, por exemplo, uma rapsódia de sensações). Na verdade, o empirismo se torna transcendental e a estética se torna uma disciplina apodítica quando apreendemos diretamente no sensível o que só pode ser sentido, o próprio ser do sensível (DELEUZE, 2018a, p. 87).

Todavia, a diferença de intensidade só é encontrada e sua atuação legitimada, se houver uma profunda reconfiguração do transcendental enquanto condição de possibilidade para o pensamento, assim como romper com o seu fundamento, apresentado como uma imagem da representação. Deleuze situa o pensamento fora de uma imagem representativa e, assim, concebe-o de maneira inédita para a filosofia, numa estreita relação com a arte.

A crítica de Deleuze ao pensamento representativo está centrada na crítica da imagem do pensamento. Retomando esse tema na questão com a arte, Sauvagnargues ressalta a importância de Proust para Deleuze. O romance dá uma solução para o pensamento sair do domínio da representação e tornar-se experiência, fora da imagem. Não se trata de uma realização que a filosofia não alcança por si só, mas a filosofia que forja conceitos sobre a arte é capaz de levar em conta “a vida do pensamento, que seu

próprio modo ideacional recobre na maior parte do tempo: ilusão objetiva do pensamento, que o recurso à arte dissipa” (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 302). Desempenhando um papel crucial, a arte produz as condições da experiência real reunindo os dois sentidos de estética por meio do *ser do sensível*. A arte é uma criação de sentido, por isso ela pode ser considerada como uma experimentação sensível no sensível capaz de forçar o pensamento.

A autora destaca o modo como Deleuze lê Proust “kantianamente” ao aplicar o esquema do uso transcendente das faculdades à *Recherche*. Mas é necessário explicar a ironia de Sauvagnargues ao qualificar a leitura deleuziana de Proust como “kantiana”. Como é sabido, para Kant, o único uso legítimo (quer dizer, crítico) das faculdades é o uso imanente; o uso transcendente da faculdade é totalmente condenado por Kant. Como sempre, Deleuze inverte o sinal e torna positivo o uso transcendente, designando-o mesmo como um uso “superior, sob a ação do signo” (*idem.*, p. 71). Além disso, Deleuze valoriza o “modo involuntário” (*idem*), sob o qual isso acontece, o que não deixa de ser outra heresia contra Kant, uma vez que a representação (que resulta do “uso imanente” das faculdades) é sempre uma operação consciente da parte do sujeito. Em *Proust e os signos*, nos é apresentada a distinção entre os termos ‘transcendental’ e ‘transcendente’, de acordo com a arquitetura que o próprio Deleuze já defendera em seu livro, *A filosofia crítica de Kant*, a qual não corresponde exatamente àquela sustentada por Kant em sua filosofia crítica. Então: ‘transcendental’ diz respeito à forma da faculdade e ‘transcendente’, ao uso superior de cada faculdade.

Uma faculdade nasce a partir do seu exercício transcendente *desconforme* ao uso da faculdade legitimado pelo senso comum e liberada de todos os limites e de todas as determinações normal e “kantianamente” impostos a ela. O exercício transcendente não é decalcado do exercício empírico, pelo fato de ele apreender somente o que lhe é próprio e, portanto, o que normalmente fica inacessível ao senso comum. Por isso o empirismo, ao qual o transcendental, é chamado de “superior”, e o uso transcendente da faculdade é a sua prática. A colagem entre Kant e Proust nos permite comparar a oposição proustiana entre o voluntário e o involuntário, a ponto de talvez substituí-la pela distinção kantiana entre o empírico e o transcendental. O êxito da operação se deve à distinção entre os signos da arte e os signos vitais. Essa distinção depende da faculdade que é levada ao seu exercício transcendente e de qual acordo entre as faculdades o exercício superior exigirá (*idem*).

Mais do que um modo de funcionamento, Deleuze busca a natureza das exigências das faculdades, insistindo na ruptura com o decalque do transcendental do empírico, por meio da relação conflituosa. Cada faculdade forçada ao limite máximo de sua potência desregula-se, passa a desobedecer a suas regras e constitui um acordo discordante, revelado por Kant na “*Analítica do sublime*” (parte da *Crítica da Faculdade de Julgar*). O que faz Deleuze? Transforma o acordo-discordante do sublime em paradigma ou gênese dos demais acordos, numa leitura que nenhum intérprete de Kant aceitaria. E mais do que isso, apela para a fórmula de Rimbaud (“Eu é um outro”) para definir o Cogito kantiano e finalmente, não hesita em fazer um retrato de um Kant rimbaudiano, ao definir a poesia do futuro como um “desregramento de todos os sentidos” (DELEUZE, 2008, p. 44). Sem se acomodar numa boa natureza e seguir um caminho reto, as faculdades são usadas de modo involuntário, pois o voluntário pertence ao empírico. A relação entre as faculdades é caracterizada por uma violência recíproca, violência essa que põe a faculdade diante do seu objeto próprio. Cada faculdade comunica à outra, a violência que ela sofreu, aniquilando por si mesma o eixo que se “mantinha no elemento empírico da *doxa*, para atingir a sua enésima potência, como ao elemento do paradoxo no exercício transcendente” (DELEUZE, 2018a, p. 193). As faculdades deixam de convergir num esforço cooperativo para o reconhecimento de um objeto, passando a promover um “esforço divergente”. A partir desse processo, estarão dadas condições necessárias para lidar com o que se passa entre o empírico e o transcendental e, assim, reunir pensamento e sensação.

Contra a disposição de um único objeto para todas as faculdades, convergindo no sujeito, Deleuze propõe que exista um objeto para cada faculdade, e que cada uma o apreenda por meio de uma relação diferencial e autônoma junto aos seus objetos e às outras faculdades. Além disso, o tempo interiorizado põe em conflito a sensibilidade e o pensamento, fazendo com que a diferença seja a condição para este último. Assim, o acordo é sempre *discordante*, e a condição da relação discordante entre as faculdades é ser produzida a partir de uma violência que coloca uma faculdade diante da diferença e do conflito com as outras. As faculdades irão revelar uma tríplice violência ou limite: 1) “violência daquilo que força a exercer-se”; 2) violência “daquilo que ela é forçada a apreender”; 3) violência “daquilo que só ela tem o poder de apreender, todavia também o inapreensível (do ponto de vista do exercício empírico)” (*idem.*, p. 196).

A sensibilidade tem origem na diferença de intensidade. A diferença de intensidade é o dado irreduzível da sensibilidade, não há mais nada além desse estágio. Mas, de onde vem o pensamento? Ele é originado de um encontro com o que força a pensar, sendo o pensar um ato de extrema necessidade e paixão. O encontro é proporcionado pela sensibilidade com um signo (*aistheton*) composto por forças e situado no mundo. O signo não se localiza na interioridade do sujeito pensante. O que nos faz pensar não surge de um exame ou rastreamento de si mesmo, movimento voluntário de um sujeito isolado do mundo, como o *Cogito* cartesiano; também não é o jogo ou harmonia das faculdades com os seus objetos. O que nos faz pensar é algo contingente que irrompe no mundo, de modo violento, imprevisto e que nos obriga, num comando, espécie de imperativo, ao pensamento. Do ponto de vista da sensibilidade, o signo é o que só pode ser sentido e, ao mesmo tempo, do ponto de vista da reconhecimento, é o insensível. Porém, o sensível pode ser alvo de outras faculdades, estabelecendo uma relação com outros objetos que podem ser lembrados, imaginados, concebidos. Ao invés de um ser sensível, o encontro com o signo possibilita o acesso da sensibilidade ao ser do sensível, isto é, à condição do que é dado.

A sensibilidade possui a intensidade como seu objeto próprio e a Diferença (diferença de intensidade) como condição de aparição de todos os fenômenos. Não se confundindo com a oposição qualitativa no sensível, a Diferença “cria, ao mesmo tempo a qualidade no sensível e o exercício transcendente na sensibilidade” (*idem*), ou seja, o *princípio transcendental*. A Diferença é, portanto, “a razão do diverso qualitativo”, sendo nela que o fenômeno vem à luz como um signo: “O mundo intenso das diferenças, no qual as qualidades encontram sua razão e o sensível encontra seu ser, é precisamente o objeto de um empirismo superior” (*idem.*, p. 87). O objeto da sensibilidade, a intensidade em estado puro, é recoberto por qualidades extensas, permitindo assim que outras faculdades o apreendam. Isso explica o motivo pelo qual, sem ser sentida do ponto de vista empírico, a intensidade só é sentida do ponto de vista da sensibilidade transcendente, que a “apreende imediatamente no encontro” (*idem.*, p. 197). Destarte, a sensibilidade ultrapassa o exercício empírico rumo a um exercício transcendente, por ter encontrado o seu limite na intensidade, liberando-se das restrições do senso comum, que exigiam dela um exercício cooperativo com as outras faculdades. Cabe, ainda, recuperar a característica da sensibilidade como abrigo da distinção entre os dois princípios: o transcendental e o empírico. O princípio transcendental da sensibilidade é Diferença,

enquanto os princípios empíricos são a qualidade e o extenso; entre esses dois princípios, há uma diferença de nível. A intensidade como princípio transcendental assume a forma da diferença por meio de uma profundidade original do espaço como intuição pura.

Apesar de cada faculdade lidar com o seu limite, elas não se desintegram. Ainda que não concordantes, insubmissas às regras do bom senso ou do senso comum, aquelas mesmas que logo distribuem de modo previamente determinado: sujeito de um lado, objeto, de outro, as faculdades se relacionam, de maneira conflituosa, tensa ou paradoxal. Esse elemento incapturável, que não se deixa totalizar, é a intensidade que fica na base da relação paradoxal, impedindo o acordo, desabilitando as ações do senso comum e do bom senso. Por mais que a intensidade seja própria da sensibilidade, ela transita pelas outras faculdades, memória e imaginação, fazendo com que cada uma comunique à outra a violência que a arrasta ao seu limite próprio, atingindo o pensamento.

O pensamento, por sua vez, também é uma faculdade que atinge o seu limite, através de um processo igualmente violento, iniciado nos limites da sensibilidade. Para Deleuze, o pensamento é uma faculdade, pois possui uma forma transcendental, um exercício transcendente e um objeto diferencial, mas ele recebeu um solo do fundamento e aceitou a determinação do juízo para distribuir e se distribuir nesse solo. Esse foi o decalque do transcendental sobre o empírico promovido pela filosofia dogmática que erigiu uma Imagem do pensamento. Em *Nietzsche e a filosofia* (2018b, p. 133), Deleuze já havia denunciado as teses que asseguram a Imagem do pensamento: a veracidade do pensador; a exterioridade do erro; o método que evita o erro isentando o pensamento de relações concretas com o que ele pensa. O que chama a atenção na Imagem do pensamento é ela conceber o verdadeiro como um “universal abstrato” e nunca se referir às “forças reais que *criam* o pensamento”. Ao contrário da filosofia dogmática, em que o pensamento já possui a forma da verdade e o pensador é dotado de uma boa vontade, desejando materializar essa verdade, Deleuze defende o pensar como algo criador, em vez de rememorativo ou reflexivo.

À proporção que o pensamento entra em relação com as outras faculdades (imaginação, memória, linguagem, etc.) abdicando da forma do senso comum, a sensibilidade possui um privilégio no processo do começo do pensar. Além de ser forçada pelo encontro com o signo a sentir o ser do sensível, a sensibilidade força o pensamento a apreender o ser do inteligível (*cogitandum, noeton*). Em vez de ser no senso comum ou

nele mesmo, como na reconhecimento, o caminho para o que é pensado é traçado a partir da sensibilidade, possuindo sua gênese na intensidade. Na sensibilidade, o signo e o ser do sensível são sinônimos, “o intensivo, a diferença na intensidade é ao mesmo tempo o objeto do encontro e o objeto a que o encontro eleva a sensibilidade” (DELEUZE, 2018a, p. 198). Apenas na sensibilidade ocorre essa sinonímia entre o objeto do encontro e o ser dessa faculdade, mas a intensidade não se restringe à faculdade da qual ela é ser, donde a relação disjunta entre as faculdades. Deleuze conecta diretamente sensibilidade e pensamento, apresentando uma perspectiva inovadora para a relação entre o empírico e o transcendental:

É sempre a partir de um sinal, isto é, de uma intensidade primeira, que o pensamento se designa. Através da cadeia quebrada ou do anel tortuoso, somos violentamente conduzidos do limite dos sentidos ao limite do pensamento, daquilo que só pode ser sentido àquilo que só pode ser pensado (*idem.*, p. 323).

Junto com Nietzsche, Deleuze (2018b, p. 139) duvida que o aprendizado e o encontro ocorram de acordo com um método. Vem daí a sua tese de que só se pensa a partir de forças exteriores que nos incomodam, mas isso só acontece se o sentido do pensamento estiver em forças *ativas*, do contrário ainda não pensamos. O pensamento é uma questão de tipologia das forças, remetendo para onde está o que é pensado. Abdicando de um modelo, esse procedimento privilegia uma cultura, no sentido grego da *paideia*, compreendida por Nietzsche como uma seleção (DELEUZE, 2018a, p. 222; DELEUZE, 2018b, pp. 138-141). Com uma força e uma cultura, o pensamento pode combater a despotencialização e a sistematização às quais ele foi submetido pelo fundamento que atribuiu ao pensamento uma imagem.

4. A TESE DAS CONSEQUÊNCIAS DO EMPIRISMO TRANSCENDENTAL

Ao valorizar a *aísthesis* como problema para o pensamento, Deleuze vai além dos objetos costumeiros, seja da estética, compreendida nos limites de uma filosofia da arte; seja do pensamento, com o ser, a lógica, o conceito, todos reunidos numa dialética, enquanto teoria da ideia. Em vez de valorizar um em detrimento do outro, Deleuze constitui um pensamento/sensação, que reúne paradoxalmente estética e dialética, teoria da ideia e teoria da sensação. Sobre esse tema, seguiremos a tese de Lapoujade, que interpreta o empirismo transcendental como a doutrina resultante da abolição do fundamento e afirmação do a-fundamento como diferença. Dessa maneira, o uso

transcendente das faculdades, que denuncia o decalque do empírico sobre o transcendental promovido por Kant, é melhor caracterizado pela “*relação imediata que ele estabelece entre estética e dialética*, entre o sensível e a Ideia, o fenômeno e o númeno”. (LAPOUJADE, 2015, p. 101). O resultado mais impactante dessa operação é a pulverização da analítica, que pertence ao domínio da metafísica. A analítica perde sua função, pois as coordenadas sujeito/objeto não constituem mais a relação entre o objeto e a ideia. A constatação do desaparecimento da analítica está na própria estrutura de *Diferença e repetição*, pois os seus dois últimos capítulos “*Síntese ideal da diferença*” e “*Síntese assimétrica do sensível*” correspondem, respectivamente, à dialética e à estética. A recusa das coordenadas sujeito/objeto, por parte de Deleuze, ocorreu no capítulo anterior dessa obra: “*A imagem do pensamento*”, por isso a nossa passagem necessária pela relação entre as faculdades.

Com frequência, Deleuze foi-nos apresentado pelos/as comentadores/as como um anti-dialético, sob a alegação de ele negar todo tipo de mediação. Sutilmente diferente deles/as, Lapoujade nos propõe um Deleuze “dialético”, cujo projeto é fazer colapsar as mediações entre o sensível e a Ideia. Segundo essa tese, a dialética, enquanto teoria da Ideia (a terceira síntese), confunde-se “com a matéria intensiva do sem-fundo” (*idem.*, p. 100). As relações diferenciais compõem a Ideia, habitam o a-fundamento e são, ao mesmo tempo, o princípio da realidade sensível. “Não há ideia *senão* dessa matéria (materialismo de Deleuze); inversamente, essa matéria não pode ser pensada *senão* como Ideia (do mesmo modo idealismo de Deleuze)” (*idem.*). Há, portanto, uma “ontologia materialista” (HARDT, 1996, p. 124), na qual a matéria intensiva só pode ser sentida. A nosso ver, esse raciocínio implica em uma *individuação intensiva*, que combate o pensamento idealista.

A obra de arte moderna, tal como Deleuze a define, tem a capacidade de reunir pensamento e sensação, rompendo com a representação e esvaziando o mundo da *doxa*. Aqui a arte não vale mais como um meio para o pensamento se relacionar com o confuso, como propusera Baumgarten. Essa posição eleva a estética ao status de modo de pensamento, muito além de uma filosofia restrita a formular conceitos de arte ou de uma teoria do sensível às voltas com as formas da experiência do conhecimento. Lidando com o sensível puro, a estética desconstrói a ordem da *doxa* e, ao mesmo tempo, faz com que a obra não se oriente por uma única lógica. A obra deixa de ser uma “totalidade orgânica”, como afirma Deleuze referindo-se à obra de Proust. A arte convive sem maiores

problemas com aquilo que lhe é estranho e a desloca. Deleuze encontra em Proust a concepção do pensamento que não é guiado por um “eu voluntário” e, sim, por “forças involuntárias”, afirmando o que vai além dos indivíduos e das pessoas:

É preciso também ser capaz de amar o insignificante, de amar o que ultrapassa as pessoas e os indivíduos, é preciso também se abrir aos encontros e achar uma linguagem nas singularidades que excedem os indivíduos, nas individuações que ultrapassam as pessoas. Sim, uma nova imagem do ato de pensar, de seu funcionamento, de sua gênese no próprio pensamento, é precisamente isso que buscamos (DELEUZE, 2006, p. 180).

O artista torna-se melhor pensador do que o filósofo *amigo do pensamento*, na medida em que ele consegue captar o signo, que está fora do pensamento. O pensador é afetado por um signo, que o força a desenvolvê-lo. O pensar nada mais é do que decifração de um signo. Essas ações são definidas como “a forma da criação pura” (*idem.*, p. 91). Na arte e nas revelações, que surgem da violência do encontro com os signos, o pensamento é extrapolado, e as faculdades impelidas ao máximo de suas potencialidades. Se pensar não é reconhecer, a afinidade entre arte e pensamento aumenta, enquanto campo da criação, pois ela possui signos próprios. Os signos artísticos pressionam uma faculdade, e ela mobiliza o pensamento a pensar a relação entre o signo e o sentido, ou seja, aquilo que se deve decifrar e a própria decifração. O pensador é, portanto, um egiptólogo, um decifrador de hieróglifos.

Com uma nova definição d’“o que significa pensar”, a filosofia põe em dia sua tarefa, tornando-se capaz de criar novos espaços-tempos. A tentativa de liberar o pensamento das imagens que o aprisionam é agraciada com a criação dos dois conceitos de *diferença* e de *repetição*. Se a filosofia tem uma tarefa, essa é a da criação de modos de pensar de acordo com as distintas situações, sem necessidade de um fundamento que a determine ou de um juízo que a regule. Portanto a filosofia “deve fazer por conta própria as revoluções que se fazem em outros lugares, em outros planos, ou as revoluções que se preparam” (*idem.*, p. 178-179).

Como sugere Lapoujade, Deleuze segue um segundo sentido de filosofia crítica, tendo como referência Nietzsche, Lucrécio e Espinosa, que se arriscam em prol de um pensamento sem imagem. Esse segundo sentido de crítica se deve ao seu inconformismo em desvelar os “falsos conteúdos”, só isso seria inofensivo. Deleuze quer questionar as “verdadeiras formas”, do capitalismo ou do imperialismo, revolvendo suas condições,

hábitos e exercícios, e não se conformando apenas em estampar as suas falhas. A filosofia crítica é experimentalista. O que quer dizer que a experimentação é maneira de expressar o pensamento sem imagem e que a diferença e a repetição são irredutíveis à representação. Ao abolir as coordenadas sujeito/objeto, dá-se a ruptura da representação, e a afirmação da experimentação atinge uma dimensão sub-representativa, i.e., pré-subjetiva, conquistada na diferença de intensidade enquanto razão do sensível.

Uma das principais consequências do empirismo transcendental é alcançar a experimentação, ao promover uma comunicação do diferente pelo diferente e desfazer esta relação tão primacial quanto é a entre sujeito-objeto. Um dos alvos relevantes dessa demolição da estrutura sujeito-objeto é justamente o sujeito, a quem a tradição moderna inegavelmente concedeu a primazia, como são exemplares Descartes e Kant. Eis algumas exigências de Deleuze para a experimentação:

É preciso que cada ponto de vista seja ele mesmo a coisa ou que a coisa pertença ao ponto de vista. É preciso, pois, que a coisa nada seja de idêntico, mas que seja esquartejada numa diferença em que desvanece tanto a identidade do objeto visto quanto a do sujeito que vê (DELEUZE, 2016, p. 225).

Sem as coordenadas sujeito/objeto, a percepção deixa de ser representação e passa a ser uma *vidência*, não mais restrita a um adjetivo do olhar de quem vê. A vidência é “uma qualidade possível da própria imagem”. A arte *dá a ver ou a ouvir* a Ideia entre as formas, e o artista é o responsável por apresentar a Ideia em uma matéria expressiva (DELEUZE, 2008, p. 9;16). A arte independe das coordenadas representativas e se abre para uma visão que captura o ser do sensível (LAPOUJADE, 2015, p. 103). Trazer a Ideia ao nível da percepção significa fazer subir o sem-fundo, o indiferenciado. O empirismo transcendental pretende instituir um modo novo de pensar, através de outra relação entre as faculdades, desobedientes dos limites e regras que as amarravam aos pressupostos. Esse novo modo de pensar destitui a relação espectador-obra no âmbito da representação. O que está em jogo é como elevar-se a uma visão intensa, incapaz de ser produzida no senso comum dada a sua proliferação de clichês. É necessário sair das condições da experiência possível em direção à experiência real que é promovida pela arte, a qual exige um uso das faculdades cindido e separado do senso comum, aquele que, como vimos, ocorre no acordo discordante.

Seguindo as pistas de Lapoujade, cabe dizer que Deleuze nunca abdicou dessa postura, tanto é que em *Cinema II – A imagem-tempo* chama atenção para a personagem Irene de *Europa 51*, de Roberto Rossellini. Irene é uma personagem burguesa que passa a ter a experiência dos conjuntos habitacionais, favelas e fábricas. Após a morte de seu filho, ela está diante de uma situação limite: “pensei estar vendo condenados”, são as suas palavras. Seus olhos não são mais os olhos pragmáticos e organizadores de uma dona-de-casa, percorrendo agora “todos os estados de uma visão interior”. A grande transformação é que “ela vê, aprendeu a ver”, e esse é cinema “um cinema de vidente, não mais de ação” (DELEUZE, 2013, p. 11). Na arte de vidente, a imagem dá a ver o que permanece bloqueado pela representação (*idem.*, p. 32). Essa imagem não pode ser representada, ela vai em direção ao espiritual puro, antes do próprio homem, o que só pode ser experimentado pelo vidente.

Deleuze encara a nossa civilização não como uma civilização da imagem, como muitas vezes nos dizem e, tantas outras, nos obrigam a acreditar, mas como uma “civilização do clichê”, cheia de riscos e ameaças, pois “todos os poderes têm interesse em nos encobrir alguma coisa na imagem” (*idem*). Por outro lado, nem tudo está solapado pelos bloqueios dominantes dos clichês. Ao mesmo tempo em que a imagem sofre com a imposição do clichê, ela resiste tentando “fazer buracos” nele, sair dele. Para alcançar essa imagem irrepresentável, não cabe fazer prognósticos ou previsões tentando antecipar até onde ela é capaz de nos levar. Em vez disso, é preciso “tornar-se vidente” (*idem*), ver além do clichê.

A literatura também abriga essa reunião do pensamento com a sensação ao comunicar diretamente o ser do sensível com o ser do inteligível, fora do sentido comum. Em Proust, o narrador busca sair do círculo que o movimenta da decepção do lado do objeto, causada por uma “tentativa de interpretação objetiva”, e procura corrigir essa situação por meio da “interpretação subjetiva, em que reconstruímos conjuntos associativos” (DELEUZE, 2010, p. 34). A linha do aprendizado passa por esses dois momentos: o objetivo e o subjetivo. O signo encontra-se em uma dimensão mais profunda do que o objeto que o emite, e o sujeito não tem contato com o signo apenas interpretando-o a partir de uma projeção sobre o objeto. O sentido do signo habita a profundidade inacessível às faculdades do sujeito em seu uso ordinário, no entanto ele “se liga a esse sujeito, se encarna pela metade em uma série de associações subjetivas” (*idem*). Sem estar

preso ao objeto desejado nem ao sujeito desejante, o pensamento puro passa a ser puro e exposto pela visão que alcança diretamente a Ideia.

Assim, podemos trazer algumas noções de como a estética surge como um problema que redefine o estatuto da filosofia ao conjugar paradoxalmente pensamento e sensação, elaborando um novo cenário em que o conceito de sujeito é insuficiente para as novas exigências. Deleuze privilegia um pensamento engendrado em relação direta com as sensações e, ao mesmo tempo, ocorrido não mais a partir da reprodução das estruturas empíricas no transcendental. A questão central consiste em mostrar como o pensamento é engendrado, dentro e fora da filosofia, sem recorrer a pressupostos objetivos ou subjetivos, e adotando a arte como decisiva para o pensar.

Ao seu modo, Deleuze também buscou fazer “ver”, mas ver uma ideia encarnada na matéria de um corpo, não é uma tarefa qualquer, e não se faz sem uma completa redefinição do quadro das faculdades, assim como do “comportamento” delas, destacando a relação de violência e não a de harmonia. A Estética totalmente reelaborada tem um papel essencial no pensamento deleuziano, aqui sintetizado pela denominação *Empirismo transcendental*, o qual afirma a possibilidade de um pensamento sensível, sem a primazia do sujeito. Reabilitando o caráter sensível das intuições puras de espaço e de tempo da Estética transcendental, mas avançando além das “formas a priori” kantianas, o empirismo transcendental alcança as matérias, como está exposto nas primeiras sínteses do tempo e do inconsciente, no segundo capítulo de *Diferença e repetição*. Se a experiência era o processo de constituição ou de produção de subjetividade, as ideias constituídas por multiplicidades transitam pela rachadura do Eu.

Ao seguir a proposta de Deleuze de um pensamento sensível, a partir da importante e complexa noção de “empirismo transcendental”, cujas bases não dependem mais das coordenadas sujeito e objeto; passando pela “teoria diferencial das faculdades” e suas implicações no conceito de sujeito, constata-se que elas são etapas decisivas para sustentar a “reviravolta estética”. Essas teses possibilitaram elucidar como o esforço de Deleuze foi para inscrever a ideia nos próprios corpos, e é esse um modo inédito de filosofia tratar a Estética, não como uma reflexão conceitual sobre a arte, e, sim, como problema para o pensamento, o qual só é possível enquanto pudermos experimentar a ideia nos corpos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAUMGARTEN, Alexander. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Trad. Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1993.

BRÉHIER, Émile. **A teoria dos incorporais no estoicismo antigo**. Tradução de Fernando Padrão Figueiredo e José Eduardo Pimentel Filho; transliteração e tradução do grego de Luiz Otávio Mantovaneli. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. David Lapoujade (Org). Trad. Luiz Orlandi et al. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **A Imagem-tempo (Cinema 2)**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

_____. **Bergsonismo**. 2ª ed. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Crítica e clínica**. 1ª ed., 3ª reimpressão. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Diferença e repetição**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra/Graal, 2018a.

_____. **Dois regimes de loucos. Textos e entrevistas**. David Lapoujade (Org.). Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Trad. Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 Edições, 2018b.

_____. **Proust e os signos**. 2ª ed. Trad. Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. 2ª ed. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

GIL, José. *Ritorno e imanência*. In: LINS, Daniel; GIL, José. *Nietzsche/Deleuze: jogo e música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Fortaleza CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008, p. 125-141.

HARDT, Michael. **Deleuze: um aprendizado em filosofia**. Trad. Suely Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *Existe uma estética deleuzeana?* In: ALLIEZ, Eric (Org.). **Deleuze: uma vida filosófica**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000, pp. 505-516.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze – L’empirisme transcendental**. Paris: PUF, 2009.

SILVA, Cíntia Vieira da. “*Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não representativas em Bacon e Deleuze*”. In: **dois pontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p.145-166, abril, 2014.

TOLLE, Oliver. **O nascimento da estética no século XVIII**. São Paulo: Editora Clandestina, 2015.

ZOURABICHVILI, François. **La littéralité et autres essais sur l’art**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

_____. “*O jogo da arte*”. In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. São Paulo: Forense Universitária, 2007, p. 96-108.