

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS-INGLÊS

FERNANDO CESARINO DE CANDIDO

**A DISCUSSÃO SOBRE ARTE EM DELEUZE E GUATTARI:
Da expressão aos perceptos e afectos**

Porto Alegre

2021

FERNANDO CESARINO DE CANDIDO

A DISCUSSÃO SOBRE ARTE EM DELEUZE E GUATTARI:

Da expressão aos perceptos e afectos

Trabalho de Conclusão de Curso como requisito parcial à
obtenção do título de Licenciado em Letras pelo Instituto de
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cláudia Luiza Caimi

Porto Alegre

2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família por serem a minha base de sustentação durante momentos tão difíceis como a pandemia. Sou muito grato aos meus pais, Jovani e Rita, que me possibilitaram uma boa educação formal e me deram as chances necessárias ao ingresso na UFRGS. Agradeço também a eles por me proporcionarem uma dedicação completa aos estudos e sempre o apoio a participar daquilo que eu achasse necessário na minha formação.

Agradeço ao meu irmão, Eduardo, que sem as conversas diárias que ele me proporcionava durante esse período pandêmico, eu provavelmente teria ou enlouquecido ou esquecido completamente como se usar a voz.

Faço um agradecimento especial ao meu amigo, Vinicius Prusch, que sem ele eu dificilmente teria o mesmo entusiasmo por teoria como tive durante esses anos de graduação. Também o agradeço imensamente durante esse período de formulação do tcc em que ele se disponibilizava para conversar comigo sobre qualquer dúvida que eu tinha, assim espantando as minhas inseguranças e possivelmente as minhas pulsões depressivas.

Agradeço a todos os meus amigos da Letras que nela continuaram e dela saíram: Ricardo, Laura Pires, Laura Jones, Willian, Pedro, Douglas, Gabriela, Lúcia, Renata, Anna, Lívia, Iago, Maíra, Gabriel Barbosa. Nossas conversas, nossas alegrias compartilhadas, nossos momentos de amadurecimento foram centrais para que esse período da graduação fosse totalmente inesquecível e prazeroso para mim.

Agradeço os meus amigos que perduraram desde o ensino médio: Leonardo Padilha, Jader. E um agradecimento especial ao meu melhor amigo desde sempre, Gabriel Brum, que não importando as vicissitudes da vida fora do ensino médio continuamente compartilhava pensamentos, sentimentos e emoções comigo todos os dias. Foi um prazer durante esse tempo de graduação, mesmo que um pouco mais afastado, ter conseguido notar o desenvolvimento monstruoso de suas habilidades de desenho.

Agradeço ao meu orientador de iniciação científica Antônio Barros por ter me acompanhado pela minha jornada acadêmica, me possibilitando um aprendizado sem igual. Sem ele eu dificilmente teria me desenvolvido intelectualmente da mesma maneira e possivelmente não teria encarado a filosofia deleuziana com a mesma boa vontade.

Agradeço a todos os meus professores da Letras que foram pessoas ímpares na minha formação e me instigaram continuamente a estudar e aprender mais. Um agradecimento especial a Cláudia Caimi que aceitou orientar esse tcc e sempre foi muito solícita e atenciosa durante todo esse processo.

RESUMO

Este trabalho desenvolve um estudo focado em duas obras de Gilles Deleuze e Fèlix Guattari, sendo elas *Mil Platôs* (1995, 1997) e *O que é filosofia?* (1992). Parte da discussão sobre arte dentro da filosofia dos autores e se focaliza em alguns conceitos considerados essenciais, sendo eles: expressão, caos, ritmo, ritornelo, consistência, território, devir, casa, cosmos, percepto, afecto e sensação. Delineando esses conceitos, tenta-se procurar uma homologia e uma contiguidade entre as diferentes obras. Entende-se como objetivo um entendimento dos pontos de concordância e de discordância entre um momento e outro dos autores e ver como o diálogo se estabeleceu entre os dois livros.

PALAVRAS-CHAVES: Gilles Deleuze, Fèlix Guattari, arte, território, ritornelo, caos.

ABSTRACT

The present work develops a focused study in two books of Gilles Deleuze and Félix Guattari, they being *Mil Platôs* (1995, 1997) [A thousand plateaus] and *O que é filosofia?* (1992) [What is philosophy]. It starts from the discussion about art in the philosophy of the two authors and it highlights concepts considered essential, being them: expression, chaos, rhythm, refrain, consistency, territory, becoming, home, cosmos, percept, affect, and sensation. Outlining these concepts, we tried to search for equivalence and contiguity between the different works. We understand as our object the understanding of points of agreement and disagreement between the different periods of the authors' production and learn how the dialogue was established between both books.

KEYWORDS: Gilles Deleuze, Félix Guattari, art, territory, refrain, chaos.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 ENCARANDO O PROBLEMA DA ARTE UMA PRIMEIRA VEZ. EXPLICAÇÕES SOBRE “O RITORNELO”	11
2.1 Caos e ritmo.....	13
2.2 Meio e território.....	15
2.3 A ambiguidade sobre as matérias de expressão.....	17
2.4 As matérias de expressão.....	20
2.5 Consistência.....	24
2.6 As três idades.....	27
3 UM NOVO COMEÇO: FALANDO DE ARTE NOVAMENTE. EXPLICAÇÕES SOBRE “O QUE É FILOSOFIA?”	30
3.1 O caos novamente.....	32
3.1 Monumento.....	34
3.2 Percepto e afecto.....	37
3.3 Devir, casa e cosmos.....	40
3.4 A sensação e o material.....	42
3.5 Uma última ideia sobre sensação.....	44
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
REFERÊNCIAS.....	49

1 INTRODUÇÃO

Um problema central na filosofia e conseqüentemente na arte é pensar sobre a determinação do conhecimento e a sua possibilidade. Não importa a vertente, mas quando tal assunto é considerado, sempre é necessário dedicar-se, nem que sejam pelo menos algumas palavras, à relação da experiência e da sensibilidade com o conhecimento. A inauguração de um ponto de vista cuidadoso acerca desse tema na filosofia tradicional e no estudo da estética foi a obra de Immanuel Kant (2016), que ao longo de suas três críticas tentou construir os alicerces do que de fato era possível ser entendido por nós. Desse trabalho, a *Crítica da faculdade de julgar* nos chama mais a atenção, pois ela mais especificamente lida com problemas monumentais, tais como a especificação do conceito de belo e de sublime, a questão do gosto e a constituição do que Kant chama de juízo teleológico. Os estudos sobre estética desde então, passando por Hegel, Adorno, Benjamin, Umberto Eco e muitos outros, lidam de alguma forma com tais questões e se deparam com um conceito que parece central para se pensar a arte: a sensibilidade. Tal ideia, por sua abrangência, muitas vezes é tida como dada ou é apenas trabalhada *en passant*, sendo subordinada a outros conceitos. O que nos interessa nesse trabalho é fazer uma breve investigação de como alguns conceitos da obra conjunta de Gilles Deleuze e Félix Guattari, tais como expressividade, consistência, devir, percepto e afecto, contribuem ao entendimento do que se trata o estético e como esses autores conseguem traçar algumas linhas para uma definição da ideia de arte. Essa definição é por nós apreendida de maneira bem preliminar sem almejar qualquer conceituação por demais categórica em relação ao grande conjunto da obra dos dois autores franceses.

Porém, para ser possível entender esse pensamento que traz termos tão incomuns que parecem vindos da física, é útil recorrer a um dos autores centrais na contribuição ao pensamento tardio de Deleuze. Esse autor é Gilbert Simondon (2020). Na obra mais famosa de Simondon, *A individuação à luz das noções de forma e informação*, são trazidas para debate disciplinas muito variadas tal como a física, a biologia, a psicologia e a sociologia; porém essas disciplinas servem como uma progressão material dos variados processos de individuação.

O autor traz uma compreensão complexa do que é plenamente a matéria, tomando o seu tempo para refletir sobre noções gerais do que é um sistema e como ele lida com elementos exógenos. Tal princípio possibilita diferenciações e noções que desafiam o binarismo ou, como Simondon mesmo define, o hieromorfismo aristotélico, normalmente vigente em inúmeras teorias filosóficas, borrando assim os limites entre interno e externo. As diferenças entre ser vivo e ser inanimado passam a ser apenas de quantidade e não pura qualidade, pois a mudança qualitativa só advém de um acúmulo de mudanças quantitativas. Um sistema não reflexivo, como é caso de sistemas físicos que dependem de um conjunto de ações e reações, se diferencia de um sistema biológico que por definição deve se autoproduzir a fim de achar um limiar sustentável que o mantenha autônomo de seu ambiente, o próprio sistema físico. Os processos psicológicos e sociais, ou, como Simondon salienta, psicossociais, acabam por ser uma consequência desses processos anteriores que se complexificam e acumulam mais informações e novas formas de gerenciá-las.

Isso então é essencial para notar que os autores estudados aqui mais detidamente, Deleuze e Guattari, erigem o seu monumento teórico tomando como base de sustentação autores, como Simondon, que tornam possível a eles tratarem o problema da arte algo relativo a espaços, forças, dimensões, extensões, ritmos e encadeamentos.

Para melhor determinação do que Deleuze e Guattari entendem enquanto Arte se escolheu dois textos privilegiados em que essa questão aparece de forma minimamente central. Tais textos são o platô “Ritornelo”, do livro *Mil Platôs*, e a seção “Perceptos, afectos e conceitos”, focada em Arte, no livro *O que é filosofia?*. Por mais que os questionamentos sobre a natureza da Arte e a contribuição da literatura, das artes plásticas e do cinema para o pensamento sejam constantes e transversais na produção da dupla, pensamos que há nesses dois textos uma indagação mais focada e criteriosa sobre os problemas efetivamente de caracterização sobre o domínio do estético. Neles essa questão aparece como central e é um dos lugares em que se vê uma maior sistematização desse problema e um vislumbre de um ferramental teórico adequado para se pensar a arte segundo os autores. Junto disso, ambos os textos não se debruçam em obras de artes específicas, além de estarem em intensa colaboração com outros problemas que vão para fora dos limites do estético por se localizarem em obras que se pretendem propriamente filosóficas. Por conta disso a

generalidade com que os autores trabalham tais questões nos parece justamente ser a sua grande potência, pois é numa teorização própria do fazer artístico em que são aprofundadas as complexidades das dinâmicas de determinação e de constituição que tornam possível que aquilo que não é arte se torne arte. A partir disso os autores conseguem traçar e organizar um plano de características e delimitações do que entenderemos enquanto obra.

2. ENCARANDO O PROBLEMA DA ARTE UMA PRIMEIRA VEZ. EXPLICAÇÕES SOBRE “O RITORNELO”

O texto “Acerca do ritornelo” faz parte da obra *Mil Platôs*. Dentro dessa obra existem quinze textos diferentes que versam sobre os mais diferentes assuntos, desde filosofia, psicanálise, linguística, até considerações políticas. Por conta disso, determinadas questões podem aparecer não só uma vez, mas algumas vezes, tendo um nível variado de elaboração. Em relação à arte, não é diferente. Nós a encontramos em diferentes situações, mas podemos notar que desses quinze platôs os que mais tratam das questões referentes ao estético são: o oitavo platô, “1837 – Três novelas ou ‘O que se passou?’”; o décimo platô, “1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...”; e o décimo primeiro platô e que trabalharemos mais detidamente, “1837 – Acerca do ritornelo”.

O platô sobre as novelas acaba por falar do estético da sua maneira própria ao se deter nele no nível concreto de análise, tratando especificamente sobre a definição do gênero novela a partir da sua relação com o tempo de narração. “[...] existe uma novela quando tudo está organizado em torno da questão ‘O que se passou? O que pode ter acontecido?’” (DELEUZE, GUATTARI. 2012a, p.69). Junto disso, nesse platô se desenvolvem os conceitos específicos de ruptura e de linhas de segmentaridade (que têm a sua formulação mais extensa no nono platô, “1933 - Micropolítica e segmentaridade”), definindo como uma vida pode ser determinada e quais são suas aberturas a mudança. Por mais que aqui haja discussões interessantes de ordem metodológica, podendo a própria análise da novela ser um bom modelo de investigação, não vemos nesse platô em específico uma grande contribuição ao nosso problema central. No fim, ele é uma análise focada na novela e de como a partir dela se torna mais fácil entender como uma linha funciona, se ela é maleável ou dura, se é linha de fuga ou não.

Já o décimo platô sobre o conceito de devir considera o problema do sujeito a partir do sistema posto anteriormente já nos platôs “10.000 a.C – A geologia da moral (quem a Terra pensa que é?)” e “Ano zero – Rostidade”. Nele se entende como e por que o sujeito na verdade é um epifenômeno dos fluxos moleculares do devir e sobre quais princípios devemos considerar o funcionamento da desterritorialização. Não nos deteremos especificamente nesse texto, o qual exige um estudo próprio e cuidadoso,

mas nos serviremos de algumas de suas reflexões e elucidações que são de grande valia no desenvolvimento dos conceitos que tentaremos aqui apresentar.

Finalmente, o platô sobre o ritornelo é aquele do qual conseguimos tirar as considerações mais proveitosas sobre como os autores entendem a natureza do artístico. O ritornelo se mostra como sendo o conceito central do texto, mas se nota que ele possui uma função específica e só dá as caras de maneira significativa em questões próprias do musical, remetendo ao seu uso original de repetição em uma partitura de onde o conceito foi primeiramente retirado. Ao longo das elucubrações de ordem da expressividade, do território e da consistência, o ritornelo parece na verdade performar um papel secundário, tendo suas aparições delimitadas mais ao começo e ao fim do texto. Porém, isso não impediu que o ritornelo em si fosse continuamente utilizado pela dupla em diversas outras oportunidades no *Mil Platôs*, anteriormente e posteriormente à apresentação dele enquanto conceito, e também na obra posterior, notavelmente em obras como *O que é filosofia?*, e em livro solo de Fêlix Guattari, *Caosmose*.

Considerando isso, sentimos que o ritornelo é de fato um conceito estimado pelos autores. Nesses diferentes usos, o ritornelo surge muitas vezes como uma lógica própria específica de algo que funciona de maneira autossuficiente (ex: a relação direta com a tela quando olhamos televisão, a forma como nos tornamos um com o carro ao dirigir, o próprio processo de leitura de uma obra literária, etc...), mas que aparece para nós como parte de um conjunto. Ele é resultado de inúmeros elementos mínimos, mas que também sempre é parte de uma orquestra maior. Essa unidade aparente de um bloco de elementos heterogêneos é o ritornelo.¹

Esse nos parece ser o uso geral do termo, nos momentos em que ele é utilizado fora do platô dedicado. Nesse platô com que queremos trabalhar, veremos que na verdade o ritornelo parece estar em íntima relação com conceitos mais gerais sobre o estético, tomado aqui mais como o germe de uma teoria do sensível dentro dos limites

¹ “Não são as sinestésias em plena carne, são estes blocos de sensações no território, cores, posturas e sons, que esboçam uma obra de arte total. Estes blocos são ritornelos; mas há também ritornelos posturais e de cores; e tanto posturas quanto cores se introduzem sempre nos ritornelos. Reverências e posições eretas, rondas, traços de cores.” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p.218). “O que faz com que, apesar da diversidade dos componentes de subjetivação que me atravessem, eu conserve um sentimento relativo de unicidade? Isso se deve a essa ritornelização que me fixa diante da tela, constituída, assim, como nó existencial projetivo.” (GUATTARI, 2019, p.28)

da filosofia deleuziana. Não queremos dizer aqui que haja uma teoria terminada e sistemática sobre essas questões, mas inúmeras discussões apresentadas tornam mais fácil vislumbrar como uma qualidade se forma e como a apreendemos enquanto sensação. Isso para nós é o bastante para que consideremos esse texto como o mais frutífero dentro do *Mil Platôs* em relação à discussão que queremos propor.

2.1 Caos e ritmo

Começamos tentando entender o lugar do caos nesse problema a partir do texto sobre o ritornelo. O caos é um conceito complexo que perpassa toda a obra deleuziana, sendo considerado não só no *Mil Platôs* e no *O que é filosofia?*, como já também no *Diferença e Repetição* e como sugere David Lapoujade (2015) nos livros de Deleuze sobre o cinema (*Cinema: a imagem-movimento* e *Cinema 2: imagem-tempo*) na figura do todo. Por conta disso, não será possível para nós trabalhar com todas as considerações desse conceito tão forte e basilar. O que podemos delimitar por enquanto é que tal conceito no *Mil Platôs* aparece para nós de uma forma específica. Primeiramente, é de se notar que é um conceito pouco trabalhado ao longo dos quinze platôs. Ele só tem mais destaque justamente no platô “Acerca do Ritornelo”. Nas outras vezes em que ele é utilizado é sempre em uma frase específica que explica outro conceito, não ele sendo tomado como assunto. Mesmo no “Geologia da moral”, que nos parece ser o grande texto sobre a ontologia geral proposta no *Mil Platôs*, o caos não faz uma aparição significativa, pois o platô já começa após essa etapa inicialmente caótica, tendo na verdade os estratos como ponto de partida. Por conta disso, uma delimitação do conceito de caos dentro do *Mil Platôs* passa necessariamente pelo trabalho com o ritornelo.

No platô “Acerca do ritornelo” a ideia de ritornelo é explicada a partir de três agenciamentos que se categorizam da seguinte maneira: primeiramente, do caos se estabelece um centro que possui uma ordenação mínima. Sobre o caos, é preciso primeiramente tentar estabilizar um centro: o meio. Após isso, há um outro agenciamento que se foca em organizar um espaço, o território, para semear forças germinativas para uma função. Depois de consolidado esse espaço, é que ele pode

se abrir a um fora, e proporcionar um novo agenciamento, que seria o cosmos.² Esses são os três modos básicos de um agenciamento. Eles acontecem sem progressão e estão sempre continuamente acontecendo. Notamos então que há uma diferenciação entre caos e o que seria o cosmos em relação ao ponto inicial da linha que guia o agenciamento.³ Seja ela vindoura de um contexto sem determinações, ela é atrelada ao caos. Seja a linha, uma linha de fuga, ela é atrelada ao cosmos.

Nos parece haver algo da ordem de um processo de baixo para cima, como o caos sendo mais subterrâneo e o cosmos apontando para um fora da terra. Essa relação não se dá de maneira verticalizada, mas é propriamente uma vetorização, pois ambas as forças se dão ao mesmo tempo sem um começo e fim claros. Porém, os dois conceitos parecem se igualar ao fora em algum sentido (outro conceito que Deleuze já utiliza desde *Diferença e Repetição*). O caos como sendo o fora do território constituído e o limite da sua quebra, e o cosmos como o fora de uma mudança de um agenciamento a outro. O cosmos parece lidar com o futuro e o caos, com um primórdio ou passado. Tem-se a impressão que de certa maneira o caos surge como ameaça e o cosmos como libertação, dado o contexto em que os termos aparecem.⁴ O caos é o perigo, enquanto o cosmo é a abertura, marcando que o sem-território não é sinônimo de desterritorialização.

Junto dessa caracterização dos conceitos, o cósmico também aparece como tendo uma relação forte com o molecular. Ele é para onde vão as linhas de fuga. A

² “Ora se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial: componentes direcionais, infra-agenciamento. Ora se organiza o agenciamento: componentes dimensionais, intra-agenciamento. Ora se sai do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos, ou ainda a outro lugar: inter-agenciamento, componentes de passagem ou até de fuga. E os três juntos. Forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornelo” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.124)

³ “Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.123)

⁴ Aqui estão alguns trechos que denotam essa articulação:

“Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.122)

“É muito importante, quando o caos ameaça, traçar um território transportável e pneumático.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.134)

“Não são mais as forças territorializadas, reunidas em forças da terra, são as forças reencontradas ou liberadas de um Cosmo desterritorializado” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.144)

“O poeta, ao contrário, é aquele que solta as populações moleculares na esperança que elas semeiem ou mesmo engendrem o povo por vir, que passem para um povo por vir, que abram um cosmo.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.172-173)

estranheza de diferentes velocidades e variações pode levar a um devir-inseto, devir-imperceptível.

2.2 Meio e território

Os autores em determinado momento usam a expressividade como um aspecto definidor do que poderíamos entender por arte, mas para isso é necessário entender em conjunto com ela o que é um território e o que é um meio.

O meio é uma relação diferencial no tempo e no espaço. “Cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.124-125). Justamente essa necessidade de repetição constante que não é dada enquanto garantida (um meio está sempre se produzindo) é que torna possível que um meio mude ao longo do tempo ao se comunicar com outros meios. Já o caos equivale aqui a um mar de elementos sem organização definida, e o meio seria uma pequena delimitação de algum espaço de organização via relação. Enquanto esse processo de comunicação acontece, o caos sempre se mantém subjacente a ele como “[...] meio de todos os meios” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.125), em que a especificidade de um meio se perde – e é por conta disso que o ritmo acontece. O ritmo é visto como uma resposta dos meios ao caos. Isso significa dizer que o ritmo seria alguma harmonização em geral que se difere da totalidade dos outros meios. Porém, ambos, caos e ritmo, se formam entre os meios. O ritmo pula de um meio ao outro e o caos se caracteriza como um vazio entre os meios. O ritmo então tem a função de ser propriamente a comunicação e a diferença produtiva entre os meios. O ritmo, em poucas palavras, é um elemento de interconexão. Nesse aspecto é possível de falar uma analogia com a ideia de informação para Simondon (2020), uma forma de traduzir entre diferentes meios uma mesma energia via transdução.⁵ Podemos com isso entender que há um deslocamento que se configura na movimentação entre aquilo que é dado enquanto desarranjado para o arranjado. Há na contingência geral uma gestação de uma determinação, algo como uma orientação para estabelecer o

⁵ “A noção de forma deve ser substituída pela de informação, a qual supõe a existência de um sistema em estado de equilíbrio metaestável que pode individualizar-se; a informação, diferentemente da forma, nunca é um termo único, mas é a significação que surge de uma disparação.” (SIMONDON, 2020, p.33)

mínimo possível de uma consistência. Surge então algo que é minimamente diferenciado. O primeiro passo para se traçar um plano.

Já o território se constrói depois dessa dinâmica. Ele surge pela expressividade e a sua relação com as funções. A expressividade é propriamente o que torna possível a construção de territórios, porque é nela em que podemos ver uma organização de qualidades. Essas qualidades enquanto expressivas vêm antes do que a constituição de um sujeito propriamente dito. Elas se organizam enquanto domínios sem dono, tornando possível se pensar que em certa medida a ninguém pertence nenhuma cor, por exemplo. A expressividade se caracteriza justamente por esse movimento que não é de pertencimento. Ela surge antes da posse de uma qualidade a um “eu” específico. Adicionalmente, ela mesma é autônoma em certa medida, podendo participar de diferentes relações. Por exemplo, uma mesma cor, como a vermelha, que sinaliza⁶ medo em determinado arranjo, pode determinar coragem em outro ou até raiva.

Relações somente funcionais passam agora a desempenhar um papel expressivo justamente pela sua recorrência no tempo. Um exemplo apenas para ilustrar a ideia seria a tromba de um elefante, que em termos biológicos possui variadas finalidades – como deslocar objetos, respirar, esguichar água e até como relação social para fazer carícias –, mas que pode expressar o reconhecimento do que é em si o elefante, um animal de tromba. Por conta disso, a expressão é diferente da função, pois ela marca, ela define. A expressividade é aquela que mantém um território enquanto diferenciado de outros. Não é sobre a expressividade enquanto qualidade em si, um elemento que sempre seria definidor, mas a possível posição dessa qualidade em relação a outras funções que poderiam ser qualidades em outras formações. Por conta disso, os autores insistem em destacar que a expressão e a função estão em dois planos diferentes. Essa diferença que movimenta a possibilidade da expressão ser destacada enquanto função e dali elas se diferenciarem.

⁶ Essa sinalização que apontamos não se equivale exatamente a um regime semiótico. Aqui se salienta mais a maneira como a cor é percebida e classificada dentro de uma dada constância temporal. Como essa percepção e classificação ocorre e sua consequente relação com o que entendemos normalmente por signo dentro da filosofia deleuziana pode ser foco de um trabalho futuro.

A constituição de um território torna possível o surgimento de novas funções e a mudança de natureza de antigas funções. Essas funções, agora propriamente territoriais, tornam-se então especializadas de acordo com o território em que elas habitam. Uma função se torna destacável pelo seu território, pois dependendo da combinação territorial tal atividade pode funcionar igualmente como comum ou como altamente rara. Ou seja, o que é importante destacar dessa exposição é a não-necessidade de certas relações, pois elas possuem uma abertura inerente a combinações entre meios. O problema não é então de fixidez ou variabilidade, mas de uma certa fixidez dada em conjunção com uma certa variabilidade, pois elas se codeterminam.

Considerando isso junto com os autores, conseguimos entender que o território é a constituição de um conjunto delimitado formado por múltiplas qualidades que pertencem aos diferentes meios. O território torna-se assim seleção de elementos e ele libera matérias de expressão para serem utilizadas. Consequentemente, qualquer elemento pode devir expressivo. Chegamos então à definição de ritornelo:

Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais* (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc). (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.122, grifo dos autores)

2.3 A ambiguidade sobre as matérias de expressão

Depois de dado ponto no texto, os autores passam a falar da expressividade em termos de matéria de expressão, pois assim se destaca o aspecto de componente próprio das qualidades. Porém, tal termo nos traz algumas complicações.⁷ Ao tentarmos traçar a referência para de onde surgiu ideia de expressão aponta-se mais diretamente para a grade criada por Louis Hjelmslev (2013), que os autores citam algumas vezes no platô “Geologia da moral”.⁸ Com intuito de expandir a noção

⁷ Primeiramente, há a impressão que essa ideia mesma de expressividade remete à forma como Espinosa, autor de alta consideração de Deleuze, a citaria em sua *Ética*. No entanto, o uso de Espinosa da ideia de expressão, como próprio Deleuze indica, remete à forma como Deus se estende e se torna participante em todos os atributos. Falta-nos então um estudo específico de Espinosa para poder averiguar e afirmar que tal relação é o caso. Considerando isso, faremos as análises que nos cabem dentro do presente trabalho.

⁸ “Hjelmslev tinha conseguido elaborar uma grade com as noções de *matéria, conteúdo e expressão, forma e substância*. Esses eram os “strata”, dizia Hjelmslev. Ora, essa grade já tinha a vantagem de romper a dualidade forma/conteúdo, pois havia tanto uma forma de conteúdo quanto uma forma de expressão” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.74, grifo dos autores).

saussuriana de significante e significado, Hjelmslev cria uma grade a partir das díades expressão/conteúdo, forma/substância. Elas assim formam: forma de expressão e forma de conteúdo; substância de expressão e substância de conteúdo. O plano da expressão substitui então a ideia de significante e o plano do conteúdo, a ideia de significado, sendo os conceitos de Saussure de língua e fala tornados polos forma e substância, respectivamente.

Nossos autores, Deleuze e Guattari, se serviram dessa noção, mais proeminentemente no “Geologia da moral” para qualificar os processos dentro de um estrato. Porém, aqui conteúdo e expressão não são simplesmente equivalentes a significado e significante, mas encarnam a diferença entre o semiótico e o técnico ou pragmático. Revela-se então as possibilidades de desenvolvimento entre o conteúdo e a expressão, que são por sua vez mais gerais do que os processos de territorialização, os quais fazem parte de apenas um lado dessa divisão.

As formas implicam um código, modos de codificação e decodificação. As substâncias como matérias formadas se referem a territorialidades, a graus de territorialização e desterritorialização. Mas há, justamente, código e territorialidade para cada articulação, cada uma “comportando, por sua conta, forma e substância. (DELEUZE, GUATTARI, 2012a, p.71)

O territorial (conteúdo) determina a seleção, e os códigos (expressão), as modificações. O meio tem a ver com os códigos.

O funcionamento dessa dinâmica deve ser complementado também pelo processo articulação de um estrato. Os estratos vêm diretamente do caos e dele formam uma unidade de composição que estabelece formas e matérias comuns que apontam para uma generalidade dentro do estrato (DELEUZE, GUATTARI, 2012c, p.230). Desse processo de articulação sempre saem algum conteúdo e alguma expressão. Consequentemente, no nível dos agenciamentos, esse conteúdo e essa expressão equivalem a um sistema técnico ou pragmático e a um sistema semiótico, respectivamente. De maneira mais usual, essa diferenciação é o que se entende comumente como a diferença entre aquilo que se faz e aquilo que se fala (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.106-107). Porém, e aqui que estaria a inovação conceitual dos autores, o sistema técnico ou pragmático, que basicamente se dá nos processos reais/concretos, eles chamarão de desterritorialização e de territorialização. Esse processo é cego à expressão e por conta disso ele serve como uma forma de “bagunçar” os códigos vigentes, produzindo o inesperado.

Mas, se o agenciamento não se reduz aos estratos, é porque nele a expressão torna-se um sistema semiótica, um regime de signos, e o conteúdo, um sistema pragmático, ações e paixões. É a dupla articulação rosto-mão, gesto-fala, e a pressuposição recíproca entre ambos. Eis, portanto, a primeira divisão de todo agenciamento: por um lado, agenciamento maquínico, por outro, e ao mesmo tempo, agenciamento de enunciação. (DELEUZE, GUATTARI, 2012c, p.232-233)

Há uma expressão própria do território. É isso que significa falar de matérias de expressão. Isso se dá, pois a matéria de expressão funciona como relativa à qualidade. Como vimos, a expressão nos leva ao caminho próprio à semiótica. A semiótica nesse contexto funciona como um regime de signos contrastante à técnica, a um regime próprio do agir. Uma diferenciação entre a fala e a mão. Há nisso como que duas multiplicidades que não cessam de se entrecruzar, "multiplicidades discursivas" de expressões e "multiplicidades não discursivas" de conteúdo (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.106). Porém, aqui é interessante de notar que essa é uma delimitação consideravelmente específica das formas de expressão, pois os autores frisam que até o código genético é uma forma de expressão possível. Considerando isso e mesmo sabendo que a semiótica deleuziana não se restringe à linguagem, o signo continua sendo apenas uma forma de expressão altamente específica dentro de um número limitado de estratos (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.107). O signo se constrói conjuntamente no próprio aparato de leitura, envolvendo não só a linguagem, mas todo um jogo de visão e gestualidade enquanto se lê.⁹ Porém, os autores não delimitam de maneira clara nesse contexto o que seria uma ideia de expressão mais ampla e retirada da visão antropomorfizante, além da formação de ácidos nucléicos. Por conta disso, nos determos na definição que diz que a expressão indica um regime dos signos é a melhor forma de nos guiarmos.

Tendo considerado a parte do problema relativa à expressão do conjunto matéria de expressão, outra problemática nos aparece no outro polo em relação à matéria. A ideia das matérias de expressão acaba por ser um conceito raro no *Mil Platôs*, só sendo utilizada no texto "Acerca do ritornelo" e citada novamente uma vez no platô "Tratado de nomadologia: máquina de guerra". O que essa recorrência

⁹ A forma como o signo foi cada vez se tornando sinônimo de significante por imposição de um despotismo de Estado é apresentada no *Anti-Édipo*. Os autores tomam a relação voz-grafia-olho como um "triângulo mágico" que é progressivamente achatado: "O signo que deveio letra. O desejo já não ousa desejar, deveio desejo do desejo, desejo do desejo do déspota. A boca já não fala, ela bebe a letra. O olho já não vê, ele lê. O corpo não mais se deixa gravar como a terra, mas se prosterna diante das gravuras do déspota, o além-terra, o novo corpo pleno" (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p.273).

mínima poderia significar? O que há em comum dentre esses dois textos do *Mil Platôs*?

No platô “Acerca do ritornelo” a matéria de expressão como uma forma de entender como surgem novidades dentro de um território estabelecido e se percebe que são as próprias matérias que dão origem ao território e funcionam como uma forma de fazer fluxos escaparem. Já no décimo segundo platô “1227 – Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”, a matéria de expressão é citada como maneira de exemplificar como a ciência régia passa por cima da multiplicidade da expressão. É apenas por uma epistemologia nômade que se pode realmente prestar atenção à própria formação da expressividade. Ela surge como um conjunto de traços pertinentes que não se resume a apenas um aspecto formal, e se propõe uma ampliação dos conceitos de matéria e forma, seguindo o desenvolvimento de Simondon. A matéria e a forma são reduzidas pela ciência régia, porém toda matéria contém singularidades e toda forma é construída de elementos pertinentes. Para se prestar atenção numa matéria e não a considerar como homogênea é necessário levar em conta essa matéria como dotada de afectos diversos.¹⁰

Por conta disso, em relação à pergunta anterior, a resposta nos parece ser uma questão de assunto. Esses dois platôs tratam de diferentes perspectivas a problemática da composição. Nota-se que a matéria como conceito e tema de discussão parece surgir em contextos de construção de algo, como por exemplo em relação ao trabalho, enquanto técnica e à composição estética, enquanto arte. A matéria é tida como já parte de um contexto social específico, não tomada em um campo de abstração como no “Geologia da moral”. Considerando isso, nota-se que a substância, que havia sido contrastada anteriormente com a forma na grade hjelmslevana, é apenas matéria formada, pois a matéria propriamente é indiferenciada e vista como parte do plano de consistência. Ela está muito perto do caos, mas ainda não se equivale a ele. Ela é parte do “crivo que traça o caos”, o plano de consistência.

¹⁰ Afectos aqui no contexto do *Mil Platôs* são qualidades mínimas que normalmente não dizem muito a um sistema molar, mas encontram sua importância em processos que dependem do molecular. Na seção “Percepto e afecto” desse trabalho nos deteremos um pouco mais nessa diferença de acepção do afecto no *Mil Platôs* e no *O que é filosofia?*.

2.4 Matérias de expressão

Tendo feito essa consideração prévia, podemos agora voltar a como os autores formulam que o próprio processo de formação das qualidades mais formais (as qualidades expressivas) é anterior, pelo menos em nível de autonomia, aos impulsos e às circunstâncias que respondem ao território. Esses impulsos e circunstâncias entram na dinâmica expressando o que comumente entendemos como a intencionalidade e o contexto necessários para que uma ação ocorra. Nessa visão o que desencadearia algo ou alguma ação seria: ou a intenção que faz parte do regime de interioridade que leva um agente a realizar tal ação; ou o contexto que necessariamente faria com que tal ação surgisse. O que os autores sugerem é que a formação de matérias de expressão e sua consequente fixação em territórios são anteriores, em termos formais ao menos, aos processos de intencionalidade e de contexto. Logo, como as matérias expressivas formam território, é só depois dessa constituição de limites que se é possível falar de impulsos e de circunstâncias e do seu imbricamento com os meios. Esse passo para trás proposto pelos autores possibilita um melhor dimensionamento de fenômenos que pareceriam surgir enquanto inéditos em outros enquadramentos teóricos mais fixos, justamente por esses movimentos de territorialidade e expressividade serem geralmente encarados como não-discerníveis ou imperceptíveis.

Podemos agora adentrar em como as matérias de expressão estão ligadas aos impulsos e circunstâncias. Nisso a matéria de expressão mede a relação interior/exterior que ela mesma instaura, ou seja, ela, ao articular um espaço como um dentro e um fora, torna-se um indicador dessa mesma distância. A importância disso se dá pelo fato de que as matérias de expressão, ao se relacionarem entre si, estabelecem impulsos e circunstâncias, que funcionam como uma complexificação dessa dualidade entre interior e exterior. Esses termos, impulsos e circunstâncias, detêm uma função territorial, e por eles podemos entender os seus sentidos cotidianos, como o impulso sendo justamente uma força que vem do interior ao passo que a circunstância, entendida como contexto, é uma força que viria do exterior. Ambas então seriam causas que tornam possível um ato específico.

Algo que vale a pena frisar é que as relações ligadas aos impulsos ou às circunstâncias podem ocorrer sem que os próprios impulsos ou circunstâncias ocorram. Junto a isso, mesmo quando eles de fato ocorrem, a relação ela mesma é

original (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p. 131-132). O exemplo dado pelos autores para tal relação é do cachorro que morde, sacode e brinca com uma presa imaginária sem necessariamente ter fome. Ou seja, uma ação específica (morder) acontece sem que o impulso (fome) precise estar lá para justificar essa ação.

As matérias de expressão se relacionam elas mesmas ao reconfigurar os impulsos e as circunstâncias que elas normalmente sinalizam. Por conta disso é possível dizer que o contexto e a intencionalidade são eles mesmos epifenômenos de um arranjo de diferentes matérias de expressão. Há aqui uma especificidade do conjunto que é mantida pela consistência e pelo hábito, possibilitando a manutenção ao longo do tempo, ao mesmo tempo em que propicia uma reinvenção constante. Porém, é importante notar que essa consistência, quando falamos de matérias expressão, é apenas preliminar, dado que elas operam em um regime, nos termos dos autores, molecular.

Conforme as matérias de expressão se desenvolvem e se relacionam elas passam a marcar os motivos e contrapontos de um território dado e se constituem como formativos de um domínio específico, caracterizando a natureza de determinadas relações. O motivo e o contraponto aqui são então maneiras de denominar o conjunto mais complexo de matérias de expressão que agora lidam com diferentes níveis de estrutura. Eles já são o resultado da relação do território com o seu fora e o seu dentro. A matéria de expressão pode ser apenas um som, uma cor ou um gesto, mas o motivo e o contraponto já são a conjunção de sons-cores-gestos, formando assim blocos produtores de um enunciado maquínico (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p. 150-151). Isso significa que aquilo o que o medo, o amor ou a tristeza dizem em geral é dependente do conjunto de relações que os organiza e os gerencia. A organização própria dessas estruturas, que são codificadas enquanto afetos e sentimentos específicos, serve como horizonte do seu funcionamento. O acesso ao amor é próprio à rede de harmonias e desarmonias em que ele está emaranhado.

Diferentes ritmos e conjuntos de organização ditam a construção de um objeto dado. Isso é o que os autores irão definir enquanto estilo. Em contraste, antes da produção do estilo, é a marca enquanto despojada de harmonização ou significado diante de um conjunto maior que desenha os contornos e colorações de um território. Antes de entrar em um estilo, a marca funciona, a nível abstrato, enquanto qualidade

apenas de determinação do território, dando a ele uma identificação possível, que a dupla francesa justamente chama de “assinatura”. Consequentemente, um sentimento mais complexo e interligado a alguma coisa como o amor, a raiva ou a tristeza são próprios do estilo, pois é no estilo em que são determinadas as relações de interioridade e exterioridade que tornam possível dizer que se ama alguém. Antes disso, a marca enquanto tal não é propriamente característica de um sentimento, mas apenas pode indicar um caminho ou outro que depois é assentado pela constituição de um estilo determinado. Uma associação fraca ou acidental torna-se gradativamente necessária ou inevitavelmente constante.

Vale dizer, para que a natureza das matérias de expressão fique mais clara, é que elas podem ter como função ser um conversor de agenciamentos. Isso significa dizer que como elas assumem uma centralidade em relação ao território, elas mesmas guiam a mudança interna de um território. Um exemplo geral disso são as diferentes formas de significância social que o ato de comer tem. Primeiramente, ele surge como um agenciamento basicamente fisiológico que delimita a entrada de energia ao corpo. Porém, com o desenvolvimento social ele passa a ter importância comunitária em que comer passa ser mais do que isso. Ele então se consagra também como ritual. Dentro das sociedades ocidentais isso é visível pela utilização dos talheres e uma conduta de boas maneiras à mesa. Já um outro exemplo radical dessa mesma ritualização são os casos clássicos de canibalismo descritos por Eduardo Viveiros de Castro (2014). O ato de comer aqui não possui uma função de ser eficiência ou de sobrevivência, mas se subjugava à relação maior entre vingança e honra, em que comer é apenas parte do agenciamento ritualístico.¹¹ Junto disso, pode-se ainda comentar de um outro agenciamento que é derivado desse, sendo a interpretação de Oswald de Andrade (1978) da antropofagia. O ritual perde a sua carga de realidade como atividade coletiva e se torna nexos de compreensão abstrata do que é plenamente brasileiro. O agenciamento parte de um funcionamento plenamente social que teria o ato de comer

¹¹ “Os Tupinambá queriam estar certos de que aquele outro que iriam matar e comer fosse integralmente determinado como um homem, que entendesse e desejasse o que estava acontecendo consigo. Não há dúvida de que a morte e devoração pelos inimigos se insere na problemática pan-tupi de imortalização pela sublimação da porção corruptível da pessoa [...], e que o exocanibalismo tupinambá era diretamente um sistema funerário; mas é igualmente certo que os Tupinambá não devoravam seus inimigos por piedade, e sim por vingança e honra” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.153).

como matéria de expressão e essa mesma matéria agora se torna parte de um agenciamento poético e existencial.¹²

Para se tornar conversar, a matéria de expressão deve estar então em uma maior tendência à desterritorialização, ou seja, essa matéria expressiva específica já não caracteriza tanto o seu território e possibilita a mudança daquilo que define este território em especial. Mesmo assim, de maneira mais geral, é o próprio lugar de uma matéria expressiva qualquer que funciona enquanto lastro e a sua própria ausência sinaliza isso, pois uma determinada matéria expressiva para de ocupar essa posição para que uma outra tome esse lugar. Por conta disso os autores salientam que uma desterritorialização oportuna pode levar de um agenciamento territorial a um agenciamento sexual ou social (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.142). Isso não quer dizer que já não havia trocas e interações entre os agenciamentos, mas, dada a desterritorialização, ela possibilita uma abertura que reconfigurará todo o agenciamento.

2.5 Consistência

Antes de adentrar no problema da consistência e da maneira como os autores operacionalizam a divisão entre matéria e forma nas diferentes formas de composição artística, devemos atentar para uma questão, que já aparece em certa medida no platô “Acerca do ritornelo”, mas que também vai além dele, a saber, a retomada da problemática entre o concreto e o abstrato. Esse assunto conversa bastante com as dinâmicas que estamos querendo entender.

Porém, para isso é necessário que aqui tomemos um pequeno desvio do texto sobre o ritornelo para que possamos discorrer brevemente sobre um conceito que se apresenta em outro texto dos mesmos autores, mas que nos parece interessante para articulação dos nossos problemas referentes à constituição do artístico. O conceito é o de máquina abstrata, que é mais bem trabalhado nas conclusões finais do livro *Mil Platôs*.

¹² “A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu” (ANDRADE, 1978, p.77-78).

Primeiramente, é preciso entender que o termo máquina que Deleuze e Guattari utilizam é caracterizado no texto sobre o ritornelo justamente como aquilo que seleciona as matérias de expressão e guia o movimento do agenciamento. Levando isso em conta, a máquina abstrata se encontraria propriamente como vetor de desterritorialização que encaminha um território consolidado a limites novos. Nos termos da dupla, isso significaria que o abstrato então reconfiguraria o concreto. E podemos entender que a divisão entre forma e matéria só funciona como traço daquilo entre o que é desterritorializado para o que é desterritorializante. Assim, nesses termos, só é possível de entender a matéria como matéria-movimento e a expressão ou forma como expressividade-movimento.¹³

Por isso deve ficar claro que a máquina abstrata remete a uma possibilidade de variação sem contornos. É a máquina abstrata que se encarrega da possibilidade da variação, é a sua condição, sendo então o seu grau de abertura e a consistência o que define o quão homogêneo são seus agenciamentos. Já a possibilidade de desterritorialização e como essa desterritorialização se dará são dadas pelo trabalho que uma determinada máquina investe. Aqui o concreto é entendido como continuamente produzido pelas abstrações que se remetem e se relacionam a ele, enquanto que a máquina abstrata é justamente abstrata por ela ignorar essa matéria e essa forma que já estão dadas (DELEUZE, GUATTARI, 2012c, p. 241-242). Esse é o seu grau de autonomia que torna a estrutura variável. Por conta disso, a máquina abstrata pode ser entendida como tendo a função de um diagrama (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 106). Ou seja, ela sugere caminhos específicos que detêm uma generalidade em dois ou mais agenciamentos distintos. Em resumo, podemos entender esse como o processo de desterritorialização por excelência, pois ignora a substância e a forma dadas e as transforma.

Considerando isso, David Lapoujade (2015) demarca a máquina abstrata como uma encarnação própria do campo da lógica. Segundo ele, durante toda a filosofia deleuziana, ao mesmo tempo em que uma ontologia é demarcada, é necessário sempre que uma lógica a acompanhe para poder distribuí-la. No caso da máquina

¹³ “É que a matéria não formada, o *phylum*, não é uma matéria morta, bruta, homogênea, mas uma matéria-movimento que comporta singularidades ou hecceidades, qualidades e mesmo operações (linhagens tecnológicas itinerantes); e a função não formal, o diagrama, não é uma metalinguagem expressiva e sem sintaxe, mas uma expressividade-movimento que sempre comporta uma língua estrangeira na língua, categorias não linguísticas na linguagem (linhagens poéticas nômades)” (DELEUZE, GUATTARI, 2012c, p.243, grifo dos autores).

abstrata, ela é a lógica pertencente ao plano de consistência. O plano de consistência seria a própria Terra como um conjunto de multiplicidades tornadas organizadas. O plano é uma perspectiva. A máquina abstrata distribui sobre o plano, seleciona aquilo que efetivamente conseguimos ver e enunciar pelos agenciamentos concretos resultantes. Em resumo, segundo o autor, uma perspectiva se erige (o plano de consistência), uma lógica distribui essa perspectiva (as máquinas abstratas) e o real, tomado enquanto sua parte empírica, é aquilo a que nós de fato temos acesso (agenciamentos concretos).¹⁴

Com isso se torna possível para nós agora entendermos como funciona a consistência e o seu plano. Como acabamos de ver, atrelada à máquina abstrata está o plano de consistência que funciona como a sua ontologia. Porém, o plano de consistência não é sinônimo de uma ideia transcendental¹⁵ ou um fundamento definitivo. Ele na verdade até se diferencia de uma ideia pura do caos que vimos no começo da seção. Nos termos de Lapoujade, que se baseia nas distinções feitas por Deleuze no *Diferença e repetição*, o caos seria basicamente um tipo de profundidade para onde nenhum fundamento poderia se sustentar. Isso não é de interesse direto para Deleuze, mas sim a superfície posta acima dessa profundidade. Essa superfície seria o campo do pré-individual. O campo onde as determinações se formam, o plano de consistência. Não o campo do absolutamente indeterminado como é o caos. Em poucas palavras, o plano se localiza “[...] inteiramente no intervalo entre o indistinto e o distinto, na passagem de um ao outro: é o que se distingue. Nem indeterminado, nem determinado, é a própria determinação” (LAPOUJADE, 2015, p.27).

¹⁴ “Ou ainda, segundo os termos de Mil platôs, o plano de consistência é inseparável das máquinas abstratas através das quais a matéria se distribui. Lógica e ontologia, esses dois aspectos sempre coexistem em Deleuze, como os dois componentes de uma filosofia da expressão” (LAPOUJADE, 2015, p.27). “Máquina e agenciamento são, se se pode dizer assim, as duas metades do real. O agenciamento corresponde a um princípio empírico, no sentido de que não comporta sua razão em si mesmo mas sim na máquina abstrata, que determina seus aspectos diagramáticos e programáticos” (LAPOUJADE, 2015, p.147).

¹⁵ Existem estudos atuais que fazem uma diferenciação entre o uso dos termos transcendente e transcendental dentro da filosofia deleuziana. O primeiro estaria relacionado ao uso habitual da ideia na história da filosofia, como no caso de Kant de conceitos dados a priori. Já o segundo indicaria uma ideia exatamente oposta, mais ligada aos conceitos de imanência e de vida que Deleuze usaria de base para o seu empirismo transcendental. Nesse presente trabalho não foi feita essa diferenciação e utilizamos apenas o primeiro sentido, intercambiando o uso entre transcendente e transcendental sem grandes pretensões.

Essa determinação funciona pela habilidade de relacionar coisas heterogêneas. Essa é a consistência. Algo por demais sólido e homogêneo apresenta pouca consistência. Para ser consistente é preciso manter os diferentes diferenciados e não os homogeneizar. A partir disso, conseguimos entender melhor dois conceitos que apresentamos antes. Não há ritornelo sem consistência, pois ele não se manteria enquanto unidade. Para que ele exista, realmente a diferenciação é essencial. Já o caos pode ser lido de outra maneira, pois uma definição possível de caos, que veremos com mais detalhes em breve, é a basicamente a ausência de consistência, pois dentro dele seria desfeita toda relação.

2.6 As três idades

Ao se aprofundarem nessas questões, os autores nos mostram na parte final do texto sobre o ritornelo a divisão entre matéria e forma sendo usada para caracterizar três diferentes dinâmicas próprias da arte, que eles chamam de “idades”. Primeiramente, se destaca o classicismo enquanto maneira de organizar a matéria e a forma em combinações binárias. As coisas são entendidas enquanto tendo divisões bem definidas e uma ordem de sucessão. Isso posto, cabe ao artista contemplar o caos e dele criar, dando forma, por meio de sua arte, a uma matéria disforme.

O que ele afronta assim é o caos, as forças do caos, as forças de uma matéria bruta indomada, às quais as Formas devem impor-se para fazer substâncias, os Códigos, para fazer meios. (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.161)

O que não havia ordem agora é regulado em distinções claras que obedecem a uma universalidade de um código único (substância-forma, homem-mulher, ativo-passivo). Por conta disso, o universal é justamente onde se pode ver a mudança dessa lógica clássica para a lógica romântica, pois agora o universal é descodificado. A lógica romântica não mais funciona em termos de binarismos e formalização de matérias, mas na constituição de uma Terra que precisa ser fundada. Não há apenas uma única forma e um código a serem catalogados e correspondidos, porém um desenvolvimento da forma que revela uma nova relação com a matéria.

[...] a matéria deixava de ser uma matéria de conteúdo para tornar-se matéria de expressão, a forma deixava de ser um código domando as forças do caos para tornar-se ela própria força, conjunto das forças da terra. (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.164)

A relação romântica se caracteriza então por uma “matéria em movimento de uma variação contínua” e por um “desenvolvimento contínuo da forma”. A inserção da relacionalidade torna-se chave na compressão da perspectiva romântica, que passa a jogar outro jogo. O universal não deixa de ser levado em conta, mas suas relações internas é que viram interesse do artista. Surge a figura do Um-Todo, que é propriamente alemã, segundo os autores, e que organiza uma diversidade sempre em relação ao mesmo. O sujeito é sujeito do universal, sujeito que expressa o universal na sua particularidade. Porém, dentro dessa movimentação romântica a figura do Dividual aparece conjuntamente, como um outro aspecto que contrasta com o universal. Aqui ele se baseia no povo, que se torna o lastro determinador do valor da terra. A terra assim é simplesmente espaço que abriga o povo-sujeito. É pelo povo que se estabelece os afetos que passam por uma multidão. É a própria coerência desses afetos que são sentidos em grupo, a qual unifica esse povo e não reduz esse espírito a alguma verdade do individual.

Já na dinâmica da era moderna, a relação entre matéria e forma se transforma em uma relação material-forças. A lógica passa a ser captar com o material (matéria desterritorializada, molecular) aquilo mesmo que foge a ele. A matéria de expressão devém material de captura. E a força é de outra natureza, ela não é nem forma nem matéria. Aqui se fala de algo realmente da ordem física, um jogo de velocidades, temperaturas, deslocamentos, um modo de arte que aproveita dessas dimensões mais básicas para fazer ressoar os componentes mais fundamentais do jogo artístico. Em suma, a era moderna passa tornar pensável e sensível o não-pensamento e o não-sensível.

Isto posto, e dada a apresentação das três diferentes idades, é possível dizer que nessas três formas de pensar e fazer arte o princípio norteador que as une nos parece se dar em relação aos diferentes graus de desterritorialização. Do classicismo como o mais territorializado, a uma relativa soltura de seus códigos no romantismo até uma desterritorialização mais intensa no modernismo. Ao se levar em conta as três idades, nota-se que a idade moderna parece funcionar como um plano metafísico mais elementar que coordenaria as relações anteriores. O sistema de funcionamento das forças revelaria uma dimensão já presente, mas mediada anteriormente nas outras idades. Segundo os autores, um determinado grau de desterritorialização torna possível enxergar um conjunto novo de atribuições da arte. A fixidez colocada pelas

outras idades é meramente uma combinação específica de territorialidades e agenciamentos que agora compõem um movimento geral de pensamento que mescla com diferentes prevalências as três idades.

Essa forma de caracterizar a arte já nos traça o que futuramente seria trabalhado pelos autores no livro *O que é Filosofia?*. Nessa obra o que se entende enquanto arte parte de uma concepção similar à que nós apresentamos como a idade moderna. A arte seria propriamente a forma de pensar que desafia e olha de frente as forças do caos. Essas mesmas forças que antes eram mais características dessa idade específica, aqui se encontram como basilares da constituição não só da arte, mas também da filosofia e da ciência. A relação do Cosmos já não se contrapõe com o caos, mas sim com a constituição de uma casa. O cosmos é dado então como limite mais estruturado de uma desterritorialização absoluta e não mais um conjunto de forças captado pelo material trabalhado pelo artista. O cosmos só é enquanto território, mesmo que ele próprio se caracterize por estar povoado de devires cósmicos e imperceptíveis.

3. UM NOVO COMEÇO: FALANDO DE ARTE NOVAMENTE. EXPLICAÇÕES SOBRE “O QUE É FILOSOFIA?”.

O que é Filosofia? é a última obra de produção conjunta dos autores Gilles Deleuze e Félix Guattari, e pode ser considerado um livro tardio de ambos, sendo escrito em 1990, dez anos após os *Mil Platôs*. Considerando isso, não é surpresa que o livro ressoa com toda a produção anterior da dupla e aparece para nós como um refinamento e um diálogo daquilo que já havia se tentado formular anteriormente por eles em outros termos.

A introdução do livro começa por nos apresentar um projeto deveras interessante de uma tríade de formas de se lidar com o caos e que tipo de planos eram traçados a partir dele, passando inicialmente pela criação de uma ideia de filosofia e seu plano de consistência, para em seguida a construção do que se pode entender por uma ciência e seu plano de referência e, o que é mais interessante para nós nesse momento, a mobilização do que é a arte e o seu plano de composição.

Porém, as pretensões de escopo deste texto que aqui está sendo formulado se limitam a uma relação bem particular na articulação do problema da arte na obra dos autores e como ele se apresenta, além de se debruçar nos principais conceitos que delimitam essa discussão. Para isso pareceu necessária uma explicitação geral das dinâmicas apresentadas nos textos, mesmo que eles à primeira vista não parecem tão importantes para a elaboração da relação proposta anteriormente. Isso se dá, pois considerando a própria natureza da filosofia dos autores, em que a questão da arte nunca pode ser totalmente isolada de outras questões metafísicas relevantes, como, por exemplo, a indagação sobre natureza do Ser ou o próprio questionamento do que é o aprendido, o estético parece ser não ser completamente sepáavel do filosófico. Na leitura nos textos, nota-se então que os autores fazem questão de situar e posicionar a arte de maneira que ela se mostre complementar e dependente da investigação desses outros problemas filosóficos clássicos. Um exemplo prático disso já é manifesto na maneira como nossos autores usam exemplos e referências intercambiáveis entre artistas e filósofos, de tal forma a concedê-los mesmo grau de autoridade.

Tendo apresentado os conceitos mais basilares que possibilitam o entendimento dos argumentos mais gerais de Deleuze e Guattari, torna-se necessário

avançar, a fim de explicitação da concepção de arte dos autores, para a sua produção mais tardia. Nessa obra algo que é notável é o refinamento conceitual dos autores, que é comentado pelos próprios na introdução ao afirmarem dependerem de uma certa “sobriedade” e “velhice” para poderem tratar de questões tão complexas de frente, tal como se perguntar o que exatamente são a filosofia, a ciência e a arte. Algo que também fortalece essa ideia é que diversos temas e assuntos que antes estavam espalhados em diferentes livros e trabalhados extensamente e de maneira específica, aqui se tornam apenas complementares e dados quase como pressupostos. Dessa maneira, os autores se sentem à vontade para finalmente tentarem apresentar uma concepção geral de filosofia sem meios-termos, descrevendo dinâmicas das mais gerais e abstratas, mas que inevitavelmente precisam ser encaradas “concretamente”. Ou seja, o conceito, enquanto entidade filosófica, precisa passar pelo escrutínio da própria filosofia, dando suas coordenadas e modos de funcionamento.

Porém, a arte mesma, segundo os autores, se encontra num lugar um pouco mais complicado que a própria filosofia, pois ela lida de frente com o caos e desterritorializa as suas forças de maneira intensa. A sua criação, o seu objeto não é o conceito, mas a sensação (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 233). O foco é transportado das matérias de expressão que havíamos visto anteriormente para dar lugar à sensação como nexos principais. A expressividade passa a ser um complemento para se entender a sensação e os seus seres, o percepto e o afecto. Essa reelaboração mantém e enfatiza o caráter territorial e sem dono das qualidades. Por conta dessa insistência, a desterritorialização continua muito presente, mas agora é retrabalhada de maneira mais específica aos processos da arte. Considerando isso, aqui nos deteremos especificamente na seção “Percepto, afecto e conceito”, que trata mais detalhadamente dos problemas referentes ao estético em geral.

Caminhando-se ao texto, nota-se que ele trabalha três questões de maneira complementar. Primeiramente, há a definição de arte como a formação de um monumento. Essa definição será o fio condutor de todo o raciocínio seguinte, e é por ela que a noção de compor algo que dura se torna tão central. Junto a isso, há a explicação dos conceitos de percepto e afecto, que surgem para quebrar a dinâmica sujeito-objeto, sendo eles derivados da ideia de sensação. Eles são derivações dos termos mais comuns que conhecemos por percepção e afeto. E, por último, os autores se voltam para a relação intrincada entre matéria e expressão, ou, como é mais

comumente determinado nesse texto, o plano de composição técnico e o plano de composição estético. O que nos parece unir todas essas questões em um todo coerente é o processo geral de desterritorialização, descrito pelos autores aqui e em outros textos, que funciona como uma lógica explicativa de qualquer coisa que vem a ser, é ou já foi formada. Em decorrência disso, há também uma certa centralidade dos conceitos de casa e de cosmos, que dão sentido a esses processos próprios ao território.

3.1 O caos novamente

Antes de podermos adentrar as particularidades do conceito de arte que Deleuze e Guattari desenvolvem, precisamos qualificar novamente o conceito de caos que já tínhamos visto no *Mil Platôs*, mas que agora no *O que é filosofia?* assume um papel central no desenvolvimento dos principais conceitos do livro, sendo eles a filosofia, a ciência e a arte.

Se no *Mil Platôs* caos era sinônimo de “meio de todos os meios”, como um lugar profundo que não havia diferenciação nenhuma e sem muito mais definição que apenas isso, agora ele é mais diretamente implicado como matéria-prima de produção de um plano. Tanto que as três formas de pensamento, arte, filosofia e ciência são chamadas de “Caóides”, pois do caos elas produzem uma realidade.¹⁶ Porém, essa produção da realidade não vem sem suas dificuldades. Como tínhamos dito já em relação ao *Mil Platôs*, o caos, ao mesmo tempo em que produz, é uma ameaça de pura indiferenciação. Recair sobre ele é um ato de sair do campo extremamente preso ao sujeito que é o campo da opinião. Porém mergulhá-lo sem cuidado não significa que sempre dele irá se trazer alguma consistência, mas esse se perder no afundamento pode em alguns contextos apenas produzir mais caos e confusão.¹⁷

Por conta disso, ele ganha agora uma definição mais encorpada e menos enigmática:

¹⁶ “Numa palavra, o caos tem três filhas segundo o plano que o recorta: são as Caóides, a arte, a ciência e a filosofia, como formas do pensamento ou da criação. Chamam-se de caóides as realidades produzidas em planos que recortam o caos” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p.245).

¹⁷ “Diríamos que a luta *contra o caos* implica em afinidade com o inimigo, porque uma outra luta se desenvolve e toma mais importância, *contra a opinião* que, no entanto, pretendia nos proteger do próprio caos” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p.239, grifo dos autores).

O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionado, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p.53)

A todo momento ele é trazido como matéria-prima que torna possível o desenvolvimento desses pensamentos. O caos também parece uma aposta pela incerteza. Ao contrário da opinião que já é sedimentada e amplamente conhecida, é pela coragem de se enfrentar o caos e se deixar sem-fundo, sem fundamento, que se torna possível produzir um pensamento que pede mais, que demanda mais do que a opinião. O caos então é imprevisível e por isso mesmo ele pode produzir a novidade e a estranheza. Às vezes essa estranheza é demais e não traz consistência, monumento ou desaceleração e por isso ela não se mantém. Ele não possui atualidade, não se efetiva. Ele, o caos, é um todo totalizante, ele possui todos os componentes. Mesmo conceitos universais fazem parte de um todo fragmentário, pois eles possuem apenas alguns componentes. Por conta disso, Lapoujade sugere que o conceito de caos na verdade é muito semelhante ao conceito de virtual. Isso se confirma quando vemos que Deleuze define o virtual da mesma maneira que define o caos: como um espaço indeterminado de velocidades tão grandes que nada se mantém. O atual em contrapartida são justamente os agenciamentos concretos já individuados.

Eles são ditos virtuais à medida que sua emissão e absorção, sua criação e destruição acontecem num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza ou de indeterminação. (DELEUZE, *apud* ALLIEZ, 1996, p.49)

Junto disso, David Lapoujade sugere uma junção entre cosmos e caos, caosmos. Essa relação confirma a nossa impressão inicial no *Mil Platôs* em que os conceitos de alguma maneira lidam com o fora. Porém, aqui vemos que esse fora, por mais que aponte para um campo desterritorializado, não é simplesmente igual a um processo de abertura. Essa diferença é feita no livro de Deleuze sobre *Imagem-Tempo: Cinema 2*, ao se falar sobre diferentes modos de montagem do cinema clássico e do cinema moderno, mas Lapoujade desenvolve esse contraste de maneira mais ampla:

O todo não parava de se fazer, no cinema, interiorizando as imagens e se exteriorizando nas imagens, conforme uma dupla atração. Era este um processo de totalização sempre aberta, que definia a montagem ou a força do pensamento. Quando se diz "o todo e o fora", procede-se de modo bem diferente. Pois, primeiro, a questão não é mais a da associação ou da atração das imagens. O que conta é, ao contrário, o *interstício* entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia. (DELEUZE, 1990, p.217)

É visível: de um lado, o aberto do cosmos, do outro, o fora do cosmos; de um lado, o aberto da desterritorialização relativa, do outro, o fora da desterritorialização absoluta. (LAPOUJADE, 2015, p.211)

3.2 Monumento

Tendo considerado isso, podemos agora com a ajuda de Elizabeth Grosz (2005) estabelecer algumas definições preliminares e pressupostos sobre o que é arte no texto "O que é filosofia?". Primeiramente, a arte lida com problemas tal qual a filosofia. Por isso ela lida com o caos. Em segundo lugar, a arte produz por produzir. Ela é arte, pois não se limita ao útil e necessário. Ela é exagero, o desnecessário. Por isso ela é expressiva. Em terceiro lugar, a abstração das qualidades garante o poder da sensação se manter de pé. Por isso ele constrói monumentos. E finalmente, o próprio processo de enquadramento na pintura funciona como uma desterritorialização de uma paisagem natural. Ela se torna um elemento abstraído da sua suposta origem, o caos. Dessa forma ela veicula uma sensação original e a intensifica. Por isso, ela restitui um vivido que é em certo sentido mais vivo que aquilo que experienciamos como sujeitos. Iremos agora discorrer sobre tais aspectos de maneira mais minuciosa.

Dado isso, podemos ver que inicialmente os autores, como um primeiro passo para elaborar uma compressão do que é arte, a colocam como aquilo que mantém vivo, dentro de suas limitações materiais, uma repetição. Isso se explica compreendendo que o que aparece em uma obra é infinitamente repetível enquanto ela durar. Essa noção se mostra interessante de maneira dupla, pois primeiramente essa ideia surgirá como central na estipulação do que é uma sensação e secundamente por fazer parte da teoria deleuziana que é comumente caracterizada por destacar o papel do novo e da criação. À primeira vista, parece um contrassenso uma filosofia desse estilo insistir em definir um conceito tão importante como arte de maneira a destacar a sua continuidade e consolidação ao longo do tempo ao invés de tentar insistir em uma ruptura ou em um ineditismo.

O que há de tão especial em relação à arte e seu caráter diferencial é que ela, em contrapartida com o acontecimento, resiste à novidade absoluta da vida (pensada aqui como um conceito delimitado da filosofia deleuziana e não somente no sentido cotidiano). É dito da arte então que, apesar de tudo, ela perdura. E esse perdurar possui um sentido maior relacionado a eternizar finitamente o acontecimento independentemente de receptor ou criador. Essa característica especial da arte dá assim origem a uma categoria nova de conceitos, sendo eles as sensações, os afectos e os perceptos.

A partir disso, a arte surge como categoria que tem por definição “ficar de pé”, “sustentar”. O seu processo principal e definidor seria a sua característica de “formar monumento”. Por conta disso, nem toda obra é, por simples existência, arte. Ela precisa se enquadrar como monumento.

Para delinear melhor essa definição os autores nos esclarecem que exemplos como desenhos de crianças, como também obras feitas inteiramente e dependentemente da experiência das drogas, em geral não se mantêm em pé. Pois, explica a dupla, não há nessas criações a consistência necessária para serem consideradas de fato obras de arte. Tudo se torna um mar do indiferenciado. Em contrapartida, é preciso considerar também, segundo os autores, que uma obra completamente saturada não é necessariamente arte, pois se não suporta a falta de consistência, ela tampouco se contenta com o exagero dela. Conseqüentemente, a arte precisa de vazios, possibilitando que esses espaços mantenham os elementos plenamente diferenciados. Fazendo isso, os autores parecem ter como objetivo evitar uma concepção ampla demais de arte que abarque qualquer tipo de expressão criativa. Em resumo, o caminho da consistência e da formação de um monumento é um caminho da medida certa em que a complexidade da obra mantém limites apropriados e um balanceamento desses mesmos limites, a fim de que cada elemento consiga manter a sua expressão diferencial e não ser apagado em um campo amorfo.

Há nos autores uma concepção de distinção da arte que a torna alcançável depois de um trabalho específico, ao mesmo tempo em que a arte é basicamente natural ao se relacionar com as qualidades em si, como já tínhamos apresentado anteriormente. O condicionante central dessa concepção que torna as duas acepções anteriores possíveis é que a arte precisa ser complexa e fazer parte de uma composição, mobilizando um bloco de sensações. Uma obra qualquer sem

composição acaba por se basear em opiniões, em estar presa no eu. Não há então uma dessubjetivação possível.

Após discutir sobre essas questões acerca da definição da natureza da arte, a dupla passa a se deter nos elementos principais que compõem esse plano. Para isso é preciso formalizar melhor a ideia de sensação. Dando um passo para trás, eles então insistem na dificuldade de separar o material da sensação. Mesmo que o material pereça, a sensação pode durar independentemente. É a partir disso que uma obra curta ou sem repetição técnica consegue se manter para fora do acontecimento singular que ela inaugura. “Toda a matéria se torna expressiva” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 197).

Algo que é possível notar também na argumentação feita pelos autores e que dá sentido ao desenvolvimento da sua ideia de arte é que um bom pintor criaria uma pura sensação ao retirar uma certa artificialidade da pintura, aquilo que faria com que uma pintura fosse percebida enquanto irreal. Surge a possibilidade de se pensar em certo sentido em uma “pura” natureza daquela obra. A flor do campo e a flor do quadro evocam o mesmo sentimento possível, não havendo diferença entre representado e real. Porém, e além disso, os autores até certo momento chegam a comentar que a arte supera o vivido, pois o vivido ainda depende de passar pela percepção de um sujeito, de um eu, ele pertence a alguém e não é ainda formado como percepto. O vivido ainda estaria subjugado a uma subjetivação necessária, enquanto a arte passa por baixo dessa limitação vinda da opinião, pois ela consegue se tornar uma vida na sua generalidade (DELEUZE, 2002, p.14). Essa noção determinada sobre o vivido e a arte também não é fortuita, pois já podemos vê-la em parte distribuída em Nietzsche, influência cabal de Deleuze e Guattari.¹⁸

A opinião também possui uma dimensão específica, pois junto da filosofia e da ciência, a arte a combate ao seu modo. Explicamos isso ao entendermos que a doxa é a sensação dada apenas em relação a um ponto de vista centralizador antropomorfizante. Ela é um filtro específico que se ancora no sujeito. Tal como

¹⁸ É por esse nexos que para nós se pode fazer sentido dos comentários dos autores franceses que relacionam a própria arte e a dimensão do estético não só com a vida, mas particularmente com a saúde e conseqüentemente com uma ética, uma boa vida. O fluxo da vida torna-se assim parte de uma grande composição vinda do imanente. “Como fenômeno estético a existência ainda nos é suportável, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de nós mesmos um tal fenômeno” (Nietzsche, 2012, A 10, p.124).

Jacques Rancière diz, quando comenta sobre uma estética em Deleuze, o “recorte do visível”.¹⁹

Por conta disso, pode-se entender que a arte dá as condições de possibilidade de que uma sensação até então imperceptível seja percebida. Ao lidar diretamente com o caos, a composição e o bloco de sensações superam o próprio artista. Daqui se entende o sentido de o monumento ser inevitavelmente voltado para o futuro, pois a arte parece sempre lidar com algo do ainda não localizável, trazendo o artista como aquele que dá forma àquilo que não é perceptível. Da mesma maneira que a filosofia delinea uma não-filosofia à qual ela se relaciona, a arte por sua vez desbrava singularidades da não-arte.

3.3 Percepto e afecto

Para se entender a visão de arte dos autores e seus conceitos é necessário entender que eles não diferenciam o homem de um mundo, o sujeito do objeto. Tudo se compõe e vem a ser no mesmo plano. O sujeito da experiência é ele mesmo experiência pura. Por conta disso, o afeto se transforma em afecto e a percepção, em percepto. Já descrevemos um processo parecido com esse quando nos detivemos em como a ideia de qualidade para os autores funciona como não tendo dono. A ideia de pertencimento é desvinculada de noções como a de posse ou propriedade. A qualidade em si é solta e hiper-relacional, participando de múltiplos territórios ao mesmo tempo.

Antes de falar de como o afecto é entendido no livro *O que é filosofia?*, achamos que vale a pena comentar que a ideia de afecto já aparece em *Mil Platôs*, quando os autores discutem a noção de devir. Nos contextos em que aparece, na maior parte das vezes, ela sugere uma multiplicidade, uma generalidade. Ela é usada para marcar processos assubjetivos em contraste com mecanismos baseados no sujeito tais como a construção molar de um Estado. Sugere-se também uma relação com processos moleculares e muitas vezes imperceptíveis, como afetos que ainda não possuem um

¹⁹ “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” (RANCIERE, 2000. p.509-510).

corpo.²⁰ Há um pouco de uma equivalência do afecto com qualidades que juntas compõem uma figura e a definem.²¹ Por exemplo, a porosidade da madeira,²² o relinchar de um cavalo. Já a ideia de percepto parece não ter sido formulada na época. Os autores ainda mantinham a noção de uma percepção molecular nas situações que uma percepção assubjetiva era evocada.

Indo agora para a acepção que os dois conceitos possuem no *O que é filosofia?*, podemos entender que os dois seres da sensação se diferenciam em relação ao que exatamente eles relacionam. O afecto entraria no lugar que normalmente relacionaríamos com o sujeito, próprio ao campo subjetivo. Porém ele é categoricamente dado como dessubjetivado, se encontrando justamente no devir, que expõe a contiguidade entre diversos seres. O exemplo mais lembrado pelos autores é do livro *Moby Dick*, em que no seu âmago há o devir-baleia do personagem Ahab. Outro exemplo que nos ajuda bastante é o de Van Gogh tendo de ter um devir-girassol. É como se para criar o famoso quadro Van Gogh tivesse que se doar em parte para o girassol. O quadro foi feito a dois, sendo o girassol ele mesmo de certa forma coautor.²³

Já o percepto, que também é dessubjetivado – porém em relação ao campo do objetivo e à relação sujeito-objeto –, encarna-se melhor em paisagens que criam um composto de sensações e sugam os próprios personagens a uma sensação. O exemplo de *Moby Dick* aqui também funciona, pois nele o próprio oceano passa a se tornar englobante e vive por si só. As próprias paisagens beckettianas que mesmo na sua pobreza essencial, como em *Molloy* e em *Malone Morre*, produzem esses

²⁰ “Os fluxos de intensidades, seus fluidos, suas fibras, seus contínuos e suas conjunções de afectos, o vento, uma segmentação fina, as micro-percepções substituíram o mundo do sujeito” (DELEUZE, GUATTARI, 2012a, p.28).

²¹ “O cavalo do pequeno Hans não é representativo, mas afectivo. Ele não é o membro de uma espécie, mas um elemento ou um indivíduo num agenciamento maquínico: cavalo de tração-diligência-rua. Ele é definido por uma lista de afectos, ativos e passivos, em função desse agenciamento individuado do qual ele faz parte: ter os olhos tapados por viseiras, ter freio e rédeas, ser orgulhoso, ter um faz-pipi grande, puxar cargas pesadas, ser chicoteado, cair, espernear, morder..., etc. Esses afectos circulam e transformam-se no seio do agenciamento: o que “pode” um cavalo” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.45).

²² “De qualquer modo, trata-se de seguir a madeira, e de seguir na madeira, conectando operações e uma materialidade, em vez de impor uma forma uma matéria: mais que a uma matéria submetida a leis, vai-se na direção de uma materialidade que possui um nomos” (DELEUZE, GUATTARI, 2012c, p.96).

²³ “Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformamos com eles, ele nos apanha no composto. Os girassóis de Van Gogh são devires, como os cardos de Durer ou as mimosas de Bonnard.” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p.207-208)

perceptos ao gerar uma neblina, uma névoa por aquilo que se percebe e criar um mundo de objetos fugidios que quase sempre poderiam ser outra coisa. A questão então é com esses conceitos salientar os processos não humanos de sensação: “Os *afectos são precisamente estes devires não humanos do homem*, como os perceptos (entre eles a cidade) são *as paisagens não humanas da natureza*” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 200).

Então, nessa visão não humana, como fica o papel do artista? Ele é visto aqui como um atleta do afeto. Porém um atleta maldito, basicamente disfuncional que se aprimora nos exercícios mais extremamente específicos. Ele exercita e desenvolve as capacidades de captar uma sensação, um afeto, e compô-la em uma obra. Ele assim transforma o afeto em afecto e se torna um criador de afectos. O artista segue uma lógica do extravasamento, algo grande demais para se prender em seus sentidos vaza para fora. É essa grandeza que o também o torna em um atleta de saúde frágil. Ele não aguenta o que ele mesmo viu e torna-se um esgotado (cf. DELEUZE, 1997, p. 13-14).

Os autores insistem na ideia de um povo que está por vir e é evocado em uma obra. Geralmente esse conceito é ligado à literatura e a contextos nacionais. O texto “Da superioridade da literatura anglo-americana” (DELEUZE, PARNET, 1998, p.30-42) dá a tônica dessa questão, exibindo um modo de produzir literatura focada no nomadismo – uma literatura gaga que instaura nela mesma uma nova sintaxe e gramática. A arte dá um corpo, uma vida, um universo ao acontecimento virtual, não o atualiza. O inaudito é assim corporificado previamente e surgem as ligações dos artistas com os profetas. O artista então capta esse caldo cultural espectral, muitas vezes ínfimo, e o extrapola até conseguir produzir desde os seus ossos, até formar sua carne e uma pele plenamente habitável.

3.4 Devir, casa e cosmos

Como os autores constroem seu raciocínio em cima de um conceito determinado como o de percepção, eles inevitavelmente discutem a posição fenomenológica de Merleau-Ponty, que dedicou boas páginas a essa questão em toda a sua obra. Então, a partir disso, eles se perguntam, dentro desse contexto, se seria a carne o conceito a priori que determina a sensação. A resposta deles é interessante, pois eles não rejeitam o conceito de carne completamente, mas o localizam melhor

dentro da filosofia deles. O que é dito é que a carne não determina, pois o devir vem antes dela: “Mas o que constitui a sensação é o devir-animal, vegetal, etc. [...]” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 211). Há no devir uma força anterior que modela a carne, a qual se torna apenas um epifenômeno dessa relação.

Porém, o conceito central que delimita a formulação do que é o estético “[...] começa, não com a carne, mas com a casa” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 220). Só essa frase já diz muito da filosofia da arte de Deleuze e Guattari. No fim tudo é uma questão de espaço, de geografia. A forma como organizamos nossas linhas, nossos limites, como reconhecemos um dentro e um fora.

Considerando isso, as dinâmicas de território nesse livro em específico de Deleuze e Guattari são chamadas de casa e de universo. A casa é propriamente a primeira linha de divisão que determina a possibilidade de como a forma aparece. Ela é a moldura que ao mesmo tempo enquadra o devir e a carne, especificando o que é o dentro. A casa são as arestas, o enquadramento do bloco de sensações.

Porém, pensando que nenhum sistema se encerra em si mesmo, os autores reforçam que forças exógenas devem ser levadas em questão. Consequentemente, o conceito de universo-cosmos surge, caracterizando o fora e os fluxos completamente desterritorializados. A casa torna-se central no trabalho de filtrar e ajustar as forças cósmicas habituais, mas sempre tendo um espaço de possibilidade para uma mudança de fluxos que pode até mesmo recriar completamente o território inicial. Um território torna-se assim inevitavelmente aberto a um devir oportuno que o leve em uma viagem pelo cosmos. Forças do infinito se tornam presentes até mesmo nos territórios mais ínfimos.

Com isso, podemos entender que o estético procede então por um movimento de junção e disjunção, reinventando os limites entre o interior e o exterior. Nota-se também que, segundo eles, a arte possui essa dimensão espacial que não pode ser negligenciada. Isso se dá na figura dos ritornelos que se entrelaçam entre os polos da Casa e do universo. Toda arte se relaciona com os dois polos, estabelecendo uma dominância e uma proximidade entre um ou outro. Deve se falar de localizações, a fim de não ignorar o caráter relacional dessas concepções.

Não acidentalmente os autores escolhem a pintura para falar dessas relações de espaço.²⁴ A linha se torna um traço que define uma posição e dimensiona um fundo, ao mesmo tempo em que as cores por serem basilares introduzem forças cósmicas.

Torna-se necessário se comentar também que novamente a arte e a natureza se confundem em decorrência de sua lida com territórios. O reino animal se torna o precursor do conceito de arte, dando o sentido à ideia de que a arte não precisa do homem para acontecer.²⁵ A arte é sugerida como a qualidade em si enquanto traço expressivo que irá se entrelaçar e participar de inúmeros territórios. Porém, ela é mais interessante quando composta a partir da articulação mais complexa, como a de um ritornelo. O ritornelo seria o ritmo resultante de um sem fim de combinações de estratos diferentes, o bloco composto de som-gesto-cor que está presente em qualquer floresta. Essa mistura de diferentes ações e reações sem causa primeira se assemelharia à arte, em que o artista no processo de composição precisa com cuidado descobrir como criar uma teia de relações entre diferentes planos que faça algum sentido, ou seja, tenha consistência.

A partir disso, os autores tornam evidente que arte funciona através da territorialização, que é compreendida pela sua fixidez e soltura. Esses “dois elementos vivos” tornam-se a base de análise de qualquer fenômeno, os entendendo como articulando uma relação geral que assume diversas variações. Os autores irão marcar pelo menos cinco, sendo eles: a casa/ o universo, que demarcam a constituição de um lar; o Heimlich/ O Unheimlich, os quais pelo nexos da familiaridade tornam compreensível o distanciamento como uma categoria propriamente estética; o território/ a desterritorialização, que como processos constantes e não-humanos desnudam o caráter plástico do devir; compostos melódicos finitos/ grande plano de composição infinito, que encarnam essa divisão pela lógica própria do ritmo; pequeno ritornelo/ grande ritornelo, os quais se baseando em motivos e contrapontos compõem uma variedade de ações que resultam em um composto determinado.

²⁴ Não é à toa que Deleuze possui um livro inteiro só sobre esse assunto, relacionando a pintura de Francis Bacon com a produção de sensações. (DELEUZE, 2003)

²⁵ “O artista é scenopoietes, podendo ter que rasgar seus próprios cartazes. Certamente, nesse aspecto, a arte não é privilégio do homem.” (DELEUZE, GUATTARI. 2012b, p.130)

“A arte não espera o homem para começar, podendo-se até mesmo perguntar se ela aparece ao homem só em condições tardias e artificiais.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p.136)

Consequentemente, a passagem do finito ao infinito vem a ser a grande lógica geral que dá a cara de diferentes processos de composição.

3.5 A sensação e o material.

Deleuze e Guattari reafirmam o que foi dito nos *Mil platôs*. É o território que possibilita a sensibilidade ao transformar funções em qualidades expressivas. Duas questões que havíamos comentado se unem. É pelos conceitos espaciais, geográficos, que é possível dar sentido à relação entre o material e o expressivo.

O definidor central do que é arte é a ideia de composição. É pelo plano de composição e pelo enfrentamento do caos que se origina a arte. Por conta disso, os autores irão falar da relação entre a sensação e o material por meio das ideias de um plano de composição estético e um plano de composição técnico. Os dois planos apresentam lógicas distintas com seus problemas respectivos, mas os planos são inevitavelmente entrelaçados.

Os autores vão identificar dois movimentos em relação à dinâmica entre a sensação e o material, usando como base principal a pintura. O primeiro movimento é o da sensação que se realiza no material: “[...] a sensação [...] se projeta sobre o plano de composição técnica [...], de sorte que o plano de composição estética venha recobri-lo” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 228). Aqui então encontramos a forma tradicional de se fazer e entender a arte, como o que convencionamos chamar de uma relação representativa. De tal modo que a própria representação enquanto ato se torna transcendente:

A arte desfruta então de uma aparência de transcendência, que se exprime não numa coisa por representar, mas no caráter paradigmático da projeção e no caráter “simbólico” da perspectiva. (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p.228)

Porém, vale atentar para o que os autores demonstram na frase que essa relação representativa é por si mesmo ilusória, pois a natureza própria da arte nunca foi ou poderia ser representacional. O devir rejeita o enclausuramento da identidade que é representada, pois ela apela para a primazia da semelhança e esquece a diferença. Pode-se reconhecer esse primeiro movimento da sensação e do material, como o uso da perspectiva na história da arte, que como tecnologia instaurou uma mudança paradigmática nos processos de se pensar e fazer arte.

Já no segundo movimento, a materialidade torna-se expressiva, de tal forma a não ser mais diferenciável o suporte da própria arte. Esse processo fica marcado claramente como uma desterritorialização do material. Aqui há um abandono da perspectiva e um usar estético dos processos técnicos que possibilitam a criação. A cor e a moldura se tornam objetivos não mais parcialmente entrelaçados com a sensação da obra, mas inteiramente participantes do encontro estético e do monumento que a obra erige. Portanto, o material torna-se foco, e o plano de composição fica mais nítido. A imanência da arte torna-se participante, sem depender de uma transcendência suposta.

É um traço característico da literatura moderna, quando as palavras e a sintaxe sobem no plano de composição, e o cavam, em lugar de colocá-lo em perspectiva. (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p.230-231)

O movimento descrito anteriormente é bem exemplificado pelas obras modernas que assumem essa suspeita em torno do seu material de base, seja a cor, o gesto ou mesmo a linguagem. Essa noção foi realizada ao limite no processo de desterritorialização intensa que são as obras de Samuel Beckett. Deleuze mesmo dirá em um texto determinado, “O esgotado”, que foi ele quem melhor operacionalizou essa dinâmica do esburacar, ao revelar o vazio e o silêncio por debaixo das palavras (DELEUZE, 2010, p.108).

Outra semelhança também válida é com a idade moderna de que falamos no comentário ao texto do ritornelo. Ambos os movimentos funcionam como os limites do processo de desterritorialização. Um território primeiro é visto como uma relação essencial e a partir dele se originam os códigos vigentes, porém dele se deriva um grau de abstração do território e nessa abstração novos códigos podem surgir. Esse desvelamento do processo de abstração torna evidente a natureza própria do devir e as dinâmicas essenciais de como funciona a arte.

Dado essas questões, isso significaria que o plano técnico é sempre entrelaçado com o estético? Se poderia dizer que chegamos a um desvelamento da dinâmica real da arte? Uma aproximação que exprime os processos territoriais reais? De acordo com os autores a resposta é afirmativa para todas essas perguntas, pois o processo que dá sentido a essa relação entre o material e a sensação é propriamente um processo de território.

Comentamos previamente que há uma diferença entre os dois planos, porém os afirmam ao concluírem seu pensamento que o plano técnico sempre é recoberto pelo plano expressivo. Por conta disso pode-se dizer que na arte só há um plano, o plano estético. Os problemas técnicos estariam sempre em função de problemas estéticos.

O plano é único, mas é múltiplo, pois ele abriga vários universos. Esses universos se guiam por linhas de fuga que estabelecem as distâncias entre eles dentro do plano. O universo é o elemento que diz respeito à composição de uma obra ou de um autor específico. Acaba por ser o múltiplo por excelência. Ao mesmo tempo em que também significa os fluxos desterritorializados e a própria abertura. Aqui se coloca a imanência do múltiplo.

Em resumo:

A sensação composta, feita de perceptos e de afectos, desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social. Mas a sensação composta se reterritorializa sobre o plano de composição, porque ela ergue suas casas sobre ele, porque ela se apresenta nele em molduras encaixadas ou extensões articuladas que limitam seus componentes, paisagens tornadas puros perceptos, personagens tornados puros afectos. E, ao mesmo tempo, o plano de composição arrasta a sensação numa desterritorialização superior, fazendo-a passar por uma espécie de desenquadramento que abre e a fende sobre um cosmos infinito. (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 232)

A grande questão que os autores determinam como lapidar é demonstrar que a arte restitui o infinito dentro do finito. Voltando então à definição básica de que a arte é fazer monumento.

3.6 Uma última ideia sobre sensação

Kant subjuga o campo de imanência a um campo subjetivo, dizem os autores. O imanente é ligado a um sujeito transcendente. Deleuze bota esse sujeito como apenas um hábito, repetição. Ele não é necessário como transcendente, mas apenas parte da própria imanência. Porém, a transcendência não é facilmente evitável. Na verdade, ela aparece na filosofia deleuziana como um grande desafio, pois é a transcendência que evita a instauração do caos. O único filósofo que parece não ter caído nessa suposta armadilha, segundo os autores, é Espinosa. A dupla vai tão longe ao dizer que Espinosa na verdade finaliza a filosofia ao traçar o próprio plano de

imanência e lidar diretamente com um material pré-filosófico. Diferente do que é dito de todos os outros filósofos citados por eles que sempre em algum momento apontavam para alguma subjugação da imanência à transcendência (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 57-60).

É nesse plano de imanência que a sensação possibilita o acordo entre o objetivo e o subjetivo. Ela possibilita a estabilidade para a criação de opiniões, essas que dão uma mínima estabilidade ao caos. Os planos filosófico, artístico e científico transcendem essa relação simples e medem uma realocação diferente entre objetivo e subjetivo. Uma mera opinião, embora se relacione, não sustenta um plano de construção. Um encontro ao caos é necessário. A estabilidade que a opinião nos dá é abandonada. O artista é familiar ao caos, embora sempre esteja em confronto com ele. O objetivo do artista é tornar sensível o caos, disso surge o caos composto, caosmo.

Os autores chamam curiosamente a união desses três planos (filosofia, ciência e arte) de cérebro. Como cérebro se reforça a ideia de plano como um esquema do caminho possível que se faz. Nem um progresso teleológico, nem um caminhar sem rumo. O cérebro é cérebro em si, sem um sujeito ou um homem que o defina. Tal como a Natureza de Espinosa, o cérebro se expande nele mesmo. Ele é faculdade de conceitos, ao mesmo tempo em que é faculdade de sensações e faculdade de conhecimento. A sensação contrai vibrações, ela se mantém. A alma mantém aquilo que acabou da matéria. A sensação mantém a continuidade dos elementos da matéria que chegam a nós. Esse acúmulo de diferentes sensações é ele mesmo reflexivo, pois ele mesmo se transforma passivamente em novas sensações (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p.245-251).

Podemos também notar uma certa centralidade numa ideia de conservação e presença para se pensar a ideia de sensação que deve poder se manter de um instante ao outro, encapsulando uma diversidade de vibrações. Porém, a variedade de vibrações que uma sensação contrai não é uniforme e está sujeita a contingências que abrem novas possibilidades sensíveis e processos de simplificação que reduzem aquilo que é possível de se sentir. Além disso, há nessa dinâmica uma reflexividade que reestrutura constantemente a si mesma, trazendo à tona criações novas. Tudo se dá no plano da composição.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De maneira irônica, os próprios Deleuze e Guattari nos ajudam a entender o funcionamento do seu trabalho filosófico ao detalhar as maneiras as quais uma filosofia funciona. Seus conceitos inevitavelmente chamam outros conceitos que dele participam como componentes, assim é entendível que tenho sido a nossa necessidade de cada vez se recorrer a um outro conceito para explicar o anterior. Essa teia de conceitos é a própria consistência, que ajuda a tentar resolver um problema específico. Outro aspecto que também os próprios autores nos ajudam a entender melhor é a dissonância consigo mesmo que um só filósofo pode propiciar. Ao analisar o *Mil Platôs* e *O que é filosofia?*, vimos que mesmo os autores sendo os mesmos, conceitos parecidos mudam de função ou de lugar conforme o problema que é trabalhado. Essa mudança parte de uma nova forma cujo mesmo problema é reinterpretado e encarado de uma nova forma, às vezes tentando dar maior consistência à rede de conceitos já consolidada do autor ou também tentando encarar outro problema que antes não se mostrava como central.

Adicionalmente, ao se trabalhar com o *Mil Platôs* sabíamos que essa não seria uma tarefa simples, pois um livro que ao acompanhar seu nome totaliza mais de mil páginas de discussão não teria como não ser um conjunto infinito de possibilidades e abstrações. Atrelado a isso, o *Mil Platôs* é consideravelmente umas das obras de Deleuze em que pouco é entendido como um sistema geral. Da forma com que ele é encarado normalmente, ele serve mais como uma maneira de se retirar conceitos específicos para se fazer uma análise pontual. Pouco são as tentativas de dar a esse livro um nexos geral que una todas as suas diferentes temáticas e conceitos. Mesmo David Lapoujade (2015) que notoriamente encarou tal desafio com coragem e dedicação não saiu ileso desse abismo: “Uma vez mais, não existe livro mais instável, mais disparatado do que *Mil platôs*” (LAPOUJADE, 2015, p.171). Considerando isso, não é de se estranhar que aqui não fazemos de fato uma conclusão que revele alguma verdade secreta sobre a filosofia da dupla francesa, como também isso nunca foi uma pretensão, mas apenas salientemos nosso esforço em tentarmos de maneira modesta durante todo esse percurso dar algum tipo de consistência a nossas ideias em relação aos livros. Essa consistência, da mesma qualidade da de Deleuze e de Guattari, é na

verdade um esforço de prover unicidade a elementos tão heterogêneos, de forma a propiciar o espaço favorável pra que eles consigam funcionar.

Sentimos então que essa proposta foi cumprida e pudemos notar diversas continuidades no pensamento da dupla mesmo após um intervalo de dez anos. O conceito que pareceu mais frutífero nesse contexto parece ter sido o de caos. Ele se revelou inicialmente como um vislumbre daquilo que a dupla encararia no seu trabalho mais maduro e deu espaço para que considerações de caráter mais complexo pudessem ser derivadas. Uma formulação mais sistemática das “Caóides” foi possibilitada por essa relação prévia entre caos e ritmo. No *Mil Platôs* ele ainda se deve bastante a compressão mais básica de que o caos simplesmente é “falta de organização”. Porém, no momento em que ele ali é germinado, pode-se depois sofisticar a sua compressão para aquilo que vemos como o conceito mais bem acabado de caos no *O que é filosofia?*: um lugar em que não faltam determinações, mas que essas mesmas determinações são demasiadamente rápidas. Aqui então se adiciona o movimento como componente essencial:

Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um *virtual*, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. E uma velocidade infinita de nascimento e de esvanecimento. (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p.139-140)

Isso nos leva a perceber que a linha de raciocínio que os autores seguem não é assim tão mística²⁶, pois, sabendo que o caos se compõe dessa velocidade infinita, na verdade é até lógico que as diferentes formas de lidar com o caos tenham que de alguma maneira lidar com esse infinito. A solução da ciência é desacelerá-lo, tal como tirar uma foto e dali poder trabalhar com fatores finitamente definidos. A da filosofia é tecer uma teia conceitual que irá articular o infinito como um sobrevoar dentro das conexões entre os conceitos finitos. E finalmente a solução da arte é constituir um monumento que torna aquele material inicialmente finito em um possível acesso ao infinito da sensação, transformando o plano técnico em um plano expressivo.

²⁶ Aqui não entendemos que a teoria deleuziana seja de fato mística ou que conjugue componentes de misticidade, mas que em alguns contextos ela pode ser tomada por leitores desavisados como irracional (no mal sentido) ou apelando para um “pulo de fé” em que não existem critérios e análises possíveis.

Junto disso, outro conceito constante durante as obras foi de território. Isso parece afirmar de maneira considerável que ele é uma ideia inestimável a compressão da filosofia deleuziana e guattariana. Ele possibilita primeiramente essa tomada de posição que reverte a influência antropomórfica da filosofia tradicional e devolve a esses processos assubjetivos uma compreensão que não precise do humano. À primeira vista essa noção pode até não parecer ter muitos ganhos, porém ela nos ajuda imensamente a perceber fenômenos de maneira mais cuidadosa e menos rígida. Um dos casos mais interessantes que ilustra bem essa questão, mas que não foi utilizado nesse trabalho por ele se relacionar de maneira mais direta com a política e não tanto com o estético, é a construção da rostidade. Entender o próprio rosto é entender um dos veículos de fluxos mais bem entrelaçado aos processos de subjetivação que tomamos como muitas vezes inevitáveis. Ao se perceber que o rosto é isso e relacioná-lo a algo que é do domínio da contingência, nos é revelada a própria força de sustentação dos territórios já constituídos. Por eles serem a norma que relaciona fatores biológicos com uma forte dimensão social muitas vezes esses processos passam despercebidos. Devolver essa percepção e notarmos que o rosto é apenas uma territorialidade entre outras, que de maneira justa possui uma intensa força de captura, mas ele não é mais que apenas uma territorialidade. Pensar o território então possibilita essa reorganização abstrata daquilo que é visto como dado e ao mesmo nos chama a atenção aos processos de desterritorialização que antes eram apenas vistos como extremamente específicos, seja pelo entendimento da pulsão virtualizante do capitalismo, segundo Marx ou pelo destacamento da função do desejo dentro do inconsciente freudiano.

Considerando isso, consegue-se estabelecer que os conceitos deleuzianos demonstram ao longo dos anos que arte é inevitavelmente ligada a um grande vetor de desterritorialização. As dinâmicas da sensação e da expressividade não têm como passar senão pelo território.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Fèlix. **Anti-Édipo**. São Paulo, Editora 34. 2010
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Fèlix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 1**. Editora 34. 2011
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Fèlix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol 3**. Editora 34. 2012a
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Fèlix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 4**. Editora 34. 2012b
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Fèlix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 5**. Editora 34. 2012c
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Fèlix. **A thousand plateaus**. Minneapolis, University of Minnesota Press. 1987.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Fèlix **O que é filosofia?**. Editora 34. 2016
- DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. **Dialógos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo. n-1 edições. 2018
- DELEUZE, Gilles. **A imanência: uma vida**. Educação & realidade, v. 27, n. 2, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o a teatro**. Editora Zahar. 2010
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo, Editora 34. 1997
- DELEUZE, Gilles. **A imanência: uma vida**. Educação & realidade, v. 27, n. 2, 2002
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: the logic of sensation**. London. Continuum. 2003
- DELEUZE, Gilles. **O atual e o virtual**. In: ALLIEZ, Éric. **Deleuze filosofia virtual**. São Paulo, Editora 34. 1996.
- DE CASTRO, Eduardo Viveiros. **A inconstância da alma selvagem**. Editora Cosac Naify, 2014.
- DE ANDRADE, Oswald. **Obras completas Volume 6: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Civilização Brasileira, 1978.

GROSZ, Elizabeth. **Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth.** Idea Journal 6 (1):15-29. <https://doi.org/10.37113/ideaaj.vi0.192>. 2005

GUATTARI, Fèlix. **Caosmose. Um novo paradigma estético.** São Paulo. Editora 34, 2019.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem.** São Paulo, Editora Perspectiva. 2013

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes.** São Paulo. n-1 edições. 2015.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência.** São Paulo. Companhia das letras. 2012

RANCIERE, Jacques. **Existe uma estética deleuziana?** In: ALLIEZ, Éric, (org) **Gilles Deleuze, uma vida filosófica.** São Paulo. Editora 34, 2000.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação.** São Paulo, Editora 34. 2020.