

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-graduação em Educação



A **COR** filosôfica
em **Deleuze**
pensamento e conceito

Jane Rodrigues Guimarães

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
Linha de pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Jane Rodrigues Guimarães

A cor filosófica em Deleuze:
Pensamento e conceito
Dissertação de mestrado

Porto Alegre-RS/ Cachoeiro de Itapemirim-ES
2012

Jane Rodrigues Guimarães

A cor filosófica em Deleuze: Pensamento e conceito

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Educação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan.

Linha de Pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Porto Alegre-RS/ Cachoeiro de Itapemirim-ES
2012

Jane Rodrigues Guimarães

A cor filosófica em Deleuze:
Pensamento e conceito

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Educação.

Prof^a. Dr^a. Paola Zordan (Orientadora)

Prof. Dr. Eduardo Pellejero

Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa

Prof. Dr. Nilton Mullet Pereira

CIP - Catalogação na Publicação

Rodrigues Guimarães, Jane

A cor Filosófica em Deleuze: pensamento e conceito
/ Jane Rodrigues Guimarães. -- 2012.
124 f.

Orientadora: Paola Zordan.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. conceito. 2. cor. 3. pensamento. 4. território.
5. Deleuze. I. Zordan, Paola, orient. II. Título.

Agradecimentos

À CAPES, que financiou esta pesquisa por 10 meses.

À Prof. Dra. Paola Zordan, meu norte no sul, pela confiança, cuidado e gentileza com os quais acolheu este trabalho e a mim em Porto Alegre.

Ao Prof. Dr. Eduardo Pellejero pelas preciosas indicações e pela solicitude, que mesmo a tanta distância aceitou fazer parte da banca.

Ao Prof. Dr. Luciano Bedin, pelas sugestões sem as quais o desenlace dessa dissertação seria dificultado.

Ao Prof. Dr. Nilton Mullet, pelas importantes recomendações dadas no exame de qualificação.

À Maria da Penha Rodrigues Rocha, minha mãe, e Lauro Henriques da Rocha pelo apoio, compreensão e tranquilidade proporcionada, sem as quais esse trabalho não teria sido concluído.

À Alessandra Rodrigues de Souza, minha amiga e prima, pela diagramação, e pela paciência em ouvir as minhas ideias.

A todos os amigos que ouviam minhas queixas, que mostraram interesse pelo meu trabalho, e que, claro, como bons amigos, me dispersaram um pouco dos estudos.

Ao grupo de orientação e pesquisa pela leitura atenta.

A todos aqueles que, como todos os mencionados acima, contribuíram para tornar meu trabalho menos solitário.

Resumo

O trabalho trata da cor dentro da perspectiva da diferença e na filosofia de Gilles Deleuze.

Considerando que entrelaçamentos entre a noção de cor e conceito são mencionados no pensamento de Deleuze e Guattari, foi feita aqui uma tomada dos elementos constituintes do conceito de conceito e de cor nas suas reverberações no pensar. Revisamos, em intervalos, como a cor é conceituada por diversos pensadores, e as acepções de diversas doutrinas e elementos com os quais os conceitos sobre o que seja cor se relacionam, ou se distanciam com o conceito de cor filosófica que perpassa a obra de Deleuze.

Na história da arte, da filosofia, e das ciências, desde Aristóteles até Kandinsky, destacando Goethe e Newton, há a ideia de cor acusada de trair a realidade tanto quanto a de que a cor a constitui. Exploramos a oposição entre razão, apresentada como a medida que é capaz de avaliar a verdade das coisas, e sensação, que com Deleuze constitui uma multiplicidade de criações evanescentes. O que de certo modo nos leva a pensar o quanto as verdades sempre são provisórias, e o quanto o pensamento acontece no interstício.

Palavras-chave: conceito, cor, Deleuze, interstício, pensamento, sensação, território.

La couleur philosophique de Deleuze: la pensée et le concept

Résumé

Le travail traite de la couleur dans la perspective de la différence et de la philosophie de Gilles Deleuze.

Considérant que les enchevêtrements entre la notion de couleur et le concept ont été mentionnés dans la pensée de Deleuze et Guattari, nous discutons ici les éléments qui constituent le concept de concept et de la couleur dans leurs réverbérations dans la pensée. Nous commentons, à intervalles, comment la couleur est définie par divers penseurs, et les significations des diverses doctrines et des éléments avec lesquels les concepts sur la couleur se rapportent, où s'éloignent dans le concept de la couleur qui imprègne l'œuvre philosophique de Deleuze.

Dans l'histoire de l'art, la philosophie et la science, dès Aristote à Kandinsky, en particulier Goethe et Newton, il y a l'idée que la couleur qui a été accusée de trahir la réalité, est susceptible de constituer la réalité. Nous explorons l'opposition entre la raison, présentée comme une mesure qui est capable d'évaluer la vérité des choses, et le sens, qui avec Deleuze devient une multiplicité de créations évanescentes. Ce qui, en quelque sorte, nous incite à penser comment les vérités sont toujours provisoires, et la pensée se produit dans l'interstitium.

Mots-clés: concept, couleur, Deleuze, interstice, pensée, sensation, territoire.

Figura

Página 58 – Ilustração da linha cromática de Aristóteles, retirado de <http://www.colorsystem.com>

Página 85- Ilustração do círculo cromático de Goethe, retirado de <http://www.proyectacolor.cl/teoria-de-los-colores/circulo-cromatico/>

Sumário

Cor, conceito e pensamento	09
O conceito e a cor filosófica	21
INTERVALO - Platão	28
Conceito	31
Conceito e problema.....	35
INTERVALO - Hobbes.....	40
A arte do retrato	43
Traço intensivo.....	46
Território	51
INTERVALO - Aristóteles	55
Devir	60
Desterritorialização.....	64
INTERVALO - Cor inexistente.....	67
Desterritorialização e criação	70
INTERVALO - Revolução científica e Newton	73
Pintura, território e assinatura	79
INTERVALO - Goethe	84
Francis Bacon.....	93
INTERVALO - Leonardo Da Vinci	99
Devir animal em Francis Bacon.....	102
Rizoma.....	104
INTERVALO - Kandinsky	109
Branco	113
O caos e o branco.....	118
Bibliografia.....	121



Cor, conceito e pensamento

A presente pesquisa se ocupou da investigação dos entrelaçamentos da cor aos conceitos filosóficos de Deleuze e Guattari, até então pouco desenvolvidos pelos que tematizaram a filosofia de Deleuze. Assim, foi realizado um mapeamento desses conceitos o qual constitui a presente dissertação.

A filosofia liga-se com o seu exterior e mostra-se como uma articulação entre conceitos e elementos não conceituais. Dessa forma, quando um filósofo é movido, por força dos problemas que o violentam, a domínios que não são do pensamento conceitual, acaba por elaborar conceitos que incorporam os elementos advindos do campo não filosófico, que entram na composição do conceito como suas linhas.

Goethe construiu um grandioso conceito de cor, com variações inseparáveis de luz e de sombra, as zonas de indiscernibilidade, os processos de intensificação que mostram até que ponto também em filosofia há experimentações, enquanto que Newton tinha construído a função de variáveis independentes ou a frequência. Se a filosofia precisa fundamentalmente da ciência que lhe é contemporânea, é porque a ciência cruza sem cessar a possibilidade de

conceitos, e porque os conceitos comportam necessariamente alusões à ciência, que não são nem exemplos, nem explicações, nem mesmo reflexões.¹

O conceito deleuzeano atua como um dispositivo que se constitui por força de complexos contatos com o que dá o que pensar.

No encontro da filosofia com a cor, surgem signos que podem levar o filósofo a criar conceitos como uma possibilidade de pensar aquilo que, como um acontecimento, existe apenas para ser experimentado.

Assim, observamos o procedimento de Deleuze ao ligar conceitos à cor. E o empenho parte do relacionar alguns conceitos em que Deleuze utiliza-se da cor com as aparições desses mesmos conceitos em outras obras, em passagens em que a cor é abordada a fim de examinar as variações de seu plano de imanência.

Deleuze pratica uma filosofia em que os universais abstratos são deixados de lado em função dos acontecimentos, dos encontros, estes seriam o foco de sua atenção. Acontecimentos que seriam o ponto do qual, como afirma Foucault:

O genealogista parte em busca dos começos inumeráveis, que deixam esta suspeita de cor, esta marca quase apagada que não saberia enganar um olho, por pouco histórico que seja.²

1 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é filosofia*. “Introdução”. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS). p. 208.

2 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997. p. 20.

Não há pensamento sem que acontecimentos notáveis chamem atenção, sem que a contingência do mundo faça nascer a sensibilidade no sentido, que o próprio pensamento cria. O objeto do encontro é o que permite ao pensamento movimentar-se, o que o força a pensar. Este não é algo que pode ser lembrado, imaginado ou concebido, mas que só pode ser sentido. Os objetos referidos se diferenciam dos da reconhecimento, que são encontrados cheios de imagens dogmáticas e carentes de espaços vazios deem lugar a novos pensamentos. Na reconhecimento, todas as faculdades se exercem sobre um objeto considerado o mesmo, um acordo assente num senso comum como concórdia das faculdades, de forma a não permitir que o pensamento possa acontecer, visto essa concórdia. Pensar implica discordância entre os sentidos que a reconhecimento tem como dados.

O que só pode ser sentido se encontra na superfície, na pele, nos sons, nas cores. Pensar passa por um estar atento à vida, e “*é a aparência que atua e vive.*”³

Jean-Clet Martin em *O olho do fora*⁴ afirma que se definiu a superfície por simples oposição a profundidade, sendo a superfície uma aparência que deve sempre ser superada num movimento em relação a sua essência. Mas a superfície seria o local do movimento, lugar em que nada permaneceria no mesmo lugar, em que as coisas tanto quanto as palavras se dispersariam em todos os sentidos; um plano exageradamente povoado. “Um plano de buracos e de luz que se consolidam de maneira anônima.”⁵ E, por vezes, um plano como esse pode

3 NIETZSCHE, Friedrich W. *A Gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 54.

4 In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

5 Ibidem, p. 100.

não dar nada ao que ver. Contudo, expõe Jean-Clet, esse nada que dá a ver não pode ser confundido com o nada ou com uma aparência enganadora. Nada se esconde e nada se desvela. E afirma como sendo uma das exigências da filosofia de Deleuze, em que “em uma superfície nada está escondido, mas nem tudo é visível.”⁶ E por esse motivo é que não deveria ir na direção em busca das essências escondidas, pois não seria a filosofia desvelamento, mas construção de uma imagem em movimento. E na imagem-movimento há outro modo de ver, de discernir, tudo fica confuso, visto a dificuldade de permanecer em um ponto de vista.

Em *Diferença e repetição*, Deleuze afirma que é muito problemático discutir o começo em filosofia, pois começar em filosofia significa banir todos os pressupostos, eliminar todas as circunstâncias ou fatos considerados como antecedentes necessários de outros. Mesmo que se recusem os pressupostos objetivos, há pressupostos subjetivos⁷ – que talvez sejam os mesmos sob uma forma diferente. Deleuze expõe que da dificuldade de se desembaraçar dos pressupostos é possível tirar a conclusão de que não há um verdadeiro começo na filosofia que procede dessa forma, que se trataria de transformar em conceito o que era simplesmente conhecido sem conceito e de maneira não explícita; de encontrar novamente no final o que estava no início, de reconhecer o que já está dado. A filosofia, assim, seria encarada como uma disciplina não ativa.

O pensamento conceitual filosófico é admitido, dessa maneira, possuindo como pressuposto uma imagem do

6 Ibidem, p. 100.

7 Os pressupostos objetivos são os conceitos explicitamente supostos por um conceito dado. E os pressupostos subjetivos ou implícitos são retirados antes do conceito, de um modo pré-filosófico, com a forma de “todo mundo sabe”.

pensamento pré-filosófica e natural retirada do senso comum, que faz com que o pensamento seja submetido a uma imagem que prejudica tudo, que é denominada imagem dogmática ou ortodoxa, imagem moral.

Segundo Deleuze, na imagem dogmática do pensamento, que tem seu ponto de partida nos pressupostos, não há propriamente o que pode ser conceituado como pensamento, há apenas o reconhecimento de algo que já se sabia de maneira pré-filosófica. Essa imagem dogmática do pensamento, formada pelos pressupostos da filosofia da representação, não proporciona o que seria, segundo o autor, pensamento, mas, ao contrário, o prejudicaria.

“Eles esmagam o pensamento sob uma imagem que é a do Mesmo e do Semelhante na representação, mas que trai profundamente o que significa pensar, alienando as duas potências da diferença e da repetição, do começo e do recomeço filosóficos.”⁸

Há coisas, segundo Deleuze, que deixam o pensamento tranquilo e outras que forçam a pensar. Para Deleuze, as que deixam o pensamento tranquilo são objetos de reconhecimento, e desse modo, o pensamento pode aí ocupar-se, mas esta ocupação não pode ser considerada como ato de pensar. Da mesma forma, as coisas duvidosas, tanto quanto as certas, não forçam a pensar, pois acontece o mesmo com elas, tanto em um caso quanto no outro há a pressuposição de que existe uma boa vontade de pensar. Por esse motivo, são incapazes de fazer com que nasça o ato de pensar no pensamento, uma

8 DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. RJ, Graal, 1988, p. 240.

vez que, de antemão, já supõem tudo o que está em questão. Faltando, portanto, uma violência original feita ao pensamento, uma estranheza que é imprescindível ao ato de pensar, pois, para Deleuze, só há pensamento involuntário, coagido. É necessário que o pensamento nasça por arrombamento, pela contingência do mundo. E a coisa a ser encontrada para que aconteça a violação do pensamento só pode ser sentida.

Na ânsia por organizar o caos, a multiplicidade ao redor, separamos, distinguimos, ordenamos num trabalho rigoroso e esforçado para a sobrevivência no mundo, por não suportar o movimento infinito. Por esse motivo, talvez seja preferível deixar de lado o que só pode ser sentido e ater-se ao trabalho de tratar dos objetos apenas lembrados, concebidos; profundas abstrações de abstrações.

Ao abordar o pensamento, esquece-se de tratar a materialidade que o motivou, colocando o pensamento em lugar privilegiado em relação aos problemas corpóreos e territoriais para os quais ele foi criado. Esse desdém pelos sentidos do corpo parece fundar toda uma forma de proceder a respeito do que seja pensar. Uma das descobertas mais importantes na história da física a respeito das cores foi feita com um prisma de vidro, talvez um mero peso de papel, que Isaac Newton tenha comprado na feira, e que de seu quarto observou como um raio de sol vindo da janela se decompunha ao atravessá-lo. Esse estudo identifica o olho, um órgão vivo, a um conjunto de lentes e prismas, para depois determinar quem detém a verdade sobre as cores, a verdade referente a algo que só pode ser sentido. “A vida ilude”: é tudo uma ilusão de ótica, afirmam os que não querem admitir o movimento, o devir; os que desdenham os encontros. O ponto de vista que nos diferencia, que permite a criação de mundos diferentes, tornado ilusão de ótica, a qual se pode atribuir categorias de verdadeiro e falso.

Nesse ponto, Deleuze escreve a respeito da imagem dogmática do pensamento que reduziria as desventuras do pensamento à figura do erro. O postulado do “negativo” ou do erro, do qual se trata em *Diferença e Repetição*, funciona num sistema em que o erro demonstra concomitantemente tudo o que pode acontecer de mal ao pensamento, mas como uma causa de mecanismos externos.

O que atrapalharia o bom funcionamento do pensamento seriam os acontecimentos, efeitos das misturas entre os corpos, estes que chegam aos sentidos de maneira diferente a cada sujeito, que nos fazem capazes de criar mundos diferentes. Para o bem pensar, satisfaria um método que exorcizasse o efeito das forças estranhas ao pensamento; o corpo, as paixões, os sentidos fariam desviar do “verdadeiro”. Assim, por não sermos puro pensamento, caímos no erro, apresentado como único efeito, no pensamento, da interferência de forças exteriores a ele.

É essa supressão das multiplicidades pulsionais que faz a imparcialidade tentada pelos filósofos, que têm vontade de neutralidade e objetividade, o que se sabe só ser possível com enganos. O asceta quer controlar pros e contras numa dignificação do questionar, colocando-se como sujeito do conhecimento, um buscador de verdades que evita as falsas ilusões que a vida mundana do corpo produz. Vive, então, o suplício que é achar resposta fora do corpo, lócus de vida em si. O corpo não pode ser reduzido num sujeito em oposição aos objetos. Todo esse problema porque, no viés da filosofia secular, os erros são do corpo, nunca do intelecto. Desenvolver o intelecto, atingir uma

razão, é exigência absurda e sem sentido do olho contemplativo do asceta.⁹

As causas do erro seriam externas, pois o *postulado do erro*, segundo Deleuze, remeteria a outro postulado, o *Cogitatio natura universalis*. Nesse postulado é estabelecida a pressuposição da existência de uma boa vontade do pensador e uma natureza reta do pensamento, conforme as quais o pensamento é entendido como estando em afinidade com o verdadeiro, como possuindo formalmente o verdadeiro e buscando materialmente o verdadeiro; modo de proceder este que conjectura ainda uma imagem moral do pensamento. Enganar-se com as aparências superficiais, tomar o verdadeiro pelo falso seria assim o único “negativo” do pensamento. Segundo Deleuze, contudo, o pensamento é um ato de criação que não ambiciona a reprodução de verdades que se julgam pré-existentes.

O mundo é uma profusão de acontecimentos entrelaçados, e não uma figura simples em que todos os acontecimentos se apagam para que as características essenciais sejam mostradas, para que seja obtido o sentido final. Existiria uma multiplicidade de sentidos, sucessivos e coexistentes, e Deleuze escolhe ater-se aos pequenos acontecimentos, na multiplicidade silenciosa de sentidos de cada acontecimento, e não aos grandes acontecimentos ruidosos.

As cores que vemos cotidianamente quando caminhamos, assim como alguns conceitos que “*todo mundo sabe e ninguém pode negar*”¹⁰ estão tão banalizadas, empoeiradas e esquecidas,

9 ZORDAN, Paola. *Melodrama e Ideal Ascético em Nietzsche: para pensar o mau gosto*. Revista Palíndromo, Florianópolis, v. 3, 2010, p. 212.

10 DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p.189.

apesar de presentes, que, ao passar, nem se percebe que tudo o que o olho vê é cor.

Entendemos linhas quando nos são apresentados limites de cores, profundidade quando enxergamos diferenças de claridade e sempre percebemos cores, diferentes tons, em diferentes saturações e claridades, mesmo que só se veja em tons de cinza; mesmo assim, diversos tons de cinza ou sépias em diferentes saturações.

Antes de todos os significantes e significados produzidos pela civilização, estamos expostos à percepção das cores. Tudo o que vemos, antes de qualquer coisa, são cores. Toda a nossa percepção de limites, forma e dimensão decorrem principalmente da percepção das cores e dos juízos que fazemos sobre elas. Estamos imersos em uma cromatosfera.¹¹

Ennio Possebon faz a afirmação acima em *Teoria das cores hoje*, pois enquanto nosso conhecimento sobre as cores privilegia a perspectiva newtoniana, em que a intenção de pesquisa era a análise da natureza da luz, ao passo que Goethe, em sua teoria das cores, aplica-se ao fenômeno da cor. A perspectiva de que tudo o que vemos é luz é deixada de lado em função da perspectiva em que tudo o que vemos é cor, essa seria para Goethe a forma de percepção do olho humano da luz.

Por isso, se existe uma pessoa motivada a se preocupar com os efeitos e as relações entre as cores, não é outra senão o pintor que procura a cor por toda a parte, encontra-a em todo lugar,

11 POSSEBON, Ennio. *Teoria das cores hoje*. Tese de doutorado. Universidade do estado de São Paulo. São Paulo, 2009, p. 48.

transpõe-na, altera-a e é compelido a misturá-la. Em contraposição, aqueles que se mantiveram ativos na ciência da óptica durante largo período de tempo tentaram bani-la e livrar suas lentes dela. Eles agora alcançaram seu objetivo, tendo finalmente alcançado sucesso em produzir uma obra-prima do maior valor, o telescópio incolor.¹²

O tema das cores, visto esse privilégio da luz, foi deixado de lado pela filosofia e pela ciência e passou a ser abordado com mais frequência pela arte. Contudo, no decorrer da história da filosofia muitos já se detiveram em preocupações com relação à cor. Na leitura de alguns filósofos é possível notar que em um ponto ou outro muitos deles discorreram sobre a cor, mesmo os filósofos mais lógicos, que, claro, levavam a cor para exemplificar seus conceitos.

Assim, nessa dissertação, além da apresentação das conexões entre os conceitos de Deleuze e as cores, foi apresentado um pouco do que outros pensadores escreveram a medida que foram sendo encontrados aleatoriamente no percurso. Dessa forma, numa passagem rápida, apresentarei superficialmente como cada um deles propôs, através de seus conceitos, uma ideia de cor diferente e como essa ideia de cor se relaciona com o que seja pensamento. A noção do que seja a cor aparece nos escritos dos filósofos quase sempre associada a uma teoria do conhecimento, ou a uma teoria das causas do entendimento, ou a uma conceitualização do que é o ato pensar. A essa seção chamarei de *Intervalo*.

Como, por exemplo, Aristóteles, que elaborou uma linha cromática composta de 7 cores, pois para ele o problema do

12 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Beitrag zur Optik*. in POSSEBON, Ennio. *Teoria das cores hoje*. Tese de doutorado. Universidade do estado de São Paulo. São Paulo. 2009, p. 62.

conhecimento não era causado pela sensação enganosa que poderíamos ter em relação às coisas, como afirmava Platão. Deveríamos desconfiar da maneira como essa sensação é sistematizada, para se alcançar o conhecimento verdadeiro. Para Platão, a cor é citada como algo que existe em essência em um mundo ideal e, portanto, essa que vemos não é digna de confiança no que tange à busca do conhecimento verdadeiro sobre a mundo. Essa verdade só poderia ser alcançada em um mundo ideal.

IncurSIONANDO nessa genealogia da cor enquanto acontecimento do pensar, com Hobbes trato brevemente de sua crítica ao ensino nas universidades a respeito das cores, pois observou que a mesma lógica mantida com as cores em relação à visão era mantida com relação às causas do entendimento e à coisa percebida.

Depois com *O discurso do método para bem conduzir a razão na busca da verdade* de Descartes é apresentada a dúvida sistemática e a decomposição do problema em pequenas partes, e, claro, começa-se, assim, a delimitar o que é um problema, ou um bom problema para se pensar. E essa metodologia que nomeamos agora científica (que ainda usamos na universidade) é o método que teve sua aplicação empírica por Isaac Newton em sua teoria das cores.

Além desse método para bem conduzir a razão, Newton utilizava-se das noções de espaço e tempo absolutos em suas pesquisas. E a teoria física sobre a cor é baseada em considerações que levam em conta a cor como um objeto de estudo absoluto. A cor vista em termos de comprimentos de onda de luz que o olho passivamente recebe. Newton pensava a cor como algo que só pode ser compreendido através de partes da luz. E, dessa forma, com a definição de cor em comprimentos de onda de luz, aprendemos a cor como algo

absoluto. A cor com Newton passa a ser tratada através de uma lógica matematizada.

Desse modo, no *intervalo* será mostrado concisamente como cada um desses filósofos tenta ou não dar respostas ao problema da cor através suas teorias/ doutrinas/noções sobre as cores, justamente, porque é possível percebê-las, na maioria das vezes, atreladas às questões do conhecimento, entendimento, ou pensamento.



O conceito é a cor filosófica

Contam que René Magritte disse ter decidido ser pintor quando, aos doze anos de idade, passava as férias na cidade de Soignies, na Bélgica, e viu um artista pintando uma paisagem. Para ele, o pintor parecia um mágico fazendo seu espetáculo, dando cores e vida a uma tela branca, criando um mundo novo.¹³

Em *O Abecedário de Gilles Deleuze*¹⁴, ao comentar sobre o porquê, ainda se volta para os pintores em seus livros, Deleuze afirma que a “cor” filosófica é o conceito.

Um pintor capaz de abordar uma cor própria é alguém que cria. As cores na tela não surgem prontas, não são observadas e depois reproduzidas. É preciso que o pintor as crie. O uso da cor é tomado como a criação de um mundo próprio, e não como uma representação da realidade. A Pintura não teria

13 CAULOSO, Luis Carlos Coutinho. O segredo de Magritte. “*sinopse*”. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007. (Coleção Pintando o sete)

14 DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. Tradução e Legendas: Raccord. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf>

um compromisso com um modelo real a representar ou uma história a ser contada.

Em *Mil Platôs*,¹⁵ ao citar o crocodilo e a *Pantera Cor-de-rosa*, Deleuze escreve sobre a não pretensão de reproduzir uma verdade já pré existente, mas sim pintar seu devir mundo. O crocodilo não reproduziria um tronco assim como, por exemplo, um camaleão reproduz as cores de sua vizinhança. A *Pantera Cor-de-rosa* também nada imita, ela pinta o mundo com a sua cor de forma a tornar-se imperceptível, a-significante. O conceito, também como uma criação, não é produto de uma contemplação, não é uma representação da realidade. Ele é a cor que o filósofo cria para devir.

A noção de representação está ligada à noção de uma verdade única existente, a uma hierarquia, a uma classificação do que está mais próximo da verdade e o que é falso. Quando há uma representação, há algo verdadeiro a ser representado, imitado, e algo falso a ser renegado. A criação estaria, dessa forma, comprometida ao ser submetida a uma contemplação dessa verdade única existente; quando existe a pressuposição da existência de uma verdade única a ser contemplada da melhor maneira, tem de se tomar muito cuidado com o que pode ser prejudicial a essa contemplação, como as sensações que a todo momento nos desviam, a sensação que se torna “inimiga”. As cores que um sujeito vê podem não ser verdadeiras, se as cores forem pensadas sobre um estatuto platônico.

Mas as cores e os conceitos, para Deleuze, não entrariam nesses estatutos, a criação é ativa, as cores são fabricadas pelo pintor e não imitadas, mesmo que as cores da pintura advenham

15 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS), p.19

de pigmentos que podem ser reproduzidos facilmente seguindo fórmulas matemáticas.

Há um gosto pela cor que não vem moderar a criação de cores num grande pintor, mas, ao contrário, conduz a criação até o ponto em que as cores desposam suas figuras feitas de contornos, e seu plano feito de fundos uniformes, curvaturas, arabescos. Van Gogh só conduz o amarelo até o ilimitado inventando o homem-girassol, e traçando o plano das pequenas vírgulas infinitas. O gosto pelas cores testemunha, ao mesmo tempo, o respeito necessário a sua aproximação, a longa espera pela qual é necessário passar, mas também a criação sem limite que as faz existir. O mesmo ocorre com o gosto dos conceitos: o filósofo só se aproxima do conceito indeterminado com temor e respeito, hesita muito em se lançar, mas só pode determinar o conceito criando-o sem medida, um plano de imanência tendo como a única regra que traça e como único compasso os personagens estranhos que ele faz viver. O gosto filosófico não substitui a criação de conceitos, nem a modera, é, ao contrário, a criação de conceitos que faz apelo a um gosto que modula.¹⁶

A elaboração conceitual se daria com domínios exteriores à filosofia. O conceito é criado em função de problemas que podem ser novos ou que se julgam mal colocados. Sempre surge em torno de algo que dá o que pensar. A composição do conceito é uma conexão de componentes heterogêneos e inseparáveis. O

16 Idem. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS), p.101.

conceito totaliza seus componentes em sua constituição, que se ligam conforme zonas de vizinhança e limites indiscerníveis. Entretanto, mesmo interligados, sempre é um todo fragmentário. Configura-se como um ponto de condensação de singularidades conectadas que exprimiria não um mundo universal e sim um mundo possível.

O conceito mantém-se conectado com outros conceitos. São os problemas em pauta na emergência dos corpos que produzem as relações entre os conceitos que pertencem em um mesmo plano. Quando da criação de um conceito num determinado plano filosófico, os conceitos que respondem a problemas que podem se conectar acabam por se colocarem uns sobre os outros em superposição, reportando à formulação de um conceito sempre a outros já existentes.

Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes¹⁷

Os conceitos estão em ressonância em relação a outros conceitos, não há uma relação de sequência. Conforme Deleuze, os conceitos não são nem mesmo “pedaços de um quebra-cabeça, pois seus contornos irregulares não se correspondem”¹⁸, não se podendo afirmar haver um conceito melhor que o outro, pois um conceito tem “sempre a verdade que lhe advém em função das condições de sua criação.”¹⁹ Assim, não atribui a si nenhuma

17 Ibidem, p. 30.

18 Ibidem, p. 35.

19 Ibidem, p 40.

função de verdade, não há o critério da verdade, mas sim da categoria do interessante, expressando uma possibilidade para se mover na superfície.

O conceito mantém-se aberto às ligações, com flexibilidade de articulações, e capacidade de construir agenciamentos novos e diferentes conforme se criam e se colocam problemas. E essa flexibilidade do conceito admite que ele seja remanejado conforme os encontros que se estabelecem. Contudo, quando remanejado, o conceito não continua o mesmo devido à variação das questões com as quais ele se relaciona. O conceito muda sua natureza quando estabelece novos agenciamentos, como uma cor que pode tornar-se quente ou fria conforme a mudança da cor que faz vizinhança, sem deixar de ser ela mesma.

O conceito ordena o caos do pensamento, operando uma condensação de variações inseparáveis, tornando seus componentes uma virtualidade consistente, e designando um acontecimento que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna.

O conceito atribui para si somente as categorias do interessante, notável, e não o critério da verdade. Ele não arroga para si nenhuma função de verdade, mas expressa uma possibilidade, uma forma de ver; chama a atenção para alguns aspectos, expressa uma possibilidade do pensar. A filosofia não se caracterizaria como um dizer “sobre”, mas “a partir ou com”, como afirma Roberto Machado.²⁰ A pretensão da filosofia não seria justificar ou legitimar outros domínios. A exterioridade significa possibilidade de se estabelecer ressonâncias.

A prática conceitual se faz com aquilo que dá o que pensar, a criação dos conceitos se faz em função dos problemas em que se envolve o pensamento filosófico, que instigam a criação

20 MACHADO, Roberto. *Deleuze e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990, p.5

nesse encontro. O encontro, nunca desligado dos corpos e seus territórios, é o que excita o pensamento, que determinaria o que dá o que pensar, e, segundo os ângulos desse encontro, são criados os conceitos.



Platão

Na leitura de Platão pode-se perceber que há com frequência menção às cores. Como em *Fédon*, em que foi abordado por Sócrates que a Terra, se fosse observada do alto, ofereceria o aspecto de uma mola de couro formada por gomos, toda colorida, e cada gomo seria de uma cor diferente. Esses gomos, aos quais Sócrates se refere, apresentariam cores das quais seriam fracas imitações as aqui usadas pelos pintores, muitíssimo mais nítidas e puras do que as conhecidas por nós.

No *Timeu*, Platão afirma, quando disserta a respeito da visão como sendo o mais importante dos sentidos, que o olho possuiria uma espécie de fogo que, ao encontrar o “fogo” exterior (luz do sol), faria processar o fenômeno da percepção das coisas do mundo, as quais seriam enviadas para a alma, como ideias, e deveriam ser purificadas pela dialética.

Em *A República* é feita também uma explanação a respeito da noção de verdade, em que Platão constrói uma analogia entre a luz do sol e a verdade, argumentando que precisamos da luz do sol emitida sobre um objeto para possibilitar ao sujeito cognoscente enxergar as cores (objetos da visão) que são também os objetos do conhecimento (ideias). Afirmou que quando a alma se fixa num objeto iluminado pela verdade e pelo ser, é possível compreendê-lo e conhecê-lo, porém quando se fixa num objeto ao qual se misturam as trevas, o que nasce e morre, só se podem ter opiniões.

Embora Platão tivesse, em sua construção de uma teoria racional da cor, tentado acoplar as percepções da visão a sua teoria das ideias, ele não chegou de fato a construir um sistema de cores como fez Aristóteles, por exemplo. O que foi por ele

apresentado atendia apenas a uma tentativa de compreensão das misturas de cores.

A percepção das cores, segundo Platão, seria baseada na ideia de que raios de visão se estenderiam do olho, de forma a interagir com as partículas provenientes de objetos. Assim, Platão apresenta o branco e o preto como as primeiras duas cores básicas. O branco seria a cor que se estende dos nossos olhos, compondo raios visuais, e o preto seria o seu oposto.

Para Platão, assim como se processaria em sua teoria das ideias, segundo a qual quanto mais afastado do mundo inteligível mais afastado da verdade, quanto mais afastado do branco mais o afastado da visão. A cor preta absoluta seria simplesmente a ausência do branco, a percepção das cores se daria em gradação, parte da diversidade de cores existente entre o branco e a sua ausência, o preto, seria o resultado da maior ou menor quantidade de branco. Entre um céu azul, por exemplo, e o roxo variaria somente a proporção de branco ou de preto.

Assim, como a teoria das ideias platônica, em que a alma, enquanto perfeita em contraposição ao corpo, participaria do mundo perfeito das ideias e o buscaria por se reconhecer nele, em Platão, o fogo do olho se reconhece como fazendo parte do fogo do sol. E a visão estaria sujeita ao reconhecimento do fogo interior no fogo exterior. Em ambos os processos, há uma ascendência única e direta que sempre conduziria do menos para o mais: do menos branco para o mais branco, do menos verdadeiro ao mais verdadeiro.





Conceito

O objeto de criação da filosofia é o conceito. Deleuze e Guattari compreendem a criação de conceitos, necessariamente, como uma intervenção no mundo, ou como a própria criação de um mundo, sendo o conceito a ferramenta que o filósofo encontra para criar um mundo a sua maneira.

O conceito, contudo, não é uma ideia que funda a realidade, em outro sentido o conceito é posto como sendo imanente à realidade, como algo que se cria junto dela.

Pensar filosoficamente não é contemplar, a contemplação não é criativa, mesmo que dinâmica, ela consiste na observação da coisa mesma, tida como preexistente e separada do próprio ato contemplativo, nada tendo em comum com a criação de conceitos. Tampouco o pensamento em filosofia é comunicação, pois esta, segundo os autores, só pode ter em vista o consenso e nunca o conceito, que muitas vezes é mais da ordem do dissenso que do consenso.

Ainda, o pensamento filosófico não tem nada a ver com a reflexão, pois é possível a qualquer pessoa refletir sobre qualquer coisa, não sendo necessária a filosofia para tal tarefa.

O pensamento filosófico não pode ser categorizado com nenhuma das três formas citadas, visto que qualquer uma delas não é uma ocupação específica da filosofia. Conforme afirmam

Deleuze e Guattari, a contemplação, a reflexão e a comunicação não são disciplinas, mas máquinas de constituir universais em todas as disciplinas²¹. Porém, é de competência da filosofia criar conceitos que se deixem ser contemplados, refletidos e comunicados.

A singularidade da filosofia está na criação que esta faz ao traçar um plano de imanência no pensamento, plano que se configura como um corte e se comporta como um crivo no caos. O plano de imanência retém uma parte do caos, como um pedaço de caos que abarca infinitos movimentos apreendidos em conceitos. Os conceitos conservam o infinito, mas com as variabilidades que povoam o pensamento.

O caos contém partículas possíveis e formas que surgem e se esvaem em velocidades infinitas sem deixar resquícios. O caos é virtual. A filosofia se propõe a dar consistência a este virtual, guardar suas velocidades infinitas sob um formato mobilizado dos conceitos que são como “partículas consistentes que se movimentam tão rápido quanto o pensamento.”²²

Os conceitos não estariam prontos para o uso dos filósofos, eles precisam inventá-los. O plano de imanência é como a tela do pintor, ou o solo sobre o qual a filosofia é exercida na prática das invenções, fabricações, criações dos conceitos. No entanto, segundo Deleuze, para que os conceitos sejam criados, é necessária ainda a presença de um personagem conceitual. Esse daria traços característicos, ao realizar a passagem dos traços que dão consistência junto aos planos às linhas intensivas do conceito.

21 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é filosofia*. “Introdução”. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS). P.15

22 Ibidem, p.153

O conceito, este que é criação da filosofia e através do qual ela é pensada, não poderia, do ponto de vista de Deleuze, ser afirmado como sendo uma representação; pode-se, sim, afirmá-lo como uma experiência arriscada do pensamento em que se manifestam acontecimentos, permitindo uma nova forma de ver o mundo; como um apreender de novo o vivido, dando uma nova significação.

O conceito pode ainda ser definido como uma multiplicidade. Formado e definido por componentes, ele é um todo fragmentado no qual a multiplicidade gera novas totalidades, mesmo que, ao se constituir, totalize seus componentes junto a certo contorno. Um conceito nunca é simples, possui uma série de componentes interligantes que se ordenam, escapando ao puro caos.

Porém, para que os conceitos sejam criados, antes de qualquer coisa, tem de se ter um problema, seja ele novo ou um que se considera mal colocado.²³ O conceito, de forma alguma, pode ser criado a partir do nada. As possibilidades de criação do conceito estão em relação com uma multiplicidade de elementos, e tal multiplicidade é possível, na medida em que a criação de conceitos é imanente. O trabalho filosófico processar-se-ia no traçado de um plano de imanência junto ao qual o conceito se engendra.

O plano de imanência seria o horizonte dos acontecimentos, onde eles germinariam. Cabe ao filósofo criar seu plano próprio ou gerar seus conceitos em planos já traçados, fazendo com que exista uma diversidade de planos de imanência que podem ser opostos, complementares, ou indiferentes. Cada plano coexistiria em uma simbiose múltipla, que operaria uma seleção do que concerne ao pensamento, sendo esta seleção o que variaria de um plano para o outro.

23 Ibidem, p. 28.

Ao tratar do que seria a criação em filosofia, é preciso ter em conta que o pensamento através de conceitos em filosofia não seria superior ou mais importante que as outras ordens de saberes. A filosofia cria conceitos (que não seriam ideias gerais e abstratas), a arte cria perceptos (que não se confundiriam com percepções ou sentimentos), e a ciência prospectos (que não são juízos).²⁴ Cada uma é inconfundível e irreduzível à outra, sem deixar de existir entre elas um diálogo de complementaridade e uma interação transversal entre elas. Cada uma delas, arte, filosofia e ciência, por conseguinte, de maneiras diversas, seria uma forma de empenho contra o caos, um esforço de ordenação do pensamento; e da mesma forma um esforço contra a opinião que é inimiga da multiplicidade, que protege o pensamento do caos, na pretensão de dominá-lo.

24 Ibidem, p. 37



Conceito e problema

Em Deleuze, a atividade do pensamento não é um exercício voluntário, ela sempre se deve a algo exterior que pressiona, sempre por contato com algo que desestabilize o pensamento. Esse algo seria o problemático, o problema em pauta no momento como o que promove as conexões e disjunções do pensar.

A atividade de criação conceitual a qual caracteriza a filosofia é a lapidação de uma das faces do problema em questão, realizando deslocamentos no problemático. “Os princípios em filosofia são gritos, em torno dos quais os conceitos desenvolvem verdadeiros cantos.”²⁵

Quando se faz filosofia de forma abstrata não se percebe o problema, e se não encontramos o problema ao qual o conceito remete tudo é abstrato, e acaba-se por não compreender a filosofia. O ato de criar em filosofia se faz em função de um problema e todo problema diz respeito a um corpo. Essa é a dificuldade encontrada quando a filosofia é tida como abstrata.

O conceito, sendo algo que não está pronto para ser apenas contemplado, é criado em função de um problema. Fazer

25 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS), p.9.

filosofia é, segundo Deleuze²⁶, constituir problemas que têm sentido e criar conceitos que nos façam avançar na compreensão de problemas que emergem. No entanto, a filosofia acaba por perder-se em abstrações e esquecendo-se do problema. O que faria um filósofo criar um conceito é um problema que o afeta, que o violenta. O conceito surge de uma emergência. Os novos conceitos criados estão em relação com nossos devires, nossos problemas e nossa história; devem fazer ouvir novas variações e ressonâncias, fazer ver novas cores.

Criar em filosofia não seria apenas criar conceito em cima de conceito simplesmente, mas criar, mesmo que usando os conceitos de outros filósofos, pela necessidade imposta por um problema novo. Quando a criação de conceito é fundada em outro conceito, como podemos observar na história da filosofia, sem que essa criação seja em função de um problema emergente, acaba-se por estabelecer uma abstração de uma abstração. Afastando-se, assim, do que motiva a criação, do que nos leva a pensar, do que nos coage; do que nos chega ao corpo, aos sentidos, das sensações que nos dão as cores.

A história da filosofia não consiste em formar ideias abstratas a partir de ideias abstratas. Para Deleuze, a história da filosofia é necessária para se chegar ao conceito, pois é preciso fazer retratos por muito tempo antes de conquistar a própria cor filosófica. Seria a arte do retrato o que permitiria abordar alguma coisa em filosofia, o que permitiria a criação da própria cor depois de ser violentado por um problema, segundo Deleuze.²⁷

26 DELEUZE, Gilles. “ H de História da Filosofia”, in Abecedário de Gilles Deleuze. Uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. Tradução e Legendas: Raccord. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf>

27 Ibidem.

Se eu ainda volto a pintores como Van Gogh ou Gauguin, é porque há uma coisa que me toca profundamente neles: é esta espécie de enorme respeito, de medo e pânico... Não só respeito, mas medo e pânico diante da cor, diante de ter de abordar a cor... Eles tinham medo! A cada começo de uma obra deles, usavam cores mortas. Cores... Sim, cores de terra, sem nenhum brilho. Por quê? Porque tinham o gosto e não ousavam abordar a cor... Foram necessários anos e anos para que eles ousassem abordar a cor. Portanto, são necessários muitos anos, antes de ousar tocar em algo assim. Não é que eu seja particularmente modesto, mas eu acho que seria muito chocante se existissem filósofos que dissessem assim: “Vou ingressar na Filosofia, e vou fazer a minha filosofia. Tenho a minha filosofia”. São falas de um retardado! “Fazer a sua filosofia!” Porque a Filosofia é como a cor. Antes de entrar na Filosofia, é preciso tanta, mas tanta precaução! Antes de conquistar a “cor” filosófica, que é o conceito.²⁸

Fazer a história da filosofia não é enfileirar os conceitos como se fossem óbvios, ignorando os problemas aos quais remetem, mas seria restaurar esses problemas e descobrir a novidade dos conceitos enquanto criações. O ato de pensar não começaria com a procura de soluções, não só diria respeito a elas. As soluções buscadas só deixam de ser abstratas a partir do momento em que temos uma participação nos problemas aos quais elas remetem. O que força a pensar são as cores do ambiente em que vivemos, que nos invadem os olhos e nos provocam. Essas cores são a consistência de nossa subjetividade, formando

28 Ibidem.

novas combinações e promovendo diferenças de estado em relação aos estados que conhecíamos. A pintura que pode ser feita do mundo.

Em torno do tema da criação de conceitos há presente também a questão do “gosto” filosófico.

O gosto é esta potência, este ser-em-potência do conceito: não é certamente por razões ‘racionais ou razoáveis que tal conceito é criado, tais componentes escolhidos.²⁹

O gosto filosófico que cria conceitos não tenta retirar dele alguma verdade, pelo contrário, “a verdade é somente o que o pensamento cria.”³⁰ A filosofia não se propõe a saber, e não seria a verdade que inspiraria a filosofia, mas sim categorias como as do interesse, ou do notável. Pois, antes de construir sobre um problema, é possível já saber sobre ele; e, de muitos livros de filosofia não se diz que são falsos, se diz que são sem importância ou desinteressantes, “justamente porque não criam nenhum conceito, nem trazem uma imagem do pensamento ou engendram um personagem que valha a pena.”³¹

29 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS). p. 103

30 Ibidem, p. 73

31 Ibidem, p.18



Hobbes

Thomas Hobbes faz uma crítica em *O Leviatã*³² referente às universidades da cristandade e ao ensino baseado em alguns escritos de Aristóteles sobre a visão e as cores. As universidades criticadas ensinavam que a respeito da causa da *visão*, a coisa vista enviaria em todas as direções uma *species visível*, cuja recepção nos olhos seria a *visão*. O que mais espantava Hobbes era que nessas universidades a mesma relação era mantida quanto ao ensino das causas do entendimento, “em que a coisa compreendida emitiria uma *species inteligível*, isto é, um *ser inteligível* visto, o qual, entrando no entendimento, nos faz entender.”³³

O pensamento para Hobbes é, isoladamente, uma *representação* de alguma característica de um *objeto* que atuaria nos olhos, nos ouvidos, e em outras partes do corpo do homem, e que produziria aparências diversas conforme a maneira que atuasse. A origem de todas as aparências seria o que se chama sensação e não haveria pensamento que não surgisse a partir dos órgãos dos sentidos. A causa da sensação é o objeto exterior, que pressionaria os respectivos órgãos próprios de cada sentido, seja de forma imediata, como no gosto e no tato, ou não, como na visão, na audição e no olfato. Essa pressão se prolongaria para dentro em direção ao cérebro e ao coração, originando ali uma resistência para ser transmitida.

32 HOBBS, Tomas. *O Leviatã*. Primeira parte: Do Homem. Capítulo I: Da Sensação Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os Pensadores, 10)

33 Ibidem.

E todas as qualidades sensíveis estariam presentes no objeto que as causa, mas a sensação seria uma ilusão, como, por exemplo, o som produzido quando o ouvido é pressionado, ou a luz que vemos quando os olhos são esfregados. Da mesma forma, também os corpos que vemos ou ouvimos produziriam o mesmo efeito, porque se as cores e sons estivessem nos corpos ou objetos que os causam, não poderiam ser separados deles, como nos espelhos e nos ecos, afirma Hobbes.





A arte do retrato

Com Deleuze, a criação de conceitos seria como a cor em pintura, esses não teriam outro limite senão o plano que vem povoar, plano este mesmo que não apresenta limitações territoriais que não as que são criadas e fabuladas pelos povos. As criações, ainda, não teriam a pretensão de serem verdadeiras nem falsas, não seriam nem da ordem da coisa mesma nem da cópia. A história da filosofia não seria, portanto, uma disciplina reflexiva, ela seria como a arte do retrato em pintura, seria uma arte de fazer retratos conceituais. Sendo necessário para tal tarefa fazer semelhante, como em pintura, mas por meios não semelhantes. A semelhança deve ser produzida e não meio de reproduzir. A história da filosofia deve dizer o que o filósofo subentende àquilo que não foi dito e que aparece presente no que ele diz. A história da filosofia não deveria redizer, de uma forma encarreirada e abstrata, o que o filósofo já disse. O retrato conceitual criado deve pretender extrapolar a representação, pintando forças que emergem do conceito, expondo as forças e os devires que se mantinham aprisionados. Para tanto, segundo Deleuze, seria necessário afastar-se do modelo e evitar deixar perder-se o pensamento na pura abstração ou no puro caos de conceitos. É dessa maneira que Deleuze afirma criar seus retratos, como um pintor que cria as cores de suas pinturas, revelando as

cores que não se viam na paisagem, mas que, contudo, estavam presentes. Assim, mostrando as cores não ditas, é ressaltada a afirmação da potência constituinte do “e” na filosofia de Deleuze contra o poder atributivo do “é”. Potência do múltiplo, e não da unificação e exclusão do que não se deixa unificar, pois esse ato de unificar e excluir é o que torna o juízo possível, numa relação suposta entre a existência e o infinito.

As cores que aparecem na pintura, assim como os conceitos em filosofia, não são imitações das cores dos objetos. A pintura, segundo Deleuze em *Lógica da sensação*, deve manter a figura distante do figurativo.³⁴

A pintura figurativa pretenderia relacionar uma imagem a um objeto e ilustrá-lo. O perigo desse tipo de pintura não é simplesmente por ela ser figurativa, mas por pretender imperar sobre a visão. A história contada através dessa relação narrativa entre as figuras anula as possibilidades que a pintura tem em agir por si mesma. As imagens teriam que valer por si, serem auto-suficientes, e ter como característica a apresentação de sensações irreduzíveis a qualquer narração com seus parâmetros previamente estabelecidos.

A força da pintura residiria na capacidade de nos atingir sem a necessidade de ilustrações ou narrativas. A figuração na pintura, por ser um método que se limita a reproduzir as formas pelas quais o visível se deixa perceber, impede a captura e apresentação das forças.

Cézanne já se incomodava com o quão difícil é conhecer uma simples maçã sem se deixar contaminar pelos clichês e dados figurativos. A superfície da tela já está virtualmente coberta por todo tipo de clichês, que não são apenas uma maneira de ver, mas acabam por constituir o objeto. Para superar essa contaminação

34 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p.5.

pelos clichês seria necessário um mergulho no caos, de modo a produzir um colapso de dados representativos, como a abertura de novas áreas sensíveis, ou novas possibilidades de vida, para assim fazer a captura das forças invisíveis, que no caso da pintura perpassam pela cor e pela figura. Esses elementos constituiriam um novo agenciamento, em que a oposição de forma e cor não teria pertinência, a área sólida colorida funcionaria como um envoltório em torno da figura, que impediria de traçar o movimento de um corpo que estaria ainda preso em uma narrativa ou representação. A figura é estática, e esta estaticidade permitiria a captura de forças insensíveis e vitais de onde todo movimento deriva. Portanto, uma luta entre as forças da vida e as de morte, ou mais exatamente um agenciamento singular e provisório das forças ativas e reativas.

Nesse sentido, a criação de conceito, assim como a criação da cor na pintura, não trataria de encontrar novamente no final o que já estava previsto no início, ou seja, não é o caso reconhecer, transformar em conceito o que era simplesmente conhecido sem conceito e de maneira não explícita. Segundo Deleuze, o ato de criar se daria através da violência feita às faculdades, do uso involuntário das mesmas, que se torna possível ao abandonar os pressupostos ou preconceitos. Seria preciso fabricar a cor a partir de uma necessidade e não de uma vontade de criar.



Traço intensivo

O conceito é um traço intensivo, ou uma coordenada intensiva. A intensidade é a diferença em si mesma, nem é divisível, como algo extenso, nem indivisível, como uma qualidade virtual. Essa ordenação seria uma ligação de cada componente conceitual entre si numa zona de indiscernibilidade ou de vizinhança e, dessa maneira, os elementos conceituais em jogo não poderiam ser deslocados uns dos outros, pois assim perderiam a consistência do conjunto.

E é bem o que significa a criação de conceitos: conectar componentes interiores inseparáveis até a clausura ou saturação, de modo que não se pode mais acrescentar ou retirar um deles sem mudar o conceito: conectar o conceito com um outro, de tal maneira que outras conexões mudariam sua natureza.³⁵

O que há de indiscernível é a ligação, a passagem de uma zona à outra onde as intensidades passam e circulam,

35 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS), p. 119.

como afirmam Deleuze e Guattari em *Mil platôs*. O traço intensivo, com suas variações, opõe-se à necessidade de compor um conceito a partir de um gênero e de uma espécie. O conceito se faria antes pela composição de posturas, traços que marcam sua forma de expressividade. Conceitualizar, antes do questionamento clássico que se inicia com “o que é?” seria perguntar “o que pode?”

O conceito está associado ao acontecimento, e é voltado para o que as superfícies mostram. O que importa é sua consistência e a ponte que faz com outros conceitos. Assim, dizer não sobre a essência ou a coisa, mas dizer o que remete ao acontecimento, o encontro.

O modo do acontecimento seria o problemático, os acontecimentos são concernentes aos problemas e definem suas condições. Todo conceito se relaciona necessariamente a problemas, não exigindo somente um problema, mas um emaranhado deles, que podem incorporar-se a outros conceitos. Além disso, os conceitos não se adéquam a modelos. A filosofia teria um papel inventivo a partir dos problemas que se impõem.

Entretanto, um conceito não é elaborado com a finalidade de enunciar uma suposta e definitiva solução, para que se traga à tona uma verdade.

Segundo Orlandi, essa seria uma prismática do problema:

Num prisma, o que uma face capta de outra face se dá por reflexão direta, mas também por inflexões, deflexões, refrações, decomposições, etc, configurando-se, nessa profusão de desvios diferenciais ou dimensionais, a própria constelação do problemático.³⁶

36 Orlandi, L. B. *Nuvens*. Revista Idéias, Campinas, IFCH-UNICAMP, Ano I, nº 1, pp. 41-79, jan/jun de 1994, p.26.

Um conceito destaca o acontecimento das coisas e dos seres, e esse processo não tem nenhum ponto de vista em privilégio, nenhuma adequação ou redução a um resultado. O conceito não busca o que uma coisa é, sua essência, mas sim as circunstâncias de uma coisa. O conceito deve dizer do acontecimento, funcionando como uma nova maneira de ver e de fazer ver, não consistindo, contudo, em nenhuma espécie de descrição, mas de novas maneiras de ver e falar.

A filosofia é a criação de um plano que operaria como um corte no caos em direção a pontos de múltipla consistência, se fazendo em um pensamento que se compõe com “e” (e, e, e...) e não com o “é”, estando sempre ao meio sem buscar uma suposta essência a qual os princípios remeteriam.

O conceito é multiplicidade, não se reportaria ao ser e não se acomodaria a uma essência. Entretanto, a multiplicidade conceitual não consistiria em um plano caótico, mas num fluxo de contração-expansão. O conceito é aberto, desmontável, e possui múltiplas entradas como um sistema aberto, se relacionando a circunstâncias mais do que a essências, como afirma Deleuze em *Conversações*³⁷

O verdadeiro para Deleuze não teria se tornado relativo, mas uma “verdade do relativo, das variáveis das quais ele ordena o caos, segundo os valores que revela em seu sistema de coordenadas”³⁸.

O problema do ato de pensar seria a velocidade do caos, onde tudo se encontra fora dos sistemas e da coordenação prospectiva; a angústia que esse caos causa, o pensamento que

37 DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 – 1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS), p.45

38 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS), p.168

escapa, as ideias que fogem ou se transformam em outras que também não apreendemos.

Deleuze afirma que a ideia de uma boa natureza da razão na busca da verdade deve ser abandonada. Quando se toma o pensamento como algo proveniente de uma boa natureza da razão, os movimentos infinitos do pensamento são tomados como problemas. Assim, certos cuidados são aconselhados para o bom uso da razão, como evitar o falso, cair em erro, deixar-se dominar pelas paixões.

O caos pode ser definido como uma velocidade infinita que dissipa toda a forma que nele possa se desenhar. Seria como um vazio que contém todas as partículas possíveis e que pode suscitar todas as formas possíveis, como afirma Deleuze e Guattari em *O que é filosofia?*³⁹

O trabalho da filosofia não consistiria em abandonar o mundo empírico, se circunscrever a abstrações, a ideias, aos conceitos. Pois o acontecimento junto ao qual a filosofia trabalha não se compõe apenas de variações inseparáveis, mas também é inseparável do estado de coisas e dos corpos nos quais se atualiza. O estado de coisas também não se separa do acontecimento, como afirmam Deleuze e Guattari em *O que é filosofia?*⁴⁰

Fazer como o animal (grunhir, fugir, escavar o chão com os pés, nitrir, entrar em convulsão) para escapar ao ignóbil: o pensamento mesmo está por vezes mais próximo de um animal que morre, que de um homem vivo, mesmo democrata.⁴¹

39 Ibidem, p. 153

40 Ibidem, p. 205 –

41 Ibidem, p. 140

No interior do plano de consistência das multiplicidades há um modo de temporalidade próprio que está ligado a ideia de hecceidade e acontecimento. A hecceidade é um modo de individuação que procede por composição de elementos heterogêneos, numa relação de movimento e de repouso, poder de afetar e de ser afetado. As hecceidades resultam da conexão entre elementos. Uma intensidade de branco, como é citado pelos autores em *Mil Platôs*⁴², é uma individualidade que pode compor e formar uma atmosfera de um verão quente. Os heterogêneos em conexão constituem algo inédito no espaço de um instante. Essa é a temporalidade própria do devir, pois nele o tempo é uma espécie de simultaneidade, e não um processo em etapas.

42 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS), p. 48



Território

Deleuze afirma que quando vemos o modo como um animal marca seu território todos sabem e, por isso, invocam-se as histórias de glândulas, de urina, com as quais as fronteiras são delimitadas em seu território. Contudo, o que interferiria na demarcação também é uma série de posturas, uma série de cores, que são mostradas na fronteira dos territórios. Como alguns sapos que mostram a parte dorsal do corpo, os macacos que mostram as cores das nádegas na fronteira de seus territórios, ou outros macacos que expõem os órgãos sexuais de cores vivas; ou como o pássaro *Scenopoietes dentirostris*, que estabelece suas referências de território todas as manhãs, cortando e virando as folhas das árvores do lado inverso para que sua face interna de cor mais pálida contraste com a cor da terra. Essa inversão produziria uma matéria de expressão.

Em algumas espécies de pássaros pode haver representantes com plumagem colorida ou não, e segundo escrevem Deleuze e Guattari no Platô *Rizoma*, os de plumagem colorida têm território definido, enquanto que os de plumagem esbranquiçada têm um comportamento gregário.

A cor, a postura, e o canto são às vezes verdadeiras linhas, arte em 'estado puro' como é dito em *Mil Platôs*. A questão não seria saber se a cor retoma ou assume novas funções no

território, mas se essa nova organização da função implica que o componente tenha se tornado expressivo e que, desse ponto de vista, seu sentido seja marcar um território. O conceito de um pássaro não estaria em seu gênero ou sua espécie, mas no arranjo de suas posturas, cores e cantos. Um conceito seria uma heterogênese, uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança, estando esse em estado de sobrevôo com relação a seus componentes. Conforme Deleuze, é pela escrita que nos tornamos animais, é pela cor que nos tornamos imperceptíveis, ao mesmo tempo animal e imperceptível.

Segundo Zourabichvili⁴³, em *Mil Platôs*, o valor do território seria existencial, delimitando para cada um o campo familiar, marcando as distâncias e protegendo do caos, sendo a marca da permanência, da propriedade e da distância em que consiste a identificação subjetiva em que o ter é mais profundo que o ser. O território sendo assim a dimensão subjetivante do agenciamento, que é coletivo e de enunciação.

O livro é um território, um espaço onde se tem uma subjetivação autoral ou disciplinar.

Um livro não pretenderia ser a imagem do mundo, mas fazer com ele um rizoma. Assim, o livro asseguraria a desterritorialização do mundo, enquanto o mundo operaria a reterritorialização do livro, que torna a se desterritorializar em si mesmo no mundo.

Na desterritorialização sempre há duas variáveis em jogo que entram em devir ao mesmo tempo e constituem uma zona de vizinhança entre elas. E as forças de desterritorialização podem ser distintas em força desterritorializante e força desterritorializada, em que o elemento desterritorializante funcionaria como expressão, enquanto que o desterritorializado

43 ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro 2004.

realiza a função relativa de conteúdo. Assim, numa relação assimétrica com a criação de uma zona de indiscernibilidade entre ambos, zona não fixável entre traços de expressão e de conteúdo. A territorialização ordena e marca o espaço e cria um centro de estabilidade no meio do caos.

Essa criação de uma zona de indiscernibilidade móvel é o devir.

Em Deleuze, o devir nunca seria uma imitação ou semelhança ou proporcionalidade, pois à medida que alguém se transformaria, aquilo em que se transforma muda tanto quanto esse alguém, seria um fenômeno de dupla captura. Não há um abandono daquilo que se é pra devir outra coisa, mas outra forma de viver se envolve na nossa, mobilizando quatro termos e não dois, segundo Zourabichvili em vocabulário de Deleuze, em que “ X envolvendo Y torna-se X’, ao passo que y tomado nessa relação com X torna-se y’.”⁴⁴ É um processo recíproco.

No processo de devir há uma transformação real, o que não significaria que os termos desse devir sejam reais, não há uma transformação efetiva, mas sim a aquisição de uma potência, de afectos enquanto que o outro termo também adquirirá outra potência, num movimento de desterritorialização contínua. No devir a potência dos corpos seria o importante.

44 Ibidem, p.25



Aristóteles

Aristóteles tem uma perspectiva diversa em relação a uma parte fundamental da filosofia de Platão, que concebia a existência de dois mundos, aquele que é apreendido por nossos sentidos e está em constante mutação, e outro mundo, abstrato, o das ideias, acessível somente pelo intelecto, imutável e independente do tempo e do espaço material.

Para Aristóteles, que mostrava profundo interesse pela natureza, o dualismo platônico era um artifício supérfluo no que tangia à busca da verdade. Nossos pensamentos não surgiriam do contato de nossa alma com o mundo das ideias, mas da experiência sensível, sensorial. A visão de Aristóteles sobre a física influenciou intensamente o cenário intelectual medieval, e está presente até hoje, embora tenha sido substituída pela física newtoniana, por vezes tomada como palavra definitiva e verdadeira sobre os fenômenos naturais e humanos.

Para Aristóteles, no que tange a teoria das cores, tudo o que é visível é cor, que seria um elemento superficial dos objetos sensíveis e uma propriedade do objeto que é visível. Contudo, a cor não é visível por si só, mas é visível em alguma coisa, em algum objeto, e é dependente da presença da luz. Diferentemente de Platão em *A República*, Aristóteles não acreditava que a visão seria o encontro de uma espécie de fogo que partiria dos olhos com o fogo exterior.

Em vez de se supor que a visão parte do olho e se reflete, melhor será dizer que o ar recebe uma certa alteração da forma e da cor, durante

o suficiente espaço de tempo para permanecer numa só massa. Ora, sobre uma superfície lisa conseguirá ele certamente manter sua unidade, por este modo lhe sendo possível produzir a vista.⁴⁵

Nota-se em Aristóteles, de maneira avessa à de Platão, que a visão não seria apenas o resultado do encontro entre dois elementos semelhantes, no caso o fogo do olho com o fogo da luz exterior, mas a visão estaria relacionada à interação de um objeto com o meio, para Aristóteles, o ar.

A filosofia de Aristóteles diverge da teoria das ideias de Platão que concebia a existência de um mundo que é apreendido por nossos sentidos, corruptível, mutável e de outro mundo que seria o das ideias, imutável e acessível somente pelo intelecto. Aristóteles, diversamente, afirma a existência de um único mundo, pois o que estaria além de nossa experiência sensível não seria nada. A filosofia aristotélica, portanto, é dedutiva, mas o ponto de partida da dedução é tirado, mediante o intelecto, da experiência. Aristóteles adota o fato visível, sensível e palpável como o princípio de suas teorias, de modo que suas mais elevadas especulações metafísicas encontrem na realidade uma base firme.

Segundo Aristóteles, de cujo sistema é extirpada toda forma de inatismo, os elementos primeiros do conhecimento precisam advir da experiência, da representação sensível, pois os sentidos por si só nunca nos enganariam. O erro começa de uma equivocada elaboração da sistematização dos dados apreendidos pelos sentidos. Sendo dessa maneira, não haveria em Aristóteles

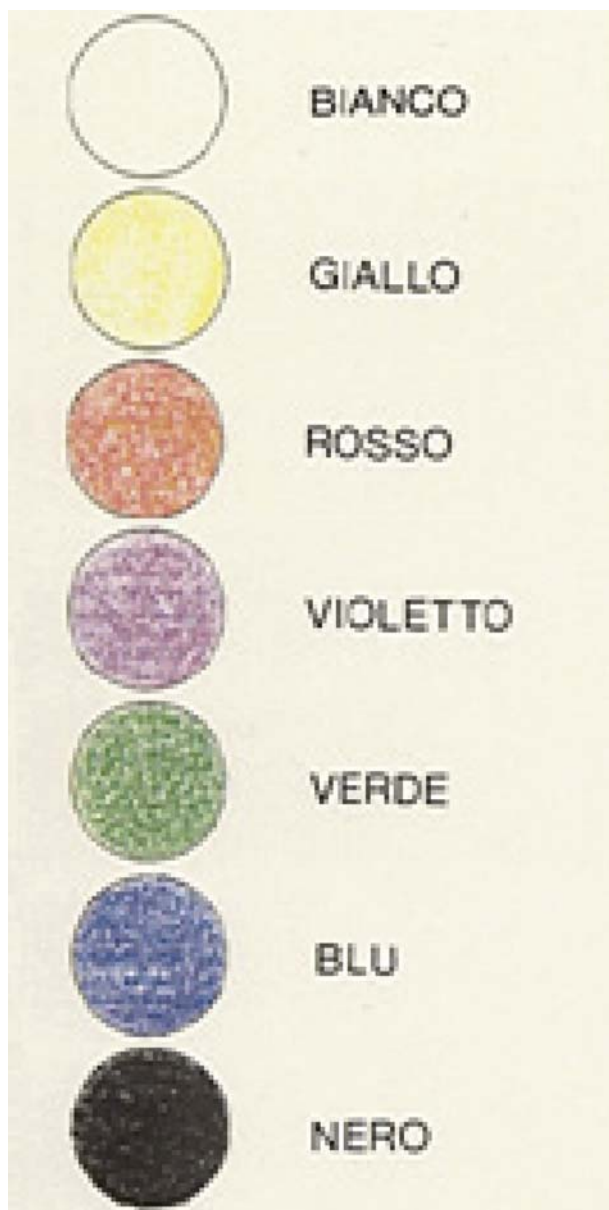
45 ARISTÓTELES. Da Alma. III, 435^a 5 – 435^a 10. Tradução. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2001.

uma necessidade de reconhecer a cor por um encontro entre o fogo da visão e o do sol. Da mesma maneira o conhecimento não se daria por uma constatação de algo que já estava dentro, na alma, que para Platão compartilharia do mundo inteligível, imutável e, portanto, verdadeiro.

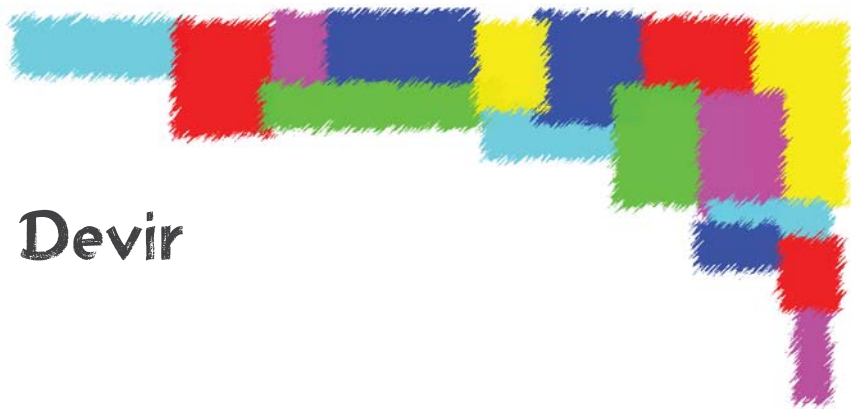
Aristóteles é considerado como aquele que provavelmente foi o primeiro a investigar as misturas de cores. Sobre uma parede de mármore branco deixou passar a luz por um fragmento de vidro amarelo e de um fragmento de vidro azul. Depois de observar as duas manchas resultantes da luz e suas cores, ele declarou em seguida que quando sobrepostas as manchas podia-se ver a cor verde, além do original amarelo e azul, ele chegou à conclusão de que o verde seria formado quando a luz amarela e azul se misturam.

Aristóteles elabora uma sequência linear de cores. Durante o curso do dia a luz branca do meio-dia vai ficando tingida de amarelo, e muda gradualmente para laranja e depois para vermelho. Após o pôr do sol, este vermelho, à noite, se torna um roxo violeta, mudando para um céu noturno, que aparece como o azul escuro. No meio, a luz verde às vezes pode ser vista. Aristóteles criou a linha cromática, base ocupada por sete cores, que foi aplicada a todos os sistemas de cor até a época de Newton. Sua premissa básica foi para representar as cores como características reais da superfície dos corpos, e não como um fenômeno subjetivo produzido pelo olho ou no cérebro, como resultado das propriedades da luz atmosférica.

Linha cromática de Aristóteles:







Devir

Na arte, segundo Deleuze, perceber ou sentir a paisagem significaria entrar, perder-se, transformar-se nela, abandonando o seu próprio mundo, sentimentos pessoais, memória, e também qualquer determinação temporal, espacial e objetiva. Ver uma paisagem seria um ato de visão muito particular, em que o movimento seria de se excluir de suas determinações empíricas. “Cézanne falava da necessidade de já não ver o campo de trigo, de ficar próximo demais dele, perder-se em referência, em espaço liso.”⁴⁶ O devir é explicado como uma sensação entre corpos, territórios e paisagens que une ou enlaça dois momentos diferentes.

“(…) não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. É antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento

46 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS). p.204

de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo(...)47

O devir é, segundo Deleuze, a transformação em algo sem deixar de ser o que é, ou quando há um encontro com algo e se alcança um ponto em que deixa de subsistir a diferenciação entre os elementos no encontro. Esse ponto de indiferenciação é o que marca o devir. Um encontro em que as diferenças criam uma diferenciação imperceptível. Quando diante dos afectos e perceptos da arte, devir não humano do homem, em que esses nos oferecem a visão de uma paisagem, nela só entramos com a condição de nos tornamos outros juntos com ela. Perdemos-nos, transformamo-nos, deixando toda condição pessoal objetiva. Os perceptos e afectos seriam definidos por Deleuze e Guattari como uma visão que é força que capturaria aquele que viesse entrar em contato e o faria tornar-se paisagem, fazendo com que não exista mais nem sujeito nem objeto, mas um devir que carrega e o transforma com a visão de um quadro, de uma cor.

Conforme Erwin Strauss afirma em *Du sens des sens* sobre aquele que vê como alguém que se alienaria naquilo que é visto.

As grandes paisagens têm, todas elas, um caráter visionário. A visão é o que do invisível se torna visível... a paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos. Para chegar à paisagem, devemos sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objeto, ele afeta a nós mesmos na mesma medida. Na paisagem, deixamos de ser seres históricos,

47 DELEUZE, Gilles. *Signes et événements*, em magazine littéraire, n 257 septembre 1988, p.224-225.

isto é, seres eles mesmos objetáveis. Não temos memória para a paisagem, não temos memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo mas também a nós mesmos. É o sentir.⁴⁸

Assim, capturados num mundo que nos é apresentado, perdemo-nos de nós mesmos para tornarmo-nos outros com o novo mundo apresentado. Essa seria a natureza do devir, no qual algo ou alguém não para de devir-outro sem deixar de continuar a ser o que é.

“Há um minuto do mundo que passa’, não o conservaremos sem ‘nos transformarmos nele’ diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos como o mundo, nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero.”⁴⁹

O elemento determinante para o devir não estaria apenas na carne, ele corresponderia às forças, pois seriam estas que levariam às zonas de indiscernibilidade. As forças são as instâncias que intervêm e depõem o material de sua função objetiva e o dota de funções expressivas de sensação. Quando diante de uma obra de arte, o sujeito que vê um complexo de cores se tornaria parte do sistema de cores, se transfiguraria nele ao mesmo tempo em que

48 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS), p.220, nota transcrita do texto de Erwin Straus, *Du sens des sens*, Ed. Millon.

49 Ibidem, p.220

o percorreria. O conceito de devir pode ser definido ainda como o modo de relação entre as multiplicidades, como a realização da ideia de multiplicidade.

Deleuze e Guattari explicam o devir como processo de ligação presente nas relações entre homens e animais como uma espécie de aliança homem-animal, mas essa relação não se trata do homem imitando um animal, ou de ser como um animal, devir não é imitar e também não é tornar-se em realidade um animal. “Contudo, não se trata de imitar, de tentar ser, nem mesmo de parecer. O devir constitui-se em blocos de sensação”⁵⁰

O devir está além de uma oposição entre ser e imitar, seria da ordem dos encontros e assinala uma união com uma animalidade não definida, que poderia se mostrar no homem, colocando em jogo dimensões que fogem às formas essenciais dos sujeitos determinados ou substâncias.

50 ZORDAN, Paola. Devir-animal e Educação. Educação e Realidade, v. 27, n. 2, p. 59-66, Porto Alegre, 2002.



Desterritorialização

O devir compreenderia um encontro de dois termos heterogêneos que sairiam de si e seriam transportados para uma zona indiscernível de vizinhança. Esse sair de si para uma zona de indiscernibilidade é o que Deleuze e Guattari caracterizam de desterritorialização, movimento que explode as fronteiras do que poderia ser constituído como um território. Ao possuir nome e designar um determinado estrato físico, o território ganha uma determinação fixa, limitada, em que ocorre a significação e a subjetividade.

Os termos no processo de devir abandonam a si numa linha de fuga que carrega a potência da desterritorialização. O que ocorre é uma mútua fuga diante do contato com o outro, os dois termos do encontro seriam levados à fuga da sua condição, desterritorializando-se mutuamente. Seria uma dupla-captura como afirmam Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*.⁵¹

O devir é situado por Deleuze e Guattari como um processo presente na vida, contudo, também o exploram em seu papel

51 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS), p.91

essencial na arte, sendo movimento imanente que opera com o rompimento de estruturas fixas. O devir expressa o movimento dos corpos.



Cor inexistente

Israel Pedrosa delimita a *cor inexistente* amparando-se na observação de corpos de cor branca sob efeito da luz solar e postos em circunstâncias consideradas idênticas de intensidade. Pedrosa observou que a cor branca manifestava cores como o violeta em diversos matizes, segundo o autor, sem que houvesse interferência externa. A partir da observação, Pedrosa afirma que a cor inexistente se tratava de um fenômeno físico e não de uma ilusão ótica.

A cor inexistente surge em áreas incolores sem o suporte químico da cor pigmento e se revela ao simples contato visual. Conforme Pedrosa é um fenômeno objetivo e não apenas decorrência de um mecanismo hipotético de inibição nervosa. Observou uma relatividade da absorção e reflexão dos raios luminosos pela matéria. A cor inexistente tem variáveis índices de visibilidade pela diferença dos fatores de refletância, pureza e comprimento de onda, afirma Israel Pedrosa. A vibração da cor não apenas se reportaria a seus elementos constitutivos, mas ao conjunto de situações no qual se introduz. Segundo Pedrosa, os principais dados para a ocorrência do fenômeno da cor inexistente são: comprimento de onda das faixas coloridas da luz; capacidade de radiação e vibração e de luminosidade, relativas à qualidade da cor; forma das áreas ou figuras que estimulem a ação de contrastes; ações de contrastes capazes de levar a cor dominante ao paroxismo; grau de refração das faixas coloridas ocasionado pelo ar atmosférico; maior intensidade da cor inexistente, quando vista sobre fundo cinza-claro.

Pedrosa, apropriando este experimento para o campo das artes visuais, concluiu que seria admissível projetar tal fenômeno

em um suporte físico, reproduzindo em relações cromáticas uma cor que não havia sido quimicamente fixada.





Desterritorialização e criação

A arte teria formas de expressão pelas quais conceberia devires como conteúdos desterritorializados, como o ritornelo na música, ou como o rosto-paisagem na pintura. Na pintura há uma profusão de devires que se criam a partir de sua forma de expressão própria chamada de sistema rosto-paisagem, que é uma composição de cores e linhas em elementos representativos. O rosto é um traço territorializante e reterritorializante.

Contudo, quando a pintura convoca o rosto é para desfazê-lo. Os traços territorializantes são ultrapassados na pintura, ocorrendo a desterritorialização do rosto quando deixam de ser tomados segundo sistemas representativos, e passariam a linhas que não têm a função de delimitar mais forma alguma; cores que não pretenderiam à paisagem alguma, tornando-se meios, linhas de fuga. Assim, a arte submeteria elementos territorializantes que lhe seriam próprios à desterritorialização. As linhas e cores na pintura transformadas em fluxos intensivos liberariam o devir. Dessa maneira, o animal ao qual as cores de uma pintura remetem faz com que ele entre também num devir que o torna cor. O pintor não pretenderia a uma imitação do animal, ele

entraria num devir-animal que faria ao mesmo tempo que o animal se torne aquilo que ele quer.

Da mesma maneira Deleuze afirma sobre a escrita:

Escrever é simples. Ou é uma maneira de se reterritorializar, de se conformar a um código de enunciados significantes: não apenas as escolas e os autores, mas todos os profissionais de uma escritura até mesmo não literária. Ou, ao contrário, é tornar-se, tornar-se outra coisa que um escritor, já que, ao mesmo tempo, o que se torna torna-se outra coisa que não a escritura.⁵²

Nessa configuração, nenhuma criação é imitativa, não poderia ser imitativa ou figurativa, pois segundo Deleuze:

Suponhamos que um pintor ‘represente’ um pássaro; de fato, é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e pura cor.⁵³

A arte é resguardada de ser pensada com o conceito aristotélico de mimese, interessando para Deleuze e Guattari o conteúdo desterritorializante da arte como fluxos que levam a devires.

52 DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998, p.49

53 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS). 192. 106-107



Revolução científica e Newton

A partir do século XVI , a busca por uma resposta a respeito da cor passa a enveredar-se por uma perspectiva matemática, convergindo para as tendências do ideário da Revolução Científica⁵⁴, que marca a separação entre a ciência e a filosofia. Até então as disciplinas estavam vinculadas uma à outra. A ciência torna-se, no século XVIII, então, uma disciplina que passa a se reconhecer como mais prática e estruturada. ⁵⁵

A Revolução Científica é assinalada pelo nascimento da física moderna. A cisão entre a física e a metafísica distanciou do campo do conhecimento humano o sentido religioso que imperava na Idade Média, juntamente com os saberes da tradição. Conforme a perspectiva de Koyré, a criação da ciência moderna está fortemente atrelada a uma geometrização do espaço e a uma noção de que o universo está em infinita expansão. Essa transposição da realidade sensível, através da construção de leis matemáticas que apresentaram uma inteligibilidade nova aos fenômenos, teve como precursor Galileu, que deu formato ao novo modo de operação da ciência. O mundo da experiência cotidiana, aristotélico, dá

54 Termo cunhado por Alexandre Koyré em 1939. KOYRÉ, A. “As origens da ciência moderna: uma nova interpretação”. In. *Estudos de História do Pensamento Científico*. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, Brasília: Ed. Unb, 1982.

55 Nesse intervalo não há a intenção de construir uma crítica aos métodos científicos, nem às suas conquistas. E quando se procura falar sobre, a pretensão é apenas de mostrar para fazer um contraponto, como o que soa junto, concomitantemente.

lugar ao mundo geométrico, concebido multidisciplinarmente no Renascimento.

A ciência moderna funda-se, portanto, na matematização da realidade e na divisão dos saberes. Com a referida revolução, a ciência mudou sua forma e sua função, os objetivos do homem da ciência e da própria ciência acabaram sendo redirecionados para o que se considerava ser uma era livre das influências místicas da Idade Média. Pairava, naquele tempo de definições das ciências, uma preocupação muito grande com o resultado das interpretações, que estariam sujeitas a serem maculadas pela subjetividade. A pretensão às verdades universais animavam as buscas por metodologias que eliminassem os problemas das interpretações variadas a respeito das coisas.

Partilhando desse espírito, a novidade da máquina inventada por Johannes Gutenberg trouxe alívio às preocupações a respeito dos eventuais erros que poderiam ter as cópias manuscritas. Esses que se acreditava ser a principal causa da deturpação das interpretações dos escritos. Também, a difusão da matemática criou um ambiente propício para o desenvolvimento de um método científico mais rigoroso e crítico, o que modificou a forma de se tratar o conhecimento.

A busca pela definição do que seria a cor, desde a Antiguidade com filósofos como Platão, Aristóteles e Demócrito, foi motivo de inquietações, estimulando a elaboração de diversas hipóteses associadas à cor e à sua relação com a natureza da luz. Nesse ínterim, o físico e matemático Isaac Newton reconheceu a natureza espectral da cor, formulando uma teoria científica a esse respeito em seus estudos entre 1670 e 1672.

A teoria óptica de Newton resultou da observação, em sua mais que conhecida experiência, em que quando um feixe de luz branca atravessa um prisma, decompõe-se em sete cores. Revelando, então, que a luz branca seria assim, para Newton,

composta de vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta. Essas sete cores corresponderiam a determinados intervalos de comprimento de onda. A luz solar, formada pelos diferentes comprimentos de onda, uma vez incidida sobre os corpos seria absorvida ou refletida de maneiras distintas. Uma substância que reflete todos os comprimentos de onda é denominada branca e uma que absorve todos os comprimentos de onda diz-se que é negra. Seguindo esse raciocínio, a cor nos objetos seria determinada pelo comprimento de onda que eles não absorvem.

Newton, em relação ao conhecimento dos objetos, tinha uma postura fortemente inclinada ao absolutismo científico, defendendo a necessidade da existência do espaço e tempo absoluto para formular explicações dos fenômenos, pois julgava que esses não poderiam ser abarcados pelo pensamento relacionalista do Renascimento. Em sua teoria óptica, Newton deixa de lado a manifestação sensível da luz e extrai do fenômeno sua expressão matemática. Isola, divide, mede e determina a “verdade”.

Independentemente do nome que possamos dar à cor ou à percepção que efetivamente tenhamos, de acordo com a teoria óptica de Newton, essa cor que vemos sempre se referirá a um determinado comprimento de onda. Assim, mesmo que um daltônico veja verde onde o comprimento de onda esteja entre 625-740 nm, referente ao vermelho, e não de 500-565 nm, referente ao verde, isso não importaria a sua teoria. A verdade sobre as coisas teria que ser extraída a partir de um referencial absoluto, em que o devir e a sensação não interferissem, não levassem ao erro.

Uma teoria do conhecimento pensada a partir do referencial newtoniano operaria por meio do isolamento do objeto ou

fenômeno a ser conhecido. Tudo o que pode variar, ser relativo, como as nossas percepções das coisas, é descartado.

Anteriormente, se a preocupação em relação ao conhecimento estava focada na possibilidade de interpretações equivocadas das informações, com Newton as interpretações sobre as cores passam a ser delimitadas a partir de algo que não pode ser inexato, os números. A nomenclatura das cores oriundas das impressões subjetivas são assim substituídas, e as cores passam a ser tratadas por graus, cada matiz remeteria a um grau. A interpretação cromática passa a ser baseada em dados matemáticos e não mais na sensibilidade humana.

Por todas essas razões, dizer que os trabalhos de Newton contribuíram enormemente para o desenvolvimento da ciência, em alguns casos, ainda é pouco. No que se refere à cor, são a origem e a própria ciência num de seus momentos decisivos⁵⁶

Como desdobramento deste período, a Física passou a ser vista como modelo de ciência para todas as outras ciências, naturais ou não. A Física passa a ser detentora dos mais confiáveis métodos que a ciência pôde testemunhar. Instaurou-se a metodologia científica: um apanhado de regras básicas eleitas essenciais para o bom transcorrer de uma pesquisa. A fim de produzir novo conhecimento, ou corrigir e integrar conhecimentos pré-existentes seria necessário submeter a pesquisa a uma análise que consistiria em juntar evidências observáveis e mensuráveis (ou torná-las observáveis e mensuráveis, como Newton procedeu com a cor) e as analisar

56 PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. Brasília: Universidade de Brasília, 1982, p.61.

com o uso da lógica. O método científico, que se presumia universal, foi a concretização da aplicação da lógica à ciência. O *Discurso sobre o método para bem conduzir a razão na busca da verdade dentro da ciência*, de Descartes, apresenta a noção da dúvida sistemática e a decomposição do problema em pequenas partes como metodologia, a qual posteriormente vem a adquirir novos mecanismos com a aplicação empírica do método por Isaac Newton.

Essa forma de apreensão e expressão, que se vale de universais absolutos, segundo a perspectiva de Deleuze⁵⁷, nada explicaria a respeito do mundo, pois os universais é que devem ser explicados e todas as linhas seriam linhas de variação, que não teriam nem mesmo coordenadas constantes.

Newton teria sido o primeiro a organizar em círculo as cores. O círculo de Newton possuía sete cores principais, assim como a linha cromática de Aristóteles, que estariam relacionadas aos sete planetas e às sete notas musicais da escala diatônica.

57 DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo*. Disponível em: <http://www.prppg.ufes.br/ppgpsi/files/textos/Deleuze%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20dispositivo.pdf>





Pintura, território e assinatura

A pintura, segundo Deleuze em *Mil Platôs*,⁵⁸ inscrever-se-ia no problema do rosto-paisagem e a esse problema Deleuze e Guattari distinguem três estados:

1) semióticas de corporeidade, silhuetas, posturas, cores e linhas (estas semióticas já estão presentes e abundantes nos animais, a cabeça neles faz parte do corpo, o corpo tem por correlato o meio, o biótipo; vê-se surgir aí linhas já muito puras, como nas condutas de “galhinho”); 2) uma organização de rosto, parede branca-buracos negros, face-olhos, ou face vista de perfil e olhos oblíquos (esta semiótica de rostilidade tem por correlato a organização da paisagem: rostificação do todo o corpo e paisagificação de todos os meios, ponto Central europeu o Cristo); 3) uma desterritorialização dos rostos e das paisagens em proveito de dispositivos rastreadores, com linhas que não delimitam mais forma alguma, que não formam mais contorno algum, cores que não distribuem mais paisagem alguma

(é a semiótica pictural, fazer fugir rosto e paisagem...⁵⁹

Deleuze e Guattari afirmam ainda que não podem decidir se os animais já não fazem pintura e que seria pouco fundada uma distinção marcada entre homem e animal mesmo quando os hormônios induzem suas cores. A pintura não deixa de ter como meta a desterritorialização dos rostos e paisagens.

“Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território. Tomemos um exemplo como o da cor, dos pássaros ou dos peixes: a cor é um estado de membrana, que remete ele próprio a estados interiores hormonais; mas a cor permanece funcional e transitória, enquanto está ligada a um tipo de ação (sexualidade, agressividade, fuga). Ela se torna expressiva, ao contrário, quando adquire uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dela uma marca territorial ou, melhor dizendo, territorializante: uma assinatura.”⁶⁰

Deleuze e Guattari citam em *Mil platôs* a repartição das cores que distingue os peixes de recifes de coral, de quase todos os peixes menos agressivos e menos apegados a seu território. A reorganização da função da cor implica que ela tenha se tornado expressiva e seu sentido seja a demarcação de um território, além de cumprir novas funções em um território já delimitado. Seria a expressividade que faria um território.

59 Ibidem, p. 101

60 Ibidem, p. 121

Entretanto, Deleuze e Guattari não afirmam que o território se faria pelo instinto de agressão, e que um animal de território seria aquele que dirige sua agressividade contra membros de sua espécie. O fator que leva a territorialização, segundo os autores, deve ser buscado no expressivo do devir: cor, odor, som, etc.. Essas qualidades, portanto, desenhariam um território, e são assinaturas que não remetem a nomes próprios ou à constituição de um sujeito, mas seria a marca que constitui uma morada.

A assinatura não é a indicação de uma pessoa, é a formação aleatória de um domínio. As moradas têm nomes próprios e são inspiradas... É ao mesmo tempo que gosto de uma cor, e que faço dela meu estandarte ou minha placa. Colocamos nossa assinatura num objeto como fincamos nossa bandeira na terra.⁶¹

A assinatura irá se tornar estilo, pois estas entrarão numa relação móvel umas com as outras e haveria ainda uma autonomia da expressão.

Deleuze e Guattari citam, no capítulo sobre o ritornelo, o pássaro Scenopietes, que é um pássaro que não tem cores vivas, mas que seu canto pode ser ouvido em grandes distâncias. Esse pássaro canta acima da área de exibição que é preparado por ele mesmo com folhas que são viradas de forma a fazer contraste com a terra. O pássaro, ao mesmo tempo em que se torna audível, se torna visível descobrindo as penas amarelas que ficam abaixo de seu bico. O canto desse pássaro, segundo os autores, forma um motivo complexo e variado, formado com notas próprias junto com notas de outros pássaros. Assim, seus sons específicos articulados a sons de outras espécies, juntamente com a cor das

61 Ibidem, p. 123

folhas e da garganta, se mostram como um agenciamento de enunciação do pássaro em questão. O agenciamento do território não se separaria da desterritorialização, da passagem para outros agenciamentos.

Segundo Deleuze e Guattari,⁶² a pintura se propõe a tornar visíveis forças ao invés de reproduzir o visível, assim como o canto do Scenopoietes, tratando-se de captar as forças. É por essa via que é afirmado em *Lógica da Sensação*⁶³ que nenhuma arte seria figurativa. A pintura seria a tentativa de tornar visíveis as forças que não são visíveis. Sem força não há sensação, essa é a condição da sensação, pois é necessário que uma força se exerça sobre um corpo para que a sensação aconteça. Entretanto, a força não é vista, nem ouvida, nem pode ser tocada ou cheirada. Como, por exemplo o tempo, que é incolor, invisível, mas é sentido.

Deleuze cita, em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, Milliet, que tentou pintar a força da gravidade; Cézanne, que se pôs a tarefa de tornar visível a força da dobradura das montanhas, da germinação da maçã; Van Gogh, que mostrou a força de um grão de girassol.

Nesse sentido, Deleuze mostra como as Figuras de Francis Bacon podem ser uma resposta à pergunta de como tornar visíveis as forças invisíveis. E isso seria posto por Deleuze como válido em todas as séries de cabeças e de auto-retratos de Bacon.

62 Ibidem, p. 164

63 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 30



Goethe

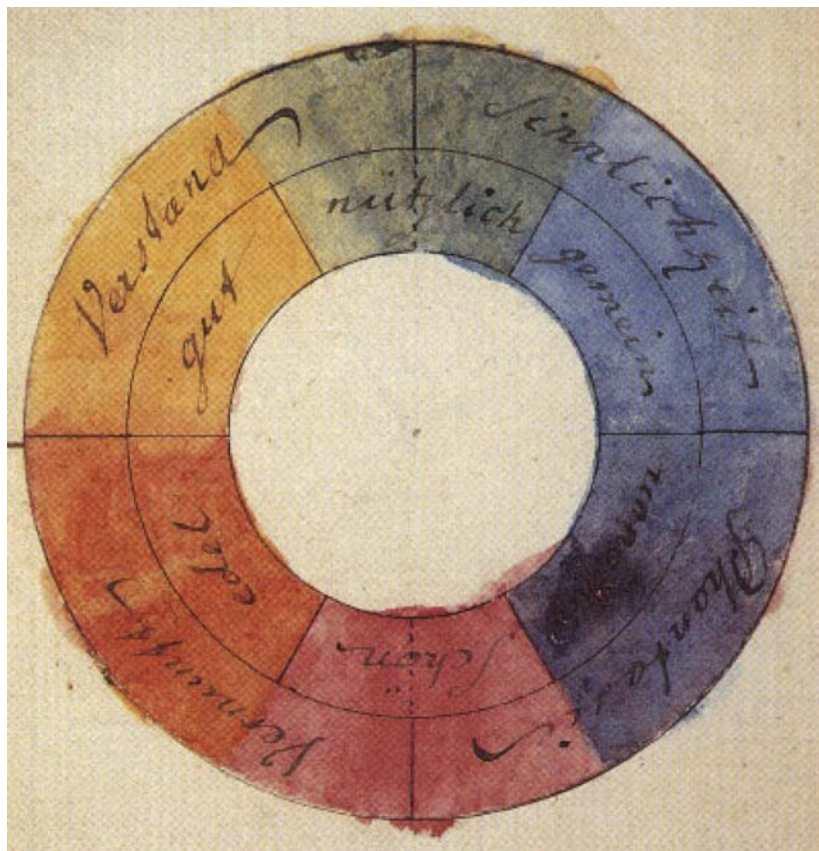
Goethe, em *Doutrina das cores*, publicado originalmente em 1810, reformulou a teoria das cores de uma maneira nova. Sendo, possivelmente, o primeiro a contrapor-se a teoria de Newton sobre a luz e a cor. Newton teorizava sobre as cores como um fenômeno exclusivamente físico, e Goethe concebe a noção de que as cores que nos surgem são moldadas por nossa percepção, pelos mecanismos da visão e pela forma com que nosso cérebro pode processá-las.

Goethe propôs uma modificação do círculo de Newton, que é composto por sete cores e sustentado por ângulos desiguais, criando um círculo simétrico em que as cores complementares são localizadas em posições diametralmente opostas no círculo.

Uma das oposições de Goethe a Newton é a de que, para o segundo, somente as cores do espectro podem ser consideradas como fundamentais, enquanto que primeiro conclui que cores como o magenta (cor não espectral) possuem uma importante função para a complementação do círculo das cores.

Goethe chamou a atenção especificamente para os contrastes, mostrando o papel ativo do cérebro na percepção das cores, e para o fato de que as cores são também os efeitos criados dentro do cérebro, e não somente uma propriedade física das coisas no mundo.

Goethe apresenta um diagrama circular, no qual as três cores primárias, o vermelho, o azul e o amarelo se alternam com as três cores secundárias: o violeta, o laranja e o verde. O vermelho ocupa o lugar mais alto no círculo, e verde a mais baixa.



Goethe referiu-se à parte de seu círculo que vai de amarelo a vermelho como o lado positivo e sua continuação em azul como o lado negativo. Chegou à conclusão de que o amarelo era associado ao efeito de luz, brilho, força, calor, proximidade, a repulsa, e o azul, associado à privação, à sombra, à escuridão, à fraqueza, ao frio, à atração, à distância. A intenção de Goethe possivelmente foi observar o efeito de cores individuais para os sentidos. Ele entenderia as cores como qualidades sensuais no conteúdo da consciência.

Ao opor-se à teoria de Newton, de que existem somente sete cores visíveis sob as condições naturais de luz do dia, o interesse de Goethe estava na forma como vemos e experienciamos a cor. Mesmo que não se queira associar a teoria das cores que Goethe propôs à crítica feita por este à teoria de Newton, isso se torna um empreendimento um tanto quando difícil, pois a teoria de Goethe foi construída a partir de uma análise das proposições de Newton.

Alem disso, enquanto a ciência procura extrair dos experimentos científicos leis aplicáveis a uma determinada gama de fenômenos, Goethe busca apreender a forma, capturar a transição de uma forma para outra... a visão científica de Goethe também não compreende a busca das causas e das finalidades e nem dá espaço à abstração matemática. Portanto, as experiências que ele faz não podem ser instrumentalizadas; a intenção de Goethe, na realidade, consiste em estimular seus leitores a realizar também seus próprios experimentos...⁶⁴

Foi observado por Goethe que o mesmo vermelho, visto sobre um fundo amarelo e, em seguida, sobre um fundo roxo, será percebido sob duas tonalidades diferentes: no primeiro caso, um vermelho mais escuro, no segundo caso, um vermelho mais alaranjado.

Goethe defende em *Doutrina das cores* que apenas olhar não é um estímulo, pois um estímulo seria uma experiência que vai além do simples observar, ele criaria um vínculo e levaria o observador a tirar suas próprias conclusões. Assim, as cores

64 WANKMÜLLER, Rike. *Nachwort zur Farbenlehre*. In: J.W. Goethe-Werke. München: DTV, 1998, p.631, trad. Isabela Kestler

deveriam ser percebidas como ações e paixões da luz em relação a nossas paixões e ações. A cor não seria apenas luz, mas uma impulsividade que nasceria da paixão, no olhar como uma forma de criar a natureza. A natureza seria revelada ao sentido da visão através da luz e das cores. O mundo visível seria criado pelo olho humano, como um produtor de pinturas, como formador de imagens.

Na introdução de *Doutrina das cores*, Goethe afirma que construímos o mundo visível a partir do claro, do escuro e da cor. Assim, a totalidade da natureza se revelaria como que através de um espelho ao sentido da visão, através da divisão e fusão, intensificação e neutralização. Seria através da oposição e da transposição para a percepção que nasceriam os conceitos. A cor seria um fenômeno da natureza, como todos os demais que se manifestariam ao se dividir e opor, misturar e fundir, intensificar e neutralizar.

A cor, para Goethe, portanto, não poderia ser apenas causada pela luz, devendo ser pensada também em relação com o aparelho humano. A cor é criada pela incidência da luz sobre a retina devido à sensibilidade do olho à luz. E as cores podem ser determinadas pela oposição, polaridade entre o azul e o amarelo: ação e privação, luz e sombra, força e fraqueza, quente e frio, proximidade e distância, repulsão e atração. Goethe, assim, não deixa de fazer uma crítica ao modo excessivamente racionalista de conceber o mundo e o homem, pois esse modo geraria reduções, por isso, o combate a uma submissão ao método e ao racionalismo limitadores.

A teoria das cores foi considerada por Goethe como sendo o seu mais importante trabalho, superando o próprio *Fausto*. Em sua teoria das cores propôs outra postura científica, que não a tendência dominante, que era o materialismo. A teoria de Goethe não se funda em alicerces matemáticos, entretanto,

possui uma observação rigorosa dos fenômenos e de suas conexões.

A teoria das cores seria composta de três aspectos, que seriam o histórico, em que é feito um registro das ideias sobre as cores desde a antiguidade; a crítica a Newton; e o terceiro aspecto a exposição da fundamentação de sua pesquisa, em que desenvolve suas ideias, experimentos e relações com as cores. O interesse de Goethe não era opor a sua teoria à outra já existente, mas sim de reconduzir a ciência das cores a novas maneiras de investigação.

Goethe vem a entender o ser humano como imerso num processo de auto-formação, pois órgãos como o olho requereriam imaginação para que seja possível ver. Assim, a Goethe interessa uma teoria que venha abordar a cor de forma a servir a todos os campos do conhecimento. Goethe expõe, analisa e julga os procedimentos de Newton que lhe parecem ser, de certa maneira, uma forma de ilusionismo. A partir dos experimentos básicos com o procedimento de Newton, Goethe observa que o prisma prestaria a refração das imagens que lhe são antepostas e as deslocariam. A imagem projetada ou vista através do prisma estará em uma direção diferente da que seria a normal. Através do prisma e dessa refração, os contrastes de claros e escuros é que provocarão a formação das cores.

“E em consequência da diminuição da espessura do feixe de luz ou de escuridão surgirão cores originadas da combinação de outras. Nesse sentido, púrpura é uma cor de origem idêntica ao verde. Ambas se forma da combinação de outras duas cores.

E aí é questionado o modelo da física tradicional, que dispõe o espectro das cores, vermelho, laranja, amarelo, verde, azul,

índigo e violeta, excluindo o púrpura. Na experiência de Newton, o segundo espectro não foi observado ou foi desconsiderado. E a teoria ondulatória da luz seguiu este modelo newtoniano para as suas explicações do fenômeno cromático. Não é atribuído ao púrpura nenhuma frequência específica: é considerada uma cor de mistura.”⁶⁵

O modo de experimentação de Goethe se distingue da postura científica. Ao deparar-se com os fenômenos, busca abandonar as pressuposições e pré-julgamentos e deixar valer plenamente a percepção sensorial, e a partir daí buscar uma explicação para a experiência observada. Dessa maneira, a palavra *teoria* teria significados diferentes para Goethe e Newton. Para Goethe *teoria* não é um conjunto de proposições ou um modelo matemático, seria mais como uma atividade do espectador, um contemplar.

Goethe utiliza o conceito de *turvação* que teria o sentido de embaçamento, opacidade e estaria relacionado com a materialidade. Dessa forma, todo meio que pode ser atravessado pela luz tem um grau de turvação. O ar não é absolutamente transparente, sua materialidade faria com que as cores dos objetos distantes sejam vistas alteradas, assim como o vidro e a água, por mais cristalinos que possam ser. O fenômeno cromático, assim, segundo Goethe seria decorrente da inter-relação da Luz e da Escuridão através de um meio turvo, e nesse interlúdio entre claro e escuro as cores surgem. A Escuridão para Goethe existe autonomamente da mesma forma que a Luz, ambas seriam entidades polares, e a cor nasceria dessa polaridade. Luz

65 POSSEBON, Ennio. *Teoria das cores hoje*. Tese de doutorado. Universidade do estado de São Paulo. São Paulo. 2009, p.39.

e Escuridão se movimentariam como que numa luta continua em relação à outra.

A luz para Goethe nunca pode ser pensada *in abstracto*, como afirma em *Beitrag zur Optik*⁶⁶, pois só a percebemos pela sua atuação sobre um objeto específico encontrado no espaço. Também, através desse encontro, desse atuar, é que podem ser vistos os objetos.

Em *Kautelen des Beobachters*⁶⁷ é afirmado que, na natureza, as forças e os elementos estariam numa eterna ação e reação. E pode-se afirmar que cada fenômeno está interligado a outros incontáveis, de maneira que, livre e fluante, irradiaria para todas as direções. Assim, para Goethe, existe um empirismo delicado que faria de nós mesmos absolutamente idênticos ao objeto e que nos faria tornar teoria.⁶⁸ Dessa maneira, Goethe quer destacar uma forma de aprendizagem participativa em que nós conheceríamos através de conexões, e não da desconexão, pois seríamos idênticos ao objeto de nossa atenção, reconhecendo que essa consciência não dual estaria muito distante de onde começamos.

A influência de Goethe para a cromática, segundo Ennio Possebom⁶⁹, percorreu um caminho invisível, transpassando a

66 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Beitrag zur Optik*. In POSSEBON, Ennio. *Teoria das cores hoje*. Tese de doutorado. Universidade do estado de São Paulo. São Paulo. 2009, p. 64

67 Idem. *Kautelen des Beobachters*, parágrafo xxvi in POSSEBON, Ennio. *Teoria das cores hoje*. Tese de doutorado. Universidade do Estado de São Paulo. São Paulo. 2009, p. 91

68 A teoria ao qual Goethe se refere não significa aqui raciocínio lógico, ou lógica dedutiva, mas sim uma forma elevada de ver.

69 POSSEBON, Ennio. *Teoria das cores hoje*. Tese de doutorado. Universidade do Estado de São Paulo. São Paulo. 2009, p.120

obra de artistas e professores. Hoje a base do método de ensino da harmonização cromática nas escolas de artes e design é fundamentada na *Doutrina das cores* de Goethe, mesmo que isso não seja consciente a alguns professores.





Francis Bacon

O pensamento da Diferença em Deleuze é algo que foge à imagem como figura representativa. Contudo, essa imagem representativa difere da noção de cor como criação, como elemento diferencial tal qual afirma Deleuze em *Lógica da Sensação*. A imagem é tomada por Deleuze, na referida obra em que a pintura de Francis Bacon é o foco, como algo que vale por si mesma, e não como uma representação de uma outra realidade; como algo que torna visíveis as forças que não o são, não sendo apenas uma mera representação da realidade.

O que talvez instigou Deleuze a falar das pintura de Francis Bacon tenha sido a capacidade do citado pintor de criar figuras não figurativas, desobrigadas da função de narração, imitação, representação. Deleuze foi além da oposição entre o figurativo e o abstrato, imagem e não imagem e encontrou um território intermediário: a figura que torna visível, que apresenta forças, sem representá-las. De maneira que a imagem, assim conceituada, entraria numa perspectiva que destruiria a representação, limpando a tela das imagens clichê, de modo a reverter as relações entre o modelo e a cópia advindas da filosofia platônica.

Deleuze afirma, já no prólogo de *Lógica da Sensação*, que cada uma das rubricas expostas trata de um aspecto dos

quadros de Bacon, que são de ordem relativa e válidas apenas numa lógica da sensação. Assim, todos os aspectos tratados na obra de Francis Bacon convergem na cor e no espaço háptico, em uma sensação colorante que é descrita como o que seria o auge dessa lógica.

Na lógica das imagens de Bacon, portanto, a cor teria um papel essencial por estar relacionada intimamente à sensação e exercer uma ação direta sobre o sistema nervoso. Os quadros de Francis Bacon são influenciados pelas relações entre as cores, que dão força para a carne das figuras, a fim de nos tocar sensorialmente. Um elemento estrutural dos quadros de Bacon ao qual Deleuze fala é a figura. O termo diz de uma imagem em que a natureza não é figurativa, mas um composto de sensação cujo contorno expressa a força de um corpo. Em Francis Bacon, a figura recebe espessas pinceladas. O corpo da figura é composto por áreas de supressão, obtidas através de operações de limpeza, raspagem, escovação, junto as quais Deleuze compreende o que vem a chamar de diagrama. As relações que as figuras de Francis Bacon formam entre si são determinadas por uma sensação que as une, e não seriam de ordem ilustrativa ou narrativa.

Outro elemento que constitui a estrutura dos quadros de Bacon é o chapado, que abrange a grande margem de cor uniforme, homogênea e viva e que comporia o espaço circundante da figura. Essas grandes “praias” transportam pequenas variações de intensidade e saturação da cor, que em parte são determinadas pela vizinhança, pois o chapado por vezes pode estar cortado por um segmento de outra cor, outra intensidade, ou limitado por um contorno. O chapado tem uma função de cor-estrutura, se revelando como um fundo para a figura, o qual não estabelece uma relação de profundidade, mas de proximidade, pois não há perspectiva e sombras. Contudo, vale ressaltar que

nem todos os quadros de Francis Bacon possuem esses chapados monocromáticos.

O contorno seria outro elemento estrutural dos quadros de Bacon, sendo esse um espaço bem delimitado que rodeia a figura inteira ou partes de seu corpo. Ele delimita a figura fornecendo-lhe um local onde ela pode se situar, uma pista ou campo destinado as suas evoluções. Também o contorno funciona como isolamento, que fecha a figura para o restante do quadro. Através da cor, que constitui ao mesmo tempo um limite que comunica a figura com o plano chapado e determina uma relação de proximidade, é que essa mesma superfície que isola, também liga a figura ao restante do quadro.

Para Deleuze, Bacon é o pintor da cor, da mancha. A cor se impõe ao olho como pura presença e cria uma proximidade entre a imagem e o espectador. O diagrama, em favor de uma potência manual, desfaria o mundo óptico introduzindo um conjunto visual através da cor. Para Deleuze, as relações de cor são capazes de constituir um sentido háptico, na medida em que o cromatismo compõe um espaço em que o olhar na superfície com volumes criados exclusivamente por intermédio das cores pode tatear. Trata-se de uma relação de tonalidade, ligada à noção de modulação da cor. O diagrama, ao qual Deleuze se refere, remonta aos procedimentos pictóricos que mostram a índole manual da pintura. A visibilidade proporcionada por essa, cede ao tato sua prioridade e faz o olho atingir sua mais alta potência em um uso disjuntivo dos sentidos, assim como o pensamento conceitual da filosofia de Deleuze, que requer das faculdades um funcionamento disjuntivo. De tal sorte, o olho, frente à pintura, tem o compromisso de ver o invisível, ver o que não aparece disponível ao olho que reconhece; de levar ao caos as classificações visuais que fundamentam a percepção recognitiva, e dar espaço à percepção que apreende o intensivo, as forças.

A pintura, quando traça corpos, não tem por intenção relacioná-los como personagens de uma narrativa, mas fazer ver as forças invisíveis que se exercem. Dessa maneira, desfaz a organização visual que procede por reconhecimento, para estabelecer uma gênese das cores em prol de uma composição tátil que produzirá novas maneiras de ver.

A princípio, a cor pertenceria a um mundo óptico puro. E a cor regeria a forma segundo duas maneiras de relação diferentes: a relação de gradação que se baseia no contraste preto e branco (que definiria um tom como claro e escuro), e a relação de tonalidade fundada sobre a oposição entre laranja e azul, verde e vermelho, roxo e amarelo, que definem os tons como quentes e frios. Entretanto, essas duas relações não se privariam de se misturar e se confundir. A tonalidade quente e fria de uma cor é essencialmente relativa e dependente das relações de vizinhança, como afirma Goethe em sua *Doutrina das cores*. Uma cor pode ser esquentada ou esfriada conforme as variações de sua vizinhança. As relações de tonalidade fundadas na oposição entre laranja e azul, verde e vermelho, amarelo e roxo; na expansão e contração em relação ao tom vizinho, no quente ou frio, remonta à teoria das cores de Goethe. Diferindo, dessa forma, da relação que se fundamenta no contraste do negro e branco, que remete à teoria de Newton. Porém, Deleuze afirma em *Lógica da Sensação*⁷⁰ que os dois tipos de relação entre as cores não param de se misturar. Em Cézanne, haveria a coexistência de tons locais, sombra e luz e tons na ordem do espectro. Dessa maneira, quando a relação de cor como gradação prevalece, esta passa a pertencer plenamente ao mundo óptico, ao qual a luz, como afirma Newton, determinaria as formas. A visão está distanciada e há um risco de narração ou ilustração através dos jogos de luz e sombra que criam efeitos de

70 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 84

perspectiva. Entretanto, quando a relação de tonalidade prevalece, o olho se move tateando a superfície colorida e criando os volumes através das cores.

Dessa forma, dois tipos de relações entre as cores são tomadas por Deleuze. O primeiro é a relação de tonalidade e o segundo a modulação associada à modulação da cor, em que a combinação das cores adota um código sempre variável para a formação da imagem. A cor seria nessa relação um molde variável e contínuo, combinando-se entre si sem códigos preestabelecidos, apenas seguindo suas relações internas. Um objeto é constituído conforme suas relações diferenciais, que depende de todo o resto, em função da mudança de outros objetos. O colorismo é, assim, caracterizado como a pintura que constrói uma modulação e explora as relações de tonalidades.

A cor que forma a figura e expõe-se sobre as praias monocromáticas passa pelo diagrama. O diagrama seria o lugar comum dos quentes e frios, das expansões e contrações. Para Deleuze, o diagrama de Bacon parece estar mais próximo do verde e vermelho do espectro de Goethe do que do negro e branco de Newton.⁷¹ A modulação na relação entre a figura e o chapado cria o háptico.

Em Francis Bacon, a força do tempo é a situação pictural mais pura, posta como praias de cores vivas. Segundo Deleuze, seria quando os quadros apresentam um chapado que o cobre tudo e enceram o contorno da figura, sem seções de interrupções de segmentos, pois as cores nessas condições expressariam o tempo de uma maneira que seria a mais perfeita, pois com um máximo de luz seria proporcionada a força de um tempo como uma eternidade monocromática.

71 Ibidem, p. 88



Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci se oporia a Aristóteles no que tange a ideia de que a cor seria uma propriedade dos objetos, acreditando que seria uma propriedade da luz. E afirma que as cores são seis e que a primeira de todas as cores simples é o branco. Mesmo que qualifiquem o branco como o receptor de todas as cores, e o preto como a privação delas, os pintores não poderiam ficar sem ambas as cores e por esse motivo ele colocaria o preto e o branco entre as cores. Assim, a primeira cor seria, para Da Vinci, o branco, a segunda a amarela, seguida da verde, azul, vermelho e preto.

Desenvolveu em sua pintura a técnica do *chiaroscuro* e do *sfumato*, método de trabalho com a luz e sombra, em que as formas mais iluminadas ganham volume e em que os contornos são suavizados com as sombras esfumadas. Os começos e fins de uma sombra poderiam ser infinitamente diminuídos ou aumentados. Explorou a perspectiva atmosférica nas paisagens de fundo das pinturas, em que a cor parece mais pálida e mais azulada em direção ao horizonte. Da Vinci chamou a atenção também para a natureza dos contrastes, em que diz sobre a possibilidade de realce das cores quando justapostas. Como o exemplo citado por Da Vinci, do vermelho que quando aparece com um fundo amarelo parece mais vívido.

Para Leonardo da Vinci, a ciência de pintar nasceria da criação e seria muito superior em dignidade à contemplação. E essa criação partiria primeiramente da determinação do que é a “escuridão, luz, corpo, figura, posição, distância,

proximidade, movimento e repouso.”⁷² Esses elementos seriam compreendidos somente pela mente, não sugerindo uma operação manual.

72 DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Da Vinci por ele mesmo*. Trad. Marcos Manezi. São Paulo: Madras, 2004 p. 115.





Devir animal em Francis Bacon

A arte possui diferentes devires, e os quadros de Bacon, segundo Deleuze, seriam inseparáveis de um devir-animal. O corpo da Figura é uma etapa para o devir-imperceptível que é alcançado quando todo o espaço é levado pela cor e pela luz. A Figura se compõe em relação com o espaço circundante, suscitando no espectador, através de forças animais, uma espécie de consciência de sua natureza animal. O traço animal não se daria pela semelhança de formas, mas seriam constituídos numa zona de indiscernibilidade e não na correspondência formal. Na zona em que não se pode distinguir onde termina o animal e começa o homem, na medida em que o homem não entra num devir animal sem que o animal entre num devir homem, e ambos entrem num devir cor, e a cor entre num devir homem e animal.

A zona de indiscernibilidade se forma no corpo, em que a carne se torna possibilidade tanto de carne humana, quanto de vianda, quanto de cor. Essa zona indiscernível é criada pictoricamente através do tratamento cromático da Figura. A vianda, a carne humana e seus ossos aparecem então através dos tons de vermelho e azulado ao lado de pinceladas brancas. Não se trata de uma identificação, mas de uma perda da diferenciação entre homem e carne morta, desprendendo-se da representação e se tornando devir.

Deleuze aponta ainda para um movimento nas pinturas que não são provenientes de uma mudança espacial, mas da natureza das trocas entre a Figura e o chapado colorido circundante. Nesse ínterim é que se pode dizer que os movimentos e devires estão na cor. E os movimentos que comporiam a pintura seriam distintos por Deleuze como fechamento e abertura. Como o fechamento do chapado orientado pela Figura, aprisionando a Figura, funcionando como um isolamento, que possibilita o distanciamento de qualquer testemunha que possa a vir existir no quadro. E este isolamento, conforme Deleuze, além de ser parte da constituição da própria Figura, seria um meio de suprimir aspectos figurativos ou narrativos da pintura de Bacon.

O movimento de abertura e de dissipação nas obras de Bacon ocorre quando a Figura quer romper o isolamento para acoplar-se ao chapado e dissipar-se na estrutura que a abraça. O que é tido por Deleuze como um esforço intenso do corpo para escapar de si mesmo. Para a fuga, a Figura se serve de um orifício qualquer de passagem, como um órgão. Esse movimento dos espasmos do corpo, como amor, vômito, compreende o corpo que tenta escapar por um de seus órgãos. Da mesma maneira, o movimento de prolongamento do contorno também funcionaria como um ponto de fuga. Nesse movimento de fuga é que o corpo se contorce, contrai para passar pelo orifício e nesse contorcer-se que ele acaba por se deformar, sugerindo traços comuns a homem e animal: carne abatida, vianda. E se a figura quer escapar é porque quer se dissipar completamente na cor.

Assim, a cabeça vianda de Bacon é um devir animal em que todo o corpo tende a escapar e a Figura tende a juntar-se à estrutura. Esse devir animal não passaria de uma etapa para um devir imperceptível em que a Figura desaparecerá.



Rizoma

O ato de pensar, segundo Deleuze em *Diferença e Repetição*, se dá através da violência feita às faculdades, do uso involuntário das mesmas, que se torna possível ao abandonar os pressupostos ou preconceitos. E, só assim, pode-se entrar em contato com as multiplicidades, deixando o pensamento livre para fazer infinitas conexões, praticando, assim, o que o filósofo denomina, juntamente com Félix Guattari, em *Mil Platôs*, de pensamento rizomático.

O pensamento rizomático efetuar-se-ia na multiplicidade, em que qualquer ponto do rizoma poderia ser conectado a qualquer outro; um sistema descentralizado, que não começa nem conclui, que se encontra sempre no meio. Não acontecendo, portanto, um real começo, senão no meio, onde a palavra “gênese” readquiriria inteiramente seu valor etimológico de “devir”, sem ser relacionada com uma origem.

O pensamento rizomático não seguiria uma linha arborescente de evolução, como uma raiz principal verticalizada que se fecha em um conceito último. A forma de pensamento arborescente não compreenderia, conforme Deleuze explicita, a multiplicidade, visto que sempre está presa a uma forte unidade principal. Essa condição funda a continuidade de um eixo principal que se ramifica dicotomicamente a partir da haste

principal, e que acaba por retornar a ela, necessariamente, em sua continuidade. É uma situação de austeridade teórica e de circularidade argumentativa, em que a conclusão tirada é “é porque é”, o que acaba por submeter o pensamento, mesmo que idealmente, a uma progressão de princípio à consequência, que ora conduz do geral ao particular e ora busca fundá-lo em um solo de verdade.

Deleuze e Guattari consideram os sistemas que privilegiam as estruturas arborescentes como sistemas centrados, em que as ramificações seguem padrões de hierarquia entre si, em que cada parte só reconhece sua ramificação antecessora e suas ramificações imediatamente subsequentes. Se instaura um estado de repetição em que as ramificações de seus galhos e suas raízes reproduzem-se também nas folhas continuamente.

O rizoma, mesmo que em determinados momentos possa se arborizar, de forma alguma é uma arborificação. Diferentemente dos sistemas das árvores e suas raízes, ele pode passar de um ponto a qualquer outro, colocando em articulação regimes de signos muito diversos. Ainda, o rizoma é constituído de linhas: tanto linhas de continuidade quanto linhas de fuga; contudo, não se deve considerar tais linhas como análogas às linhagens de tipo arborescente, que se caracterizam por terem somente ligações localizáveis entre pontos e posições. O rizoma se refere a algo que deve ser construído e que sempre é passível de ser transformado, é algo que pode ser modificado, e que possui, com suas linhas de fuga, uma multiplicidade de entradas e saídas.

Em contraposição aos sistemas centrados, o rizomático privilegia os meios, os intervalos, tendo como condição a complexidade, na qual não acontece a cópia da ordem central, mas múltiplas amarrações que são constituídas num fluxo constante. O sistema que procede por rizoma indica uma forma de pensamento em que não há raízes, ou seja, proposições ou

afirmações principais mais importantes do que outras, e que se ramifiquem segundo dicotomias estritas. Entretanto, essa forma proposta de pensamento não sugere que uma estrutura rizomática seja fundamentalmente flexível ou instável, ou sugere que toda diferença fosse *a priori* fecunda.

No rizoma é possível ainda fazer infinitas conexões com outras partes, ele funciona como uma rede de entrelaçamentos que não tem início nem fim, onde cada um de seus traços não remete essencialmente a traços da mesma natureza – diversamente da lógica da reprodução arborescente – de forma que das partes verticalizadas, arborizadas, existentes em algumas partes desta rede se poderá sair para qualquer outro ponto distinto.

O pensamento procede, desse modo, como multiplicidade rizomática, podendo fazer ilimitadas relações com outros temas, assuntos e onde mais for possível multiplicar as possibilidades dele. Entretanto, pode acontecer com esses temas uma desconstrução, quando no ponto de fuga for abandonada a raiz onde estava ligado e for conectado a outros temas, todavia igualmente interligados àquele, já que o rizoma transita por todos os pontos ou bulbos aparentemente restritos, mas que é, contudo, um todo fragmentário, um sistema aberto.

O rizoma apresenta formatos muito diversos em sua extensão ramificada, dentre eles bulbos ou tubérculos que são pontos de aglomeração de ramos vindos de diversas partes; para a filosofia seria um ponto de concreção de conceitos.

O espaço existente entre um bulbo e outro, ou essa possibilidade de multiplicação é a intensidade a qual Deleuze e Guattari chamam de platô. Por esse motivo *Mil Platôs*, isto é, infinitas intensidades com potência de multiplicação. A criação seria, pragmaticamente, o ponto culminante desse processo rizomático, o instante no qual é criado um novo bulbo e que, através dele, do mesmo modo podem ser criados outros. Isso

consiste em um processo contínuo e permanente de criação, que tem a mesma configuração, segundo os autores, que o conceito tem para a filosofia, ele é o ponto máximo do ato de criar do filósofo.

O pensar filosófico, para Deleuze e Guattari, é, mais que tudo, criar através das multiplicidades, passar de um conceito ao outro fazendo composições e articulações de seus componentes com outros conceitos, da mesma maneira que as raízes de uma gramínea são ilimitadamente alastráveis, expansíveis, trazendo em potência uma nova planta em cada um de seus bulbos.

Em *O que é Filosofia*, o pensamento é definido como um ato de criação. O pensar da filosofia é posto pelos autores como a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos; não podendo ser um ato de contemplação, reflexão, ou comunicação.

Um conceito, conforme Alliez, é assinado, cada filósofo, ao criar um conceito, ressignifica um termo da língua com um sentido propriamente seu, constituindo na língua uma língua da filosofia, remetendo a forma particular de pensar do filósofo, cada filósofo assina um mundo a sua maneira por meio de seus conceitos.



Kandinsky

A cor não pode ser concebida sem limites, é o que afirma Kandinsky em *Do espiritual na Arte*.⁷³ Assim, cita que um vermelho ilimitado só é possível em imaginação ou numa visão do espírito. A palavra vermelho, dessa maneira, não teria nenhum limite, quando se ouve a palavra, o vermelho que ecoa em nós é indefinido entre o quente e o frio. Kandinsky expõe que, paralelamente, a palavra vermelho é precisa, pois o som interior permaneceria puro sem seguir as tendências das vizinhanças, nem para quente nem para frio.

Quando da representação das cores numa aparência sensível, como uma pintura, é necessário que se opte por um tom determinado entre a gama infinita de vermelhos; e que tenha a superfície demarcada em relação às demais cores. As cores, segundo Kandinsky, delimitam e modificam as outras que são vizinhas, e fazem ressonância umas com as outras. Dessa possibilidade infinita de variações e possíveis das cores quando relacionadas umas com as outras, Kandinsky chega a afirmar que nada existiria de absoluto.

A cor pode ser quente, clara ou escura e fria clara ou escura. Esse calor ou frieza é entendido por Kandinsky por uma tendência para o amarelo ou para o azul. O quente tenderia a aproximar-se daquele que o vê realizando um movimento excêntrico, e o frio tenderia ao distanciamento seguindo um movimento concêntrico, sendo esses movimentos citados por Kandinsky como o primeiro grande contraste. O segundo grande contraste é em relação ao claro e escuro, em que o claro aproxima-se do espectador e o

73 KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

escuro se distanciaria. As cores claras atrairiam mais o olho, as claras e quentes ainda mais. Assim, o amarelo atormentaria o homem, por ser agudo, afiado, por propagar desordem para todos os lados. Quanto mais claro o amarelo, maior a intensidade desse efeito, e maior a sua insustentabilidade para os olhos e para a alma. Quando o amarelo é esfriado adquire um tom esverdeado, o que ocasiona a perda de seus movimentos característicos, o horizontal e excêntrico. E o Azul é profundidade. O profundo atrairia o homem para o infinito, faz surgir uma sede de pureza e uma sede de sobrenatural, segundo Kandinsky. É a cor tipicamente celeste, apazigua e acalma ao se aprofundar.

Kandinsky cita quatro pares de grandes contrastes que são o Amarelo-Azul, Vermelho-Verde, Alaranjado-Violeta, Branco-Negro. O verde surge de dois movimentos antagônicos que se anulam; o movimento do azul que é concêntrico e do amarelo que é excêntrico, fazendo a imobilidade do verde. Conforme Kandinsky, o verde é equilíbrio, repouso, indiferença e imobilidade. Não é nem alegria, nem tristeza, nem paixão. Repouso esse que se arrisca a ser enfadonho. Se clareado, a indiferença é o que predomina; se escurecido, é repouso que domina. Já o seu par, o vermelho, é transbordante de vida, é ativo, traz força, impetuosidade, energia, decisão, alegria.

No outro par de contrastes, o Preto-Branco, o preto é tido como a cor mais desprovida de ressonância, em que toda cor que é sobreposta a ele adquire uma força redobrada. E o branco é a cor sobre a qual todas as cores confundem suas sonoridades e algumas até se decompõem. Segundo Kandinsky, é silêncio, uma pausa, cheia de possibilidades vivas.

“O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas

interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendido. É um “nada” repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um “nada” antes de todo nascimento, antes de todo começo. Talvez assim tenha ressoado a terra, branca e fria, nos dias da época glacial.”⁷⁴

74 Ibidem, p.89.





Branco

Segundo Jean-Clet, a superfície seria o plano dos acontecimentos, e nela nada estaria escondido e, por isso mesmo, nada poderia ser desvelado. Esta seria uma das requisições da filosofia praticada por Deleuze, em que nada estaria escondido na superfície, contudo nem tudo que se passa nela é visível. Motivo pelo qual não se busca, com Deleuze, essências, pois a filosofia não é desvelamento de uma verdade essencial, mas criação. No entanto, na superfície há essa dificuldade de ver, de distinguir, de se fechar em um ponto de vista que pode não dar o que ver, não por não ter nada ou por culpa de aparências enganosas, mas pela velocidade dos movimentos na superfície.

“Saltando sobre a brancura vazia que fragmenta o pensamento e o discurso, a percepção e as imagens, o olho consolida seu plano entre perspectivas divergentes, heterogêneas, sem margem comum. O olho que recorta as imagens e os movimentos incomensuráveis, o olho que atravessa os

vazios, os intermundos, envesgando entre todas as perspectivas...”⁷⁵

Afirma Jean-Clet, contudo, que a brancura, que detrata o olho que entra em contato com esse turbilhão de cores em movimento na superfície, não é a unidade de todas as perspectivas.

O branco não é uma unidade orgânica ou lógica, mas um efeito de proximidade entre todas as perspectivas possíveis. É uma linha de fragmentação que arrasta a cor para seu fora, uma linha de desaparecimento que se deve atravessar em um revirar do olho – revirar sincopado, sincopante, como ao longo de uma película cinematográfica!⁷⁶

O branco partiria de onde se afirmariam dois lados não semelhantes e distantes. O branco de que fala Jean-Clet seria a grande dimensão do aberto, a passagem de um conjunto ao outro, de uma margem a outra, num salto, uma permanência no limite, uma interminável passagem.

Uma espécie de declinação infinita que, de um lado a outro da fenda, reencadeia todas as imagens, todas as cores, abrindo-as umas às outras, segundo uma conexão transversal que afirma seus cortes e distâncias, uma conexão

75 MARTIN, Jean-Clet. O olho do fora. In *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. ALLIEZ, Eric (org.). Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 102

76 Ibidem, p.102

que vai romper os tons segundo Deleuze chama de ‘fragmentação reencadeada’.⁷⁷

O branco, assim, vem a ser definido como uma totalidade fragmentária e não restauradora da unidade dos fragmentos. O branco seria em Deleuze, para Jean-Clet, o princípio que vem romper a unidade de cada tom, um corte irracional que é como a abertura de cada conjunto. Há na brancura sempre uma fenda que viria a convidar o olho para o abismo, que arrastaria as cores até uma proximidade comum. Como quando vemos movimentar um disco composto de várias cores dispostas em faixas separadas, num giro rápido acaba-se por fazer o olho passar de uma a outra, de uma a outra, de forma a cair em fendas bem no ponto em que uma fazia vizinhança com a outra⁷⁸.

Deleuze afirma, em *Diferença e Repetição*, que as Ideias contêm todas as variedades de relações diferenciais e distribuições de pontos singulares, que coexistiriam e seriam perplicadas umas nas outras. Dessa maneira, quando há a atualização do conteúdo virtual da ideia, as variedades se colocariam em camadas, em espécies distintas.

77 Ibidem, p. 102

78 Essa experiência com o disco é conhecida como *disco de Newton*, contudo, a conclusão a qual se chega a respeito da cor branca difere da perspectiva aqui apresentada. O disco de Newton seria um disco de papel composto com todas as cores que supostamente compõe a luz: violeta, azul, celeste, verde, amarelo, laranja e vermelho. Em seguida, é feito com que esse disco gire rapidamente e ao entrar em movimento, cada cor do disco de Newton se sobrepõe em nossa retina, dando a sensação de mistura: o branco. Newton demonstrou que a luz branca é composta por essas cores. E que todas as cores que conseguimos enxergar são geradas a partir da luz branca.

Por exemplo, a Ideia de cor é como a luz branca que perplica em si os elementos e relações genéticas de todas as cores, mas que se atualiza nas cores diversas e seus respectivos espaços; ou a Idéia de som, como o ruído branco. Há mesmo uma sociedade branca, uma linguagem branca (aquela que, em sua virtualidade, contém todos os fonemas e relações destinados a se atualizarem nas línguas diversas e nas partes relevantes de uma mesma língua). Portanto, com a atualização, um novo tipo de distinção, específica e partitiva, toma o lugar das distinções ideais fluentes.⁷⁹

O devir branco da cor é para o olho uma forma de deslizar sobre o limite que as separa, sobre os interstícios, sendo, assim, a sua independência, segundo Jean-Clet. É o devir que faz atravessar, que faz cair no meio, bem no corte que divide as imagens.

Segundo Jean-Clet, essa fragmentação é o conceito tal como é definido por Deleuze e Guattari em *O que é filosofia?*, pois, não há conceito no lugar em que essa linha açoitava o pensamento, o faz recuar ao salto em plena tempestade no conforto do vazio branco que se desloca. E por isso Jean-Clet afirma que os conceitos seriam conjuntos fragmentários que não se ajustam uns aos outros, pois suas bordas não coincidiriam. Os conceitos não coincidiriam. E a maneira de sair do caos para a filosofia seria a partir desse todo fragmentário, dessa consolidação seca do conceito.

Seria a força de dispersão do fora que atrairia para o não visível, a força da linha em que todas as formas são

79 DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 197

estilhaçadas, essa linha branca que passa entre o pensamento; o espaço que abriria os conjuntos fechados e os faria percorrer sua multiplicidade. Essa multiplicidade dilacerante é considerada por Jean-Clet o centro fragmentado da filosofia deleuzeana, uma filosofia da multiplicidade que acontece no interstício.



O caos e o branco

É como se se jogasse uma rede, mas o pescador arrisca-se sempre a ser arrastado e de se encontrar em pleno mar, quando acreditava chegar ao porto.”⁸⁰

O caos se apresenta sob uma forma indefinível, indescritível, na qual tudo se confunde. É movimento infinito, um interstício sem bordas, e não um conjunto que une todas as coisas. E por essa indiscernibilidade, na qual tudo é mergulhado no caos, ele pode ser confundido com um nada, ou com um exterior que esconde e engana. O caos é branco.

O branco ao qual nos referimos não é aquele que quando decomposto se converte em sete cores, um branco que carrega em si todas as cores como um conjunto. Mas um branco surgido do movimento, pela passagem de uma cor a outra, infinito passar. O branco pinta como uma força que leva tudo a ficar sem forma ou aparência. Pensar o branco dessa maneira é pensar na cor sem um princípio, uma essência, fonte da qual emana; de uma forma não arborescente e não hierárquica,

80 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS), p. 261

deixando a cor fluir sem determinar seus limites. Da mesma maneira que pensar o caos como movimento infinito remete a uma forma diferencial de tratar o pensamento, sem que esse remeta a representação, cores e conceitos não se submetem a representações, ilustrações, narrativas. A criação em filosofia é uma atitude de abertura ao sensível, em que são abolidos os pressupostos de forma a fugir do reconhecimento, do par representar/reconhecer. Deleuze sugere que o pensamento surja sem se deixar representar.

O caos ameaça a unidade das faculdades, delírio branco, que por toda parte faz o pensamento tropeçar e, assim, é solicitado um recorte nesse movimento pra deixar ver um pouco de cor na brancura enlouquecedora do caos. Sem a unidade somos jogados em meio a uma brancura infinita que cresce indiscriminadamente, onde não é possível saber se é grande ou pequeno demais. O olho que procura, em meio ao interstício infinito, sem margens, é consumido. E nesse vazio brilhante do caos, onde as velocidades são infinitas a ponto de se confundirem com uma imobilidade do nada sem cor, o filósofo traz variações que não deixam de continuar infinitas e que traçam um plano de imanência que não são associações de ideias, mas uma conexão numa zona de indiscernibilidade.

A aparente imobilidade e calma do caos branco seduz para o vazio, sendo essa a força de dispersão que despedaça todas as formas. A filosofia é atravessada por essa fragmentação do conceito, um todo fragmentário que guarda em si o movimento e tem as fendas abertas, não assumindo a construção de uma passagem que ligue uma representação a outra.

Na criação trata-se de trazer do caos variações que farão surgir o interstício, trazer da velocidade infinita do caos branco as cores; não para fazer uma associação num conjunto, mas uma fissura, formar uma fronteira indiscernível entre ambas, onde

variações se tornam inseparáveis e deixam de ser associáveis ou ordenáveis segundo a razão. O pensamento filosófico não parte de uma simples reunião de conceitos feita de forma assente, ele é sempre atravessado por fissuras que podem arrastar de volta ao caos.

Bibliografia

ALLIEZ, Eric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000

ARISTÓTELES. **Da Alma. III**, 435^a 5 – 435^a 10. Tradução. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2001.

CAULOSO, Luis Carlos Coutinho. **O segredo de Magritte**. “*sinopse*”. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007. (Coleção Pintando o sete)

CAVALCANTI, Adriane da Silva. **Filosofia e pintura em Gilles Deleuze**. 2006. 173 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Filosofia, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, Campinas. 2006.

DA VINCI, Leonardo. **Anotações de Da Vinci por ele mesmo**. Trad. Marcos Manezi. São Paulo: Madras, 2004 .

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972 – 1990**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS).

_____. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Espinosa: filosofia prática**. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Foucault**. Trad. Claudia Sant’Anna Martins. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

_____. **Lógica do sentido.** Trad. Luiz Roberto Salinas. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Nietzsche e a filosofia.** Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

_____. **O Abecedário de Gilles Deleuze.** Uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. Tradução e Legendas: Raccord. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf>

_____. **O que é um dispositivo.** Disponível em: <http://www.prppg.ufes.br/ppgpsi/files/textos/Deleuze%20-%20O%20que%20%20C3%A9%20um%20dispositivo.pdf>

_____. **Proust e os signos.** Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

_____. **signes et événements,** em magazine littéraire, n 257 septembre 1988, p.224-225

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS).

_____. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS).

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Tradução de Marco Giannotti. 2 ed., São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

HOBBS, Tomas. **O Leviatã**. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os Pensadores, 10)

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KOYRÉ, A. “As origens da ciência moderna: uma nova interpretação”. In. **Estudos de História do Pensamento Científico**. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, Brasília: Ed. Unb, 1982.

_____. **Considerações sobre Descartes**. Lisboa: Editorial Presença, 1981

NIETZSCHE, Friedrich W. **A Gaia ciência**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ORLANDI, L. B. *Nuvens*, Revista Idéias, Campinas, Ifch-Unicamp, Ano I, nº 1, pp. 41-79, jan/jun de 1994.

PLATÃO. **A República**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo. Editora Martin Claret.2004.

_____. **Fédon**. Trad. Miguel Ruas. São Paulo: editora Martin Claret, 2004.

_____. **Timeu**. Trad. de Carlos Alberto Nunes Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2001.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

POSSEBON, Ennio. **Teoria das cores hoje**. 2009. 168 f. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade do Estado de São Paulo. São Paulo. 2009.

MACHADO, Roberto. **Deleuze e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

ZORDAN, Paola. **Devir-animal e Educação**. Educação e Realidade, v. 27, n. 2, p. 59-66, Porto Alegre, 2002.

ZORDAN, Paola. **Melodrama e Ideal Ascético em Nietzsche: para pensar o mau gosto**. Palíndromo, v. 3, p. 203-221, Florianópolis, 2010

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro 2004.

O trabalho trata da cor dentro da perspectiva da diferença e na filosofia de Gilles Deleuze.

Considerando que entrelaçamentos entre a noção de cor e conceito são mencionados no pensamento de Deleuze e Guattari, foi feita aqui uma tomada dos elementos constituintes do conceito de conceito e de cor nas suas reverberações no pensar. Revisamos, em intervalos, como a cor é conceituada por diversos pensadores, e as acepções de diversas doutrinas e elementos com os quais os conceitos sobre o que seja cor se relacionam, ou se distanciam com o conceito de cor filosófica que perpassa a obra de Deleuze.

Na história da arte, da filosofia, e das ciências, desde Aristóteles até Kandinsky, destacando Goethe e Newton, há a ideia de cor acusada de trair a realidade tanto quanto a de que a cor a constitui. Exploramos a oposição entre razão, apresentada como a medida que é capaz de avaliar a verdade das coisas, e sensação, que com Deleuze constitui uma multiplicidade de criações evanescentes. O que de certo modo nos leva a pensar o quanto as verdades sempre são provisórias, e o quanto o pensamento acontece no interstício.