

# A teoria da sensação em Deleuze: superando o dualismo kantiano

Daniel W. Smith

Referência: Smith, Daniel W. (1991). Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality. In Paul Patton (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell. pp. 29-56.

(29) Desde Kant, a estética tem sido assombrada por um dualismo aparentemente irretratável. Por um lado, estética designa a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível, por outro lado, designa a teoria da arte como uma reflexão sobre a experiência real. A primeira lida com o elemento objetivo da sensação, é condicionada pelas formas a priori do espaço e do tempo (a 'Estética transcendental' da *Crítica da razão pura*); a segunda lida com o elemento subjetivo da sensação, é expressa nos sentimentos de prazer ou dor (a 'Crítica do juízo estético' na *Crítica do juízo*). Gilles Deleuze argumenta que esses dois aspectos da teoria da sensação (estética) podem ser reunidos somente ao custo de uma reformulação radical do projeto transcendental tal como formulado por Kant, impulsionando esse projeto na direção do que Schelling alguma vez chamou de 'empirismo superior': somente quando as condições da experiência em geral se tornam condições genéticas da experiência *real* é que podem ser reconciliadas com as estruturas das obras de arte. Nesse caso, os princípios da sensação constituiriam, ao mesmo tempo, os princípios de composição da obra de arte e, reciprocamente, seriam as estruturas da obra de arte que revelariam essas condições<sup>1</sup>. No que segue, gostaria de examinar os meios pelos quais Deleuze procura superar essa dualidade na estética, seguindo esse fio simples através da rede de seu pensamento, mesmo que, ao traçar essas linhas, sejam sacrificados alguns detalhes em favor de uma certa clareza. A primeira parte analisa a teoria da sensação de Deleuze; a segunda busca conectar essa teoria com as estruturas da obra de arte.

## 1. A teoria da sensação: 'O ser do sensível'

### 1.1 além da reconhecimento e do senso comum

---

<sup>1</sup> Para as formulações de Deleuze sobre o problema da estética, ver *Difference and Repetition* [1968], trans. Paul Patton, New York: Columbia University Press, 1994, pp. 56-7, 68; e *The Logos of Sense* [1969], trans. Mark Lester, ed. Constantin Boudas, New York: Columbia University Press, 1990, p. 260..

(30) Frequentemente, Deleuze começa suas discussões sobre estética se referindo à passagem da *República* em que Platão distingue entre dois tipos de sensação: aquelas que deixam a mente tranquila e inativa e aquelas que a forçam a pensar. As primeiras são objeto de *reconhecimento* ('isso é um dedo') para as quais a sensação é um juiz mais ou menos adequado. 'Nesses casos', escreve Platão, 'um homem não é compelido a colocar para o pensamento a questão, "O que é um dedo?" pois a visão nunca sugere ao pensamento de que um dedo é algo diferente de um dedo... não há nada aqui que convide ou excite a inteligência'<sup>2</sup>. Deleuze define a *reconhecimento* em termos kantianos como sendo o exercício harmônico de nossas faculdades sobre um objeto que é supostamente *idêntico* para cada uma dessas faculdades: é o *mesmo* objeto que pode ser visto, lembrado, imaginado, concebido e assim por diante. Para ter certeza, cada faculdade (sensibilidade, imaginação, memória, entendimento, razão) tem seu próprio dado particular e seu próprio meio de agir sobre o dado. Reconhecemos um objeto quando uma faculdade estabelece seu dado como idêntico ao de uma outra, ou mais precisamente, quando todas as faculdades juntas relacionam seus dados e se referem a uma forma de identidade no objeto. *Reconhecimento*, conseqüentemente, encontra seu correlato no ideal de *senso comum*, que é definido por Kant não como um 'sentido' especial ou uma faculdade empírica particular, mas como uma suposta identidade do objeto que funciona como o fundamento de nossas faculdades, como princípio que as une num acordo harmônico. Esses são os dois polos do que Deleuze nomeia como 'imagem dogmática do pensamento' que constitui um dos principais objetos de sua crítica: a identidade subjetiva do eu e de suas faculdades (*senso comum*) e a identidade objetiva daquilo a que essas faculdades se referem (*reconhecimento*). Assim, em Kant, o 'objeto em geral' ou 'objeto = x' é o correlato objetivo do 'Eu penso' ou da unidade subjetiva da consciência<sup>3</sup>.

Mas também existe o segundo tipo de sensação no mundo, continua Platão, sensações que nos forçam a pensar que despertam o pensamento. Essas são as que Deleuze nomeará de 'signos' por motivos que veremos adiante. Elas não são mais objetos de *reconhecimento*, mas objetos de um encontro fundamental. Mais precisamente, não são mais nem mesmo reconhecidas como objetos, mas se referem a qualidades sensíveis ou

---

<sup>2</sup> Platão, *Republic*, VII, 523b. Deleuze se refere a esse texto em *Difference and Repetition*, p. 138-42, 236; *Nietzsche and Philosophy*, trans. Hugh Tomlinson, London: Athlone, 1983, pp. 108, 210 (n.33); *Proust and Signs*, trans. Richard Howard, New York: George Braziller, 1972, pp. 96, 166.

<sup>3</sup> Ver as análises de Deleuze em *Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of Faculties*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota, 1984, esp. P. 15.

relações que são tomadas num devir ilimitado, um movimento perpétuo de contrários. Um dedo é somente um dedo, mas um dedo grande (31) pode ser pequeno em relação a um terceiro, assim como o que é duro nunca é duro sem ser também macio, e assim por diante. A reconhecimento mensura e limita essas qualidades paradoxais ao relacioná-las a um objeto, mas nelas mesmas essas ‘sensações oposta simultâneas’, diz Platão, deixam a alma perplexa e a colocam em movimento, forçam-na a pensar pois demandam ‘futuras investigações’. Mais do que um acordo voluntário e harmonioso, as faculdades entram num desacordo involuntário que está na base do modelo platônico de educação; a sensibilidade compele a inteligência a distinguir entre o grande e o pequeno a partir das aparências sensíveis que a confundem o que, por sua vez, compele a memória a começar a lembrar das Formas inteligíveis<sup>4</sup>.

São as sensações desse segundo tipo, Deleuze argumenta, que constituem a base para qualquer estética possível. Fenomenólogos como Merleau-Ponty, Straus e Maldiney já haviam percorrido um longo caminho para liberar a estética dos pressupostos da reconhecimento. Argumentavam que a sensação, ou melhor, ‘a experiência sensorial’ [*le sentir*] deveria ser analisada não somente enquanto relacionada com qualidades sensíveis de um objeto identificável (o momento figurativo), mas enquanto cada qualidade constitui um campo que se sustenta por si, embora incessantemente interfira com outras qualidades (o momento ‘pático’)<sup>5</sup>. Mas eles ainda permanecem ligados à forma do senso comum, erigindo a ‘percepção natural’ como norma e localizando suas condições numa forma sensível ou Gestalt que organiza o campo perceptivo como função de uma ‘consciência intencional’ ou ‘corpo vivido’ situado no horizonte do mundo. Se *Proust e os signos* ocupa uma posição decisiva na obra é porque *A la recherche du temps perdu*, conforme a leitura de Deleuze, apresenta-se como uma vasta experimentação com sensações de segundo tipo, livres de todos os pressupostos de *ambos*, reconhecimento e senso comum. Em Proust,

---

<sup>4</sup> Platão, *Republic*, 524d, ver também *Philebus*, 24d; *Parmenides* 154-155 e *Theaetetus* 152-155. Esses paradoxos, conhecidos na antiguidade como sorites megáricos (“quantos grãos constituem um monte?”) são tratados em lógica formal como ‘predicados vagos’; ver Pascal Engel, *The norm of the true*: University of Toronto Press, 1991, pp. 199-215. Deleuze trata do tema do devido devir no início de *Logic of Sens*, series 1, pp. 1-3.

<sup>5</sup> Ver Maurice Merleau-Ponty *Phenomenology of Perception*, trans., Colin Smith, London: Routledge & Kegan, 1967, pp. 216-17.. Erwin Straus *The Primary World of the senses: A Vindication of Sensory Experience*, trans. Jacob Needleman, New York: Free Press, 1963 pp. 316-17 e . Henri Maldiney *Regard Parole Espace*, Lausanne: Éditions l’Age d’Homme, 1973, pp. 134-8. Para a crítica de Deleuze ver *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjan, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 57; *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, paris: Éditions de la Difference, 1981, pp. 31-3; *Difference and Repetition*, p. 137..

esses signos não mais indicam simplesmente qualidades sensíveis contrárias, como em Platão, em vez disso, testemunham por uma rede muito mais complicada de ordem de signos implicados: signos frívolos da vida em sociedade, signos enganosos do amor, signos sensuais do mundo material e signos essenciais da arte que transformarão os outros. O narrador de Proust descobrirá que, quando pensa que está perdendo tempo, já havia, de fato, embarcado num aprendizado intelectual desses signos, numa busca por seu sentido, numa revelação de sua verdade. Em cada uma dessas ordens, a busca passa, inevitavelmente, por dois momentos essenciais: uma ‘tentação objetivista’ que busca pelo sentido do signo no objeto que o emite (seu amante, a Madeleine), e uma ‘compensação subjetivista’ que busca seu sentido numa associação subjetiva de ideias. Mas, em cada caso, o herói descobre que a verdade dos signos ‘transcende os estados de subjetividade não menos do que as (32) propriedades do objeto’: é somente na obra de arte que sua natureza será revelada e sua verdade será manifesta<sup>6</sup>.

Essa distinção entre o objeto reconhecido e o signo encontrado, argumenta Deleuze, corresponde a uma distinção mais geral entre duas imagens do pensamento. A imagem ‘dogmática’ ou racionalista pode ser resumida por diversos postulados interrelacionados: o pensamento enquanto pensamento contém formalmente a verdade (ideias inatas, natureza a priori dos conceitos); pensar é um exercício natural e voluntário de uma faculdade e o pensador possui um amor natural pela verdade, uma *philia* (daí a imagem do pensador como um philo-sophos, um amigo ou amante da sabedoria); caímos em erro, somos desviados da verdade por forças externas que são estranhas ao pensamento e desviam a mente de sua vocação (o corpo, as paixões); portanto, tudo o que precisamos para pensar verdadeiramente é um ‘método’ que afastará o erro e nos trará de volta à natureza verdadeira do pensamento<sup>7</sup>. É contra essa imagem mais ou menos grega que Deleuze contrapõe a potência empírica dos signos e a possibilidade de um

---

<sup>6</sup> *Proust and Signs*, p. 36. Platão, segundo a leitura de Deleuze, permanece ligado ao modelo da reconhecimento de dois modos: ao definir o signo como uma contrariedade qualitativa, Platão confundiu o ser do sensível com um simples ser sensível [*aistheton*] e o relacionou como uma ideia já existente que meramente trocou a operação de reconhecimento pelo processo de reminiscência. Para a crítica de Platão, ver *Difference and Repetition*, pp. 141-2; para a ruptura de Proust com o platonismo, ver *Proust and Signs*, pp. 96-103.

<sup>7</sup> A análise das imagens do pensamento é um dos temas centrais da filosofia de Deleuze. Ver *Proust and Signs*, pp. 159-67; *Nietzsche and Philosophy*, pp. 103-10; *Difference and Repetition*, pp. 127-67. Análises mais específicas desses temas ‘noológicos’ podem ser encontradas em *Logic of Sens*, pp. 127-33 (altura, profundidade e superfície como coordenadas do pensamento) e *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, pp. 2-25 (a árvore e o rizoma como imagens do pensamento), pp. 374-80 (a forma Estado versus pensamento ‘nômade’), pp. 474-500 (liso e estriado).

pensamento ‘sem imagem’: pensar nunca é o produto de uma disposição voluntária, mas o resultado de forças que agem involuntariamente, desde fora, sobre o pensamento: buscamos pela verdade, começamos a pensar, somente quando compelidos a isso, quando sofremos uma violência que nos impele para uma tal busca, que nos arranca de nosso estupor natural – o que chamamos de pensamento, diz Heidegger, é o *fato* perpétuo de que ‘ainda não pensamos’<sup>8</sup>. O negativo do pensamento não é o erro, que é apenas um fato empírico, mas inimigos mais profundos que impedem a gênese do pensamento: convenção, opinião, clichês, besteira [bêtise]<sup>9</sup>; finalmente, o que nos leva à verdade não é ‘método’, mas ‘constrangimento’, ‘oportunidade’: nenhum método pode determinar de antemão o que nos compele a pensar, é mais o caráter fortuito do encontro que garante a necessidade do que nos força a pensar. *Quem* é aquele que, de fato, busca a verdade? Não é o amigo exercitando um desejo natural pela verdade no diálogo com outros, diz Proust, mas sim o homem ciumento sob a pressão das mentiras de sua amante e a angústia que elas infligem nele<sup>10</sup>. Se Deleuze sempre se considerou um empirista é porque ‘no caminho que leva para o que é para ser pensado, tudo começa com a sensibilidade’<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Martin Heidegger *What is Called Thinking*, trans. Fred D. Wieck and J. Glenn Gray, New York, Harper & Row, 1968, p. 28. Heidegger, no entanto, ainda conserva o tema de um desejo ou *philia*, substituindo as metáforas da violência pelas de ‘dom’ e aderindo aos pressupostos subjetivos de uma compreensão pré-ontológica do Ser. Se Artaud tem um papel importante no pensamento de Deleuze é porque seu caso apresenta, da forma mais clara, o fato de que o que o pensamento é forçado a pensar é sua própria impotência, sua própria incapacidade de tomar uma forma por si mesmo. O problema de Artaud não era o de orientar seu pensamento, mas conseguir pensar *algo*. Daí a importância determinante das imagens do pensamento: pode a loucura pertencer, em princípio, ao pensamento. Ou ela é simplesmente uma característica contingente do cérebro que poderia ser considerada como um simples fato? Ver *Difference and Repetition*, pp. 146-7 (comentário sobre Artaud) e p. 321 n.11 (crítica a Heidegger).

<sup>9</sup> Deleuze analisou cada uma dessas figuras da negatividade: sobre a imbecilidade, ver *Nietzsche and Philosophy*, p. 105 (‘a imbecilidade é uma estrutura do pensamento enquanto tal... não é um erro ou uma série de erros... são pensamentos imbecis, discursos imbecis que são construídos inteiramente de verdades’); sobre a convenção, ver *Proust and Signs*, p.160 (‘Verdades permanecem arbitrarias e abstratas por tanto tempo quanto estiverem baseadas na boa vontade do pensamento, Somente o convencional é explícito... Mentes comunicam umas para as outras somente o convencional’); sobre a opinião, ver *What is Philosophy*, trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia Press, 1994, pp. 144-50 (‘opinião é um pensamento cuidadosamente moldado na forma da reconhecimento’); sobre o clichê, ver *The Movement-Image*, pp. 208-9 e *Francis Bacon*, pp. 57-63.

<sup>10</sup> De acordo com Proust, o ciúme não é uma enfermidade do amor, mas sua verdade, sua finalidade, todo amor é ‘uma disputa sobre a evidência’, ‘um delírio de signos’ (*Proust and Signs*, pp. 117-122).

<sup>11</sup> *Difference and Repetition*, p. 144; ver também *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, trad. Martin Joughin, New York, Zone Books, 1990, p. 149. ‘Alguém é sempre atingido pelas diversas inspirações de empiristas ou de racionalistas. Um grupo é surpreendido pelo que não surpreende os outros. Se ouvimos os racionalistas, verdade e liberdade são, acima de tudo, direitos; eles se espantam como podemos perder nossos direitos, cair no erro ou perder nossa liberdade... De um ponto de vista empirista, tudo se inverte: o que é surpreendente é que os homens, às vezes, conduzem à verdade, às vezes, conduzem a uma outra, às vezes tratam de se livrar dos grilhões que os prendem.’

O que é, então, um signo? Em *Diferença e repetição*, Deleuze assinala duas características primárias do signo. A primeira é que o signo perturba a alma, torna-a perplexa, como se o signo encontrado fosse o portador de um problema. A segunda é que o signo é algo que pode *somente* ser percebido ou sentido [*ce qui ne peut être que senti*]: como diz Francis Bacon, ele age diretamente sobre o sistema nervoso, em vez de passar pelo desvio do cérebro<sup>12</sup>. É essa segunda característica que revela com mais clareza (33) a diferença entre o signo encontrado e o objeto reconhecido. O último não pode apenas ser sentido, deve também ser lembrado, imaginado, concebido... Assume, desse modo, o acordo das faculdades que Kant nomeou como senso comum. Ao tomar o signo encontrado como elemento primário da sensação, Deleuze aponta, *objetivamente para uma ciência do sensível livre de todo modelo da reconhecimento e, subjetivamente, para um uso das faculdades livre de todo ideal do senso comum*. Mas, o próprio Kant já havia insinuado essa última possibilidade na *Crítica do juízo* em que, pela primeira e única vez, considerou uma faculdade livre da forma do senso comum, a saber, a faculdade da imaginação. Até esse ponto, Kant estava satisfeito em criar muitos sentidos comuns em conformidade com os interesses do pensamento sensato (conhecimento, moralidade, reflexão), sentidos comuns que diferiam de acordo com as condições que eram reconhecidas (objeto de conhecimento, valor moral, efeito estético...). Na *Crítica da razão pura*, por exemplo, as faculdades entram num acordo harmonioso no interesse especulativo, em que o entendimento legisla e determina as funções das outras faculdades ('senso comum lógico'). Na *Crítica da razão prática*, as faculdades entram num acordo diferente sob a legislação da razão no interesse prático ('senso comum moral'), mesmo na 'analítica do belo' da *Crítica do juízo*, a imaginação reflexiva é ainda considerada estar sob o 'senso comum estético'<sup>13</sup>.

Mas a terceira Crítica abriu a possibilidade de um novo domínio, uma teoria 'disjuntiva' das faculdades. Na 'Analítica do sublime' a faculdade da imaginação é forçada a confrontar seu próprio limite, seu máximo: diante de um objeto imenso (o deserto, uma montanha, uma pirâmide) ou de um objeto poderoso (uma tempestade no mar, uma erupção vulcânica), a imaginação anseia por compreender essas sensações em sua totalidade, mas é incapaz disso. Ela atinge o limite de seu poder e se encontra reduzida à impotência. Esse fracasso dá origem à dor, uma cisão, no sujeito, entre o que pode ser

---

<sup>12</sup> Francis Bacon, *The brutality of fact: interviews with Davis Sylvester*, London: Thames and Hudson, 1975, p. 18.

<sup>13</sup> Kant apresenta essa teoria do senso comum na *Critic of judgement* §18-22, §40.

imaginado e o que pode ser pensado, entre a imaginação e a razão. Afinal, o que é que impulsiona a imaginação para esse limite, o que a força para unificar a imensidão do mundo sensível numa totalidade? Kant responde que não é nada além da faculdade da razão: imensidão absoluta ou poder são Ideias da razão, Ideias que podem ser pensadas, mas não conhecidas nem imaginadas, que são, portanto, acessíveis *somente* pela faculdade da razão. Assim, o sublime nos apresenta uma *dissensão*, um ‘acordo discordante’ entre as demandas da razão e o poder da imaginação. Mas esse reconhecimento doloroso também dá origem ao prazer: ao confrontar seu limite, a imaginação vai, ao mesmo tempo, (34) além desse limite, embora de modo negativo, ao se representar a inacessibilidade a essa Ideia racional. Ela apresenta a si o fato de que o inapreensível existe e *que ele existe na natureza sensível*<sup>14</sup>. Do ponto de vista empírico, esse limite é inacessível e inimaginável, mas, do ponto de vista transcendental, é o que pode *somente* ser imaginado, o que é acessível *somente* para a imaginação em seu exercício transcendental.

A lição da ‘Analítica do sublime’, na leitura de Deleuze, é que ela descobre esse acordo discordante como sendo a condição de possibilidade para o acordo harmônico das faculdades que Kant havia evocado nas duas primeiras críticas, um acordo que não é derivado de ‘fatos’ externos pré-existentes (‘fato’ de conhecimento, ‘fato’ de moralidade), mas é engendrado internamente no sujeito. É essa possibilidade de um uso disjuntivo das faculdades, vislumbrado de relance por Kant a respeito da imaginação, que Deleuze estenderá a todo projeto crítico. Em vez de ter todas as faculdades harmoniosamente unidas num ato de reconhecimento, cada faculdade é feita para confrontar seu próprio limite diferencial e é empurrada para seu exercício involuntário e ‘transcendental’, um exercício em que *algo é comunicado violentamente de uma faculdade a outra, mas sem a forma de um senso comum*. Tal é o uso das faculdades apresentado por Proust: uma sensibilidade

---

<sup>14</sup> Ver §29. A ‘Analítica do sublime’ está no centro da concepção de Jean-François Lyotard sobre o ‘pós-modernismo’ na arte que ele define como o que *apresenta o inapresentável* em seu ensaio ‘Answering the question: What is Postmodernism?’ Em *The Postmodern condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis, UNiversity of Minnesota Press, 1984, pp. 71-82. Há uma profunda diferença entre Deleuze e Lyotard, a despeito das muitas linhas de convergência entre suas respectivas teorias da arte: a teoria de Deleuze é derivada de uma análise da sensibilidade (intensidade), enquanto a de Lyotard deriva da faculdade da imaginação (sublime); Por vezes, Lyotard fala de ‘imaginação ou sensibilidade’ na mesma proposição, mas sem jamais ir ao ponto de extrair o elemento-limite da sensibilidade que não é, precisamente, o da imaginação. A diferença pareceria se sustentar na natureza das Ideias convocadas para cada caso: transcendente no caso da imaginação, imanente no caso da sensibilidade. Para a análise que Lyotard faz do sublime, ver seu importante comentário em *Lessons on the Analytic of the Sublime*, trans. Elisabeth Rottenberg, Stanford: Stanford University Press, 1994.

que apreende e recebe signos; inteligência, memória e imaginação que interpretam os signos e explicam seus sentidos, cada uma de acordo com determinado tipo de signo; e um puro pensamento que descobre sua essência como a razão suficiente do signo e de seu sentido. O que Deleuze chama de signo não é, portanto, um objeto reconhecível, nem mesmo uma qualidade particular de um objeto, mas o que constitui o limite da faculdade de sensibilidade (e cada faculdade, por sua vez, deve confrontar seu próprio limite). Tal como Deleuze afirma, o signo não é o ser sensível, nem mesmo um ser puramente qualitativo (*aistheton*), mas o ser *do* sensível (*aistheteon*). Do ponto de vista empírico, em si e por si, isto é, *do ponto de vista da reconhecimento e do senso comum*, em que a sensibilidade pode somente apreender o que também pode ser apreendido pelas outras faculdades, é insensível, não contingentemente, como se fosse muito pequeno ou estivesse muito distante para ser apreendido por nossos sentidos, mas essencialmente, Mas, do ponto de vista transcendental, o signo é o que pode *somente* ser sentido ou percebido, o que é acessível *somente* pela faculdade da sensibilidade em seu exercício transcendental. O signo, em resumo, aponta para uma estética pura situada no limite da sensibilidade: uma Ideia ou campo diferencial além das normas do senso comum e da reconhecimento. O que é, então, essa Ideia da sensibilidade? O que são essas forças de ‘fora’ que, apesar disso, dão origem ao pensamento?

## 1.2 A Ideia da sensibilidade: relações diferenciais e diferenças de intensidade

(35) Já em 1790, Salomon Maïmon, um dos primeiros pós-kantianos a retornar a Leibniz, propôs uma revisão essencial de Kant precisamente sobre esse ponto<sup>15</sup>. Leibniz argumentou que uma percepção consciente deve estar relacionada, não com um objeto reconhecível situado no espaço e no tempo, mas com percepções mínimas e inconscientes de que esse objeto é composto. Apreendo o ruído do mar ou o burburinho de um grupo de pessoas, por exemplo, mas não apreendo o som de cada onda ou a voz de cada pessoa que os compõem. Essas percepções ‘moleculares’ inconscientes estão relacionadas com as percepções ‘molares’ conscientes, não como partes de um todo, mas como o que é ordinário para com o que é notável ou singular: uma percepção consciente é produzida quando ao menos dois desses elementos entram numa *relação diferencial* que determina

---

<sup>15</sup> Salomon Maïmon, *Versuch über die transzendental philosophie*, Berlin: Christian Vos, 1790. Para comentários, ver, acima de tudo, Martial Guéroult, *La philosophie transcendente de Salomon Maïmon*, Paris: Alcan, 1929; Sylvain Zac, *Salomon Maïmon: Critique de Kant*, Paris: Cerf, 1988; Frederick Beiser, *The fate of reason*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1987.

um ponto singular<sup>16</sup>. Considerem, por exemplo, a cor verde: amarelo e azul podem ser percebidos, mas se a percepção que se tem deles diminui a ponto de os tornar indiscerníveis, entram numa relação diferencial ( $dx/dy=V$ , em que  $x$ =azul,  $y$ =amarelo e  $V$ =verde) que determina a cor verde; por sua vez, amarelo ou azul, por sua própria conta, podem ser determinados pela relação diferencial de duas cores que não podemos detectar ( $dy/dx=A$ , em que  $A$ =azul).

Considerem o ruído do mar: ao menos duas ondas percebidas minimamente entram numa relação capaz de determinar uma terceira que ‘sobressai’ sobre as outras e se torna consciente. Essas percepções inconscientes constituem os ‘elementos genéticos ideais’ da percepção ou o que Maïmon chamou de ‘diferenciais de consciência’. A essa multiplicidade virtual de elementos, e ao sistema de conexões ou relações diferenciais que são estabelecidas entre os elementos, Deleuze chamou de ‘Ideia’: as relações são atualizadas em diversas relações espaço-temporais, assim como os elementos são atualizados em diversas percepções e formas. Um signo, em seu primeiro aspecto, é, portanto, um ‘efeito’ desses elementos e relações na Ideia: uma percepção clara (verde) é atualizada quando certos elementos virtuais (amarelo e azul) entram numa relação diferencial como uma função de nosso corpo e atrai essas percepções obscuras para a claridade<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> *Nota sobre a relação diferencial.* A natureza da relação diferencial pode ser esclarecida pela comparação de três tipos de relação distintas na matemática. Um primeiro tipo é estabelecido entre elementos que são independentes e autônomos, tal como em  $3+2$  ou  $2/3$ . Os elementos são reais e essas relações devem ser chamadas de *reais*. Um segundo tipo, por exemplo  $x^2+y^2-R^2=0$  (a equação algébrica do círculo), é estabelecida entre termos cujo valor não é especificado, mas que, apesar disso, devem ter *em cada caso* um valor determinado. Tais relações podem ser chamadas de *imaginárias*. Mas o terceiro tipo de relação é estabelecido entre elementos que não têm valor determinado, mas que, apesar disso, são determinados reciprocamente numa relação. Essas são relações diferenciais. Os elementos dessas relações são indeterminados, não sendo nem reais nem imaginários:  $dy$  é completamente indeterminado em relação a  $y$ ,  $dx$  é completamente indeterminado em relação a  $x$ . Entretanto, eles são perfeitamente determináveis na relação diferencial: os próprios termos não existem separados da relação diferencial em que entram e pela qual se determinam reciprocamente. Essa relação diferencial, por sua vez, determina um ponto singular e é o conjunto desses pontos que determina o espaço topológico de uma estrutura dada (um triângulo, por exemplo, tem três pontos singulares, enquanto curvas e figuras são derivadas de distribuições mais complexas). Ver Deleuze ‘A quoi reconnâit-on le structuralisme?’, in François Châtelet, ed., *Histoire de la philosophie tome 8? Le XXème siècle*, Paris: Hachette, 1872, p 299-335; *The Fold: Leibniz and Baroque*, trans. Tom Conley, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1933, p. 88; *Difference and Repetition*, pp. 172-5.

<sup>17</sup> Para a interpretação de Deleuze da teoria da percepção de Leibniz, ver *The Fold: Leibniz and Baroque*, cap. 7 ‘Perception in the Folds’ de onde foram retirados os exemplos acima. Para os textos primários de Leibniz ver *Discurso de metafísica* §33; *Considerações para uma doutrina de uma mente universal*, §14; *Monadologia* §20-25; *Princípios da natureza e da graça*, §13; e *Novos ensaios*, cap. 1.

Deleuze sugere que Bergson, em *The Creative Mind* teria desenvolvido, de alguma forma, uma concepção paralela da Ideia, usando o domínio das cores como exemplo. Há dois modos de determinar o que as ‘cores’ têm em comum. *Ou* podemos extrair de cores particulares uma abstração ou ideia geral de cor (‘ao remover do vermelho o que faz dele vermelho, do azul o que faz dele azul, do verde o que faz dele (36) verde’) *Ou* podemos fazer todas essas cores ‘passarem por uma lente convergente, conduzindo-as para um único ponto’, caso em que é obtida uma ‘pura luz branca’ que ‘faz com que a diferença entre as tonalidades se destaque’<sup>18</sup>. O primeiro caso define um conceito ‘genérico’ com uma pluralidade de objetos, em que a relação entre conceito e objeto é de submissão e a situação da diferença permanece exterior à coisa. O segundo caso define uma Ideia diferencial no sentido de Deleuze. Essas diferentes cores não são mais objetos *sob* um conceito, mas constituem uma ordem de mistura e coexistência e sucessão *na* Ideia; a relação entre a Ideia e uma cor não é de submissão, mas de atualização e diferenciação; e a situação da diferença entre o conceito e o objeto é *internalizada* na própria Ideia. A luz branca pode ser um universal, se você desejar, mas é um universal concreto, *uma variação universal*, não um gênero ou uma generalidade. A Ideia de cor é como a luz branca que ‘perplexa’ (perplexes) em si os elementos genéticos e relações de todas as cores, assim como a ideia de som poderia ser concebida como um ruído branco<sup>19</sup>.

Essa noção de Ideia diferencial encontra seu complemento no conceito de *intensidade*. Esses elementos e relações são, necessariamente, atualizados numa magnitude intensiva. O próprio Kant havia definido o princípio de intensidade em ‘Antecipações da percepção’; sabemos a priori que a matéria das sensações terá um grau de intensidade e que essa magnitude irá se modificar continuamente partindo de um ponto

---

<sup>18</sup> Bergson, *The Creative Mind*, trans. Mabelle L. Andison, Totowns, New Jersey: Littlefield, Adams & Co., 1965, p.225. Deleuze analisa esse exemplo em ‘La conception de la différence chez Bergson’, *Études bergsoniennes* 4, 1956, pp. 77-112,. E retira suas *consequências* em *Logico f Sens*, p. 136 ‘ter uma cor não é mais geral do que ser verde, porque é somente essa cor, esse verde que é essa nuance, que se referem ao sujeito individual. Essa rosa não é vermelha sem ter o vermelho dessa rosa.’ Deleuze está mais próximo de Goethe do que de Newton. A teoria das cores de Goethe foi, do mesmo modo, recuperada em certas teorias científicas contemporâneas: o vermelho não é mais percebido como um comprimento de onda de luz, mas como uma singularidade num universo caótico cujas fronteiras nem sempre são fáceis de descrever; ver James Gleick, *Chaos: making a New Science*, London: Sphere, 1988, p. 164-166.

<sup>19</sup> Do mesmo modo, poderíamos falar de uma sociedade branca ou de uma linguagem branca que contém em sua virtualidade todos os fonemas e relações destinadas a serem atualizadas em diversas linguagens e em partes notáveis de uma mesma linguagem; ver *Difference and Repetition*, pp. 203-7. Para uma análise mais completa da forma musical seguindo essa linha, ver Jean-François Lyotard, ‘Several Silences’, in *Driftworks*, ed. Roger McKeon, New York: Semiotext[e], 1984, p. 99-110.

em que a intensidade = 0.<sup>20</sup> Mas, como ele definiu a *forma* da sensibilidade como extensa no espaço, Kant limitou a aplicação da intensidade à *matéria* das intuições sensíveis que vem preencher aquele espaço. Mas, Maïmon, tal como Hermann Cohen depois dele, argumentou que como o espaço, enquanto uma intuição pura é um continuum, é a forma do próprio espaço que deve ser definida a priori como quantidade intensiva: há, portanto, uma construção interna e dinâmica que, necessariamente, *precede* a representação do todo como uma forma de exterioridade (o que implica que o espaço é atualizado numa *pluralidade* de formas).<sup>21</sup> Na experiência empírica, conhecemos somente intensidade ou formas de energia que já estão localizadas e distribuídas no espaço extenso: a intensidade é inseparável de um processo de extensão que a relaciona ao espaço extenso e a subordina às qualidades que preenchem espaço. Mas a tendência correspondente não é menos verdadeira, uma vez que toda extensividade necessariamente envolve ou implica em si a intensidade da qual é um efeito. Um ‘signo’, nesse segundo aspecto, é uma intensidade produzida pela assimetria das relações diferenciais, em que uma ‘qualidade’ aparece quando uma intensidade atinge uma dada ordem ou magnitude e essas relações são organizadas na consciência.<sup>22</sup> Assim, as sensações apresentam um duplo aspecto (37) necessariamente se referem a uma ordem implicada e virtual de diferenças constitutivas, mas tendem a excluir as diferenças na ordem extensa em que são explicadas. Essas forças intensivas nunca são dadas em si mesmas, não podem ser apreendidas pelos sentidos empíricos que somente apreendem a intensidade já recoberta ou mediada pelas qualidades que ela cria. Elas somente podem ser sentidas do ponto de vista de uma sensibilidade transcendental que a apreende imediatamente no encontro, como o próprio limite da sensibilidade. Com a noção de intensidade, escreve, ‘a sensação

---

<sup>20</sup> Immanuel Kant, *Critic of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith, London: Macmillan, 1929, A169/B21: ‘Toda sensação tem um grau, isso é, uma magnitude intensiva que pode sempre ser diminuída [até o ponto de intensidade = 0]... Toda cor, por exemplo o vermelho, tem um grau que, por menor que seja, nunca é mínimo; o mesmo vale para o calor, para o momento do peso, etc.’

<sup>21</sup> Hermann Cohen, *Kant Theorie der Erfahrung*, 2ªed., Berlin: Dümmler, 1885, p.428: ‘espaço e tempo, as condições sensíveis da unidade de consciência, na medida em que representam *quanta continua*, são constituídos como *continua* pela *realidade de magnitude intensiva* como condição do pensamento. Magnitude intensiva, por conseguinte, aparece imediatamente como condição prévia do extensivo... Tal foi a necessidade que levou ao infinitamente pequeno, posicionando algo que se torna uma unidade não em relação ao Um, mas em relação a Zero’. Ver os comentários de Jules Vuillemin em *L’héritage kantien et la révolution copernicienne*: Fichte, Cohen, Heidegger, Paris: Presses Universitaires de France, 1954, p. 132-207.

<sup>22</sup> *Difference and Repetition*, p. 20: ‘Por signo, entendemos o que ocorre num sistema [diferencial], o que fulgura através dos intervalos quando ocorre uma comunicação entre díspares. O signo é, de fato, um efeito com dois aspectos: num desses, expressa, enquanto signo, a dissimetria produtiva; no outro, tende a anulá-la.

deixa de ser representativa e se torna real'. Por isso a fórmula; 'intensidade é tanto o insensível quanto o que pode somente ser sentido'.<sup>23</sup>

O que Maïmon herda desse argumento leibnizeano é um método transcendental de gênese, em vez de um simples condicionamento: uma sensação clara emerge de uma obscuridade por um processo *genético*, como se houvesse uma série de filtros, uma série de integrações sucessivas ou de sínteses. Na *Crítica da razão pura*, Kant reservou o poder de síntese para o ativo 'eu penso', para a atividade do entendimento, e o ego passivo foi concebido como não possuindo nenhum poder de síntese. Por ter considerado o sensível como uma qualidade relacionada a um objeto que a sensibilidade intuiu passivamente, definiu a forma transcendental do espaço, enquanto condição do sentido externo, por sua extensão geométrica (pura intuição de objetos ou de corpos). E se os conceitos, por seu lado, poderiam ser aplicados às intuições, se era possível uma harmonia entre o entendimento e a sensibilidade, era somente pelo intermédio misterioso do 'esquematismo' da imaginação, que sozinha faz com que as relações espaço-temporais da intuição correspondam às relações lógicas do conceito. Mas o problema com o método kantiano de condicionamento, que pós-kantianos como Maïmon e Cohen logo apontaram, é que ele deixa inexplicada a dualidade puramente *externa* entre o determinável (espaço como dado puro) e a determinação (o conceito como pensamento), invocando uma harmonia 'oculta' entre termos que permanecem externos uns aos outros.<sup>24</sup> O que argumentam os pós-kantianos (tais como Freud), é que o ego passivo é constituído por um prodigioso domínio de sínteses passivas inconscientes que precedem e condicionam a atividade do 'eu penso'.

Para além do método externo de condicionamento de Kant, Maïmon propõe um método *interno* de gênese em que a relação entre o determinável e a determinação é realizado na Ideia. Em vez da percepção pressupondo um objeto capaz de nos afetar e das condições sob as quais seríamos capazes de ser afetados, é a determinação recíproca de diferenciais (dx/dy) que implica a ambos numa (38) determinação completa do objeto enquanto percepção e da determinabilidade do espaço-tempo enquanto condição: *espaço-*

---

<sup>23</sup> Francis Bacon, p. 34 e *Difference and Repetition*, p. 230.

<sup>24</sup> O próprio Kant admite que o poder de esquematizar da imaginação era 'cego', 'uma arte escondida nas profundezas da alma humana', uma atividade que 'a natureza dificilmente nos permitirá algum dia descobrir' (*Critic of Pure Reason*, A78/B103, A141/B180-181). É por esse motivo que Heidegger tomou a imaginação como sendo o ponto focal de sua leitura de Kant, ver *Kant and the Problems of Metaphysics*, trans. James S. Churchill, Bloomington: Indiana University Press, 1962.

*tempo deixa de ser um puro dado para se tornar a totalidade ou o nexo de relações diferenciais no sujeito, e o objeto deixa de ser um dado empírico para se tornar o produto dessas relações na percepção consciente.*

‘Diferença não é diversidade’, escreve Deleuze, ‘diversidade é dada, mas diferença é como o dado é dado, o modo como o dado é dado *enquanto* diverso.’<sup>25</sup> O erro da imagem dogmática do pensamento não é o de negar a diversidade, mas tender a compreendê-la somente em termos de generalidades ou de gêneros. Um dos objetivos de Deleuze é mostrar que a singularidade e a individualidade do diverso só podem ser compreendidas do ponto de vista da diferença. A Ideia de sensação é constituída por dois princípios interrelacionados de diferença: as relações diferenciais entre elementos genéticos e as diferenças de intensidade que atualizam essas relações. Elas não indicam algum tipo de realidade metafísica além dos sentidos, embora não sejam dadas na experiência enquanto tal. Enquanto em Kant Ideias são unificantes, totalizantes e transcendentais, em Deleuze, elas são diferenciais, genéticas e imanentes. É a série de filtros, por exemplo, que corresponde ao que Nietzsche chamou de faculdade do esquecimento, ou ao clamor de Bergson de que a percepção necessariamente elimina e subtrai: subjetividade *é* (em vez de simplesmente *ter*) uma percepção incompleta, restrita e parcial.<sup>26</sup> Em contrapartida, a significância de distorções sensoriais, tais como as produzidas por experiências farmacodinâmicas, ou experiências físicas tais como a vertigem, é com frequência associada ao fundo intensivo que sempre está implicado na percepção do extensivo: um tipo de ‘pedagogia dos sentidos’, diz Deleuze, que forma uma parte integral do transcendentalismo.<sup>27</sup> Deleuze não leva em conta apenas a ‘percepção natural’, mas também experiências que são normalmente classificadas como ‘patológicas’, para as quais estabelece uma positividade por elas mesmas. Em seu comentário sobre Leibniz, inclusive, Deleuze vai tão longe a ponto de escrever que ‘*toda*

---

<sup>25</sup> *Difference and Repetition*, p. 222.

<sup>26</sup> Nietzsche, *Genealogia da moral* Ensaio II § 1: ‘o que experimentamos e absorvemos entra na nossa consciência no estado de digestão tão pouco... quanto os milhares de processos envolvidos na nutrição física... Assim, é imediatamente óbvio que não poderia haver felicidade, alegria, esperança, orgulho, nenhum *presente*, sem o esquecimento’. Bergson, *Matter and Memory*, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer, New York, Zone Books, 1988, pp. 35-6: ‘nunca percebemos objetos per se, mas sim objetos *minus* aqueles aspectos que não nos interessam como uma função de nossas necessidades’.

<sup>27</sup> *Difference and Repetition*, p. 237. No capítulo sobre a ‘Imagem percepção’ em *The Movement-Image*, Deleuze argumenta que, se o cinema vai além da percepção normal, é no sentido em que ele atinge esse elemento genético de toda percepção possível: ‘No cinema-olho, Vertov tinha como objetivo atingir, ou recuperar, o sistema da variação universal,’ ‘atingir “outra” percepção que é o elemento genético de toda percepção’ (pp. 80-6).

percepção é alucinatória porque a *percepção não tem nenhum objeto*, no que se refere exclusivamente ao mecanismo físico de relações diferenciais em meio a percepções inconscientes.<sup>28</sup> É por isso que a diferença deve ser entendida, não como um fato empírico ou como um conceito científico, mas como um princípio transcendental, como a razão suficiente do sensível, como o ser do sensível.

Descartes havia colocado o ‘claro e distinto’ como o princípio mais alto do senso comum, um princípio que seria prolongado de várias formas na tradição pós-kantiana passando por Fichte e Hegel: a mente finita encontra seu ponto de partida num (39) entendimento obscuro e confuso do mundo, a razão constitui um progresso universal em direção ao claro e distinto ‘a luz que torna o pensamento possível no exercício comum das faculdades’.<sup>29</sup> Nas figuras menos conhecidas de Maïmon e Cohen, Deleuze encontra uma tradição pós-kantiana ‘menor’ que leva diretamente a Bergson e a Nietzsche: Uma ideia clara é, em si mesma, confusa, e é confusa *na medida em que é clara*. A percepção consciente do ruído do mar, por exemplo, é clara, mas confusa, pois nossa percepção percebe o todo confusamente, somente expressa claramente certos elementos e relações que dependem do limite de consciência determinado por nosso corpo. Por outro lado, os componentes da Ideia são distintos, mas obscuros: distintos, na medida em que todas as gotas d’água permanecem distintas enquanto elementos genéticos da percepção com suas relações diferenciais, a variação dessas relações e os pontos singulares que elas determinam; mas obscura, na medida em que ainda não foram ‘distinguidas’ ou atualizadas numa percepção consciente. Toda sensação, em resumo, é clara, mas confusa, e é constantemente mergulhada de volta no distinto-confuso de onde emergiu. Em termos de Deleuze, *o princípio do claro e distinto é quebrado em dois valores irreduzíveis que nunca podem ser reunidos para constituir uma luz natural*.

A teoria da sensibilidade de Deleuze é, em suma, oposta à de Kant nesses três pontos interrelacionados: o elemento da sensação deve ser encontrado no signo, não em qualidades de um objeto reconhecível; o signo é o objeto-limite da faculdade da sensibilidade, além dos postulados da reconhecimento e do senso comum; a Ideia da

---

<sup>28</sup> *The Fold: Leibniz and Baroque*, p. 93.

<sup>29</sup> *Difference and Repetition*, p. 213. Martial Guéroult discute o papel que tem essa noção na filosofia pós-kantiana em *L’Evolution et la structure de la Doctrine de la Science chez Fichte*, Paris, Belles Lettres, 1930, vol 1, p.14 ff (‘o entendimento claro e distinto foi situado como o fruto de um desenvolvimento contínuo cujo ponto de partida foi o entendimento confuso, a única forma sob a qual a totalidade do universo poderia ser dada originalmente na mente finita’).

sensibilidade é constituída por relações diferenciais e diferenças de intensidade, o que oferece uma explicação genética do pensamento e constitui as condições da experiência real e não da meramente possível, já que as condições nunca são mais amplas do que o condicionado.

## 2 A teoria da arte: ‘Puros seres de sensação’

### 2.1 Filosofia e arte

Com esse esboço bem sumário da teoria da sensação em Deleuze nas mãos estamos, agora, em posição de determinar sua relação com a teoria da arte. Se muitos escritos de Deleuze sobre arte constituem uma parte integral de sua filosofia, isso se dá porque as obras de arte são explorações do campo transcendental da sensibilidade. O objetivo mais geral da arte, de acordo com Deleuze, é produzir uma sensação, criar um ‘puro ser de sensação’, um signo.<sup>30</sup> A obra de arte é, por assim dizer, uma ‘máquina’ ou ‘aparato’ que utiliza essas massivas sínteses de sensação para (40) produzir efeitos por si mesma. Os princípios genéticos da sensação são, então, ao mesmo tempo, os princípios de composição da arte; e é a estrutura da obra de arte que revela essas condições. Deleuze desenvolveu, por conseguinte, sua ‘lógica’ da sensação por meio de uma interação criativa com as diversas artes. Em *O que é a filosofia?* Deleuze define a filosofia como uma prática de conceitos, uma disciplina que consiste na formação, invenção, ou criação de conceitos. ‘Podemos muito facilmente pensar sem conceitos’, ele escreve, ‘mas, assim que há um conceito, há verdadeiramente filosofia’.<sup>31</sup> A arte é uma atividade igualmente criativa do pensamento, mas cujo objeto é criar agregados sensíveis mais do que conceitos. Grandes artistas são também grandes pensadores, mas pensam em termos de *sensações* mais do que de conceitos. Pintores, por exemplo, pensam em termos de linhas e cores, músicos pensam por sons, cineastas pensam por imagens, e assim por diante. Nenhuma disciplina tem qualquer privilégio sobre outra: criar um conceito não é nem mais difícil nem mais abstrato do que criar uma combinação visual ou auditiva; também não é mais fácil ler uma imagem do que compreender um conceito.

---

<sup>30</sup> *What is Philosophy?*, p. 167.

<sup>31</sup> Deleuze, *Negotiations 1972-1990*, trans. Martin Joughin, New York: Columbia, 1995; cf. *The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 280: ‘A teoria do cinema não tem impacto sobre o cinema, mas sobre os conceitos do cinema que não são menos práticos, efetivos, ou existentes do que o próprio cinema’.

Enquanto filósofo, Deleuze busca em seus estudos de arte criar conceitos que correspondam aos agregados sensíveis. *Francis Bacon: Lógica da sensação* cria uma série de conceitos filosóficos, cada um relacionado com um aspecto das pinturas de Bacon. O texto é organizado num estilo quase-musical, dividido em dezessete sequências ou séries que desenvolvem conceitos locais como se fossem linhas melódicas que, por sua vez, entram em relações contrapontísticas cada vez mais complexas e que, juntas, formam um tipo de composição conceitual paralela às composições sensíveis de Bacon. Do mesmo modo, os dois volumes de *Cinema* ‘são livros de lógica, uma lógica do cinema’ que busca ‘isolar certos conceitos cinematográficos’, conceitos que são próprios do cinema, mas que só podem ser formulados filosoficamente.<sup>32</sup> O mesmo deve ser dito sobre os trabalhos com a música, literatura e teatro, notadamente os reunidos em *Crítica e clínica*.<sup>33</sup>

A arte moderna e a filosofia moderna convergem num problema similar: ambas renunciam ao domínio da representação e, em vez disso, se ocupam das *condições* da representação como sendo seu objeto. A famosa frase de Paul Klee ecoa pelos escritos de Deleuze sobre a arte como uma espécie de motivo: *não reproduzir o visível, mas tornar visível*.<sup>34</sup> A pintura do séc. XX tem como meta não a reprodução das formas visíveis, mas a apresentação das forças não-visíveis que atuam por trás ou abaixo dessas formas. Busca extrair dessas forças intensivas ‘um bloco de sensações’ para produzir um material capaz de ‘capturar essas forças numa sensação. Quando críticos religiosos criticam Millet por pintar (41) camponeses que carregam um ofertório como se fosse um saco de batatas, Millet responde que o que interessa na pintura não é *o que* o camponês carrega, mas sim o peso exato dos dois objetos: seu objetivo era tornar a força daquele peso visível na pintura. Nas pinturas de Cézanne, que fez dessa noção de força sua primeira expressão plena, montanhas são feitas para existirem unicamente por meio de forças geológicas das dobraduras que elas entrelaçam, paisagens por meio de forças magnéticas, maçãs por meio de forças de germinação. Van Gogh ainda inventou forças desconhecidas tal como a força extraordinária de um girassol. Proust descobriu que o que os mundos de signos tornam visível nada mais são do que as várias estruturas invisíveis do tempo (passagem

---

<sup>32</sup> *Negotiations 1972-1980*, p. 47.. *The Movement-Image*, p. ix..

<sup>33</sup> Deleuze, *Critique et clinique*, à ris, Minuit, 1993.

<sup>34</sup> Paul Klee, ‘Schöpferische Konfession’, in *Das Bildnerische Denken*, Bâle, 1964, p 76. Citado em *Francis Bacon*, p. 39 e *A Thousand Plateaus*, p. 342; Ver também o comentário de Maldiney em *Parole Regard Espace*, p 143-146. Fórmula similar de Lyotard – ‘não representar, mas apresentar o inapresentável’ – é discutida em ‘The Sublime and the Avant-Garde’, in *The Inhuman: Reflections on Time*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1988, p. 89-107.

do tempo, tempo perdido, tempo redescoberto).<sup>35</sup> Talvez a música moderna tenha confrontado esse problema mais diretamente, buscando desenvolver um material altamente complexo e elaborado capaz de fazer audíveis as forças não sonoras do tempo, um material que tornaria a duração sonora, tal como no incremento do timbre em Stravinsky e Boulez, a ionização do som de Edgar Varèse, ou os experimentos de John Cage com símiles de ruído (noise-such) no piano preparado.<sup>36</sup>

Falando propriamente, não há uma ‘teoria da arte’ em Deleuze: ‘arte’ é um conceito, mas puramente nominal, já que existem necessariamente ‘diversos problemas cujas soluções são encontradas em artes heterogêneas’. Hermann Broch escreveu que ‘a única *razão de ser* de um romance é descobrir o que somente o romance pode descobrir’,<sup>37</sup> e cada uma das artes, e cada obra de arte, confronta seus problemas particulares, utilizando seus próprios materiais e técnicas, buscando capturar forças de diversos tipos, Dizer que a meta da arte não é representar o mundo, mas apresentar uma sensação (que, em si, é uma composição de forças, uma síntese intensiva de relações diferenciais), é dizer que toda sensação, toda obra de arte é *singular* e que as condições da sensação são, ao mesmo tempo, as condições de produção do *novo*. Por essa razão, vamos nos limitar aqui ao exame da obra de um único artista em *Francis Bacon: lógica da sensação*.

## 2.2 A ‘Figura’

Um dos conceitos mais importantes na análise que Deleuze faz de Bacon é o que ele chama, seguindo Lyotard, de ‘figural’, que se situa em oposição ao figurativo ou à representação. O perigo da figuração ou representação na pintura é que ela é tanto ilustrativa quanto narrativa: relaciona a imagem a um objeto supostamente ilustrado por ela, desse modo subordina o olho ao modelo da reconhecimento e perde (42) o imediato da sensação; relaciona a imagem a outras imagens na pintura desse modo nos incita a

---

<sup>35</sup> Ver *Proust and Signs*, pp. 17-18: ‘tempo, que normalmente não é divisível, procura corpos para se tornar visível, apreendendo corpos onde quer que os encontre pra neles lançar sua lanterna mágica’, modificando essa característica de alguém que conhecemos há muito tempo, o alongando, o embaçando, ou o esmagando. Deleuze distingue quatro estruturas de tempo em Proust: tempo perdido é tanto ‘passagem do tempo’ quanto ‘perda de tempo’; tempo recuperado é tanto ‘tempo redescoberto’ no coração do tempo perdido, quanto um ‘tempo original’ que é afirmado na arte.

<sup>36</sup> Para esses exemplos ver, *A Thousand Plateaus*, p. 343 e *Francis Bacon*, p. 39.

<sup>37</sup> Citado em Milan Kundera, *The Art of the Novel*, trans. Linda Asher, New York: Grove Press, 1988, p. 5, 36.

descobrir uma ligação narrativa entre as imagens. Como diz Bacon: ‘a história que já está contada entre uma figura e outra começa por cancelar as possibilidades do que pode ser produzido com a pintura por si mesma.’<sup>38</sup> A figuração tem um papel similar na pintura ao da reconhecimento em filosofia. A pintura não tem nem uma história para contar nem um objeto para representar: a própria pintura é uma sensação, um signo encontrado. Mas é precisamente isso que constitui a dificuldade da tarefa artística: ‘é algo muito, muito raro e difícil’, diz Bacon, ‘saber porque algumas pinturas se deparam *diretamente* sobre o sistema nervoso e outras pinturas contam uma história numa longa diatribe através do cérebro’<sup>39</sup>. Voltamos para a fórmula de Deleuze: a sensação produzida pela pintura é algo que só pode ser sentido ou percebido.

Como se atinge uma sensação na pintura? A tentativa de Bacon de ‘pintar o grito’ é um caso exemplar sobre esse ponto. Seu objetivo não é o de pintar os horrores visíveis do mundo antes que alguém grite, ele diz, mas sim as forças intensivas que o grito produz, que convulsionam o corpo de modo a criar uma boca gritante: a violência de um espetáculo horrível deve ser renunciada para se atingir a violência da sensação. Expresso como um dilema, pode-se dizer: *ou* ele pinta o horror (‘o sensacional’) e não pinta o grito, porque representa um espetáculo horrível e introduz uma história; *ou* pinta o grito diretamente (a ‘sensação’) e não pinta o horror visível, porque o grito é necessariamente a captura de uma força invisível. Se Bacon, tal como Cézanne, era tão severo com seu trabalho, vindo a destruir ou a renunciar a muitas de suas obras, incluindo muitos de seus gritos, foi porque falhou em atingir a sensação caindo nos clichês da figuração e da narração. Deleuze põe assim o problema: ‘Se a força [intensidade] é a condição da sensação não é, apesar disso, a força que é sentida, já que a sensação “oferece” algo completamente diferente da força que a condiciona’. Assim, a questão essencial para o artista se torna: ‘Como a sensação será capaz de voltar para si mesma, estender-se ou contrair-se suficientemente, para capturar, no que nos é dado, forças que não são dadas, para nos fazer sentir essas forças insensíveis, e *e elevar-se a suas próprias condições?*’<sup>40</sup> é essa, então a tarefa encarada pelo artista. Como pode o material usado pelo artista (tinta, palavras, pedra) atingir esse nível de forças? Como isso se torna capaz de ‘sustentar’ a sensação?

---

<sup>38</sup> Bacon, *The Brutality of Fact*, p. 23.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>40</sup> *Francis Bacon*, pp. 39-40.

Deleuze sugere que há duas rotas por meio das quais a pintura moderna escapou dos clichês da figuração e buscou (43) atingir diretamente a sensação: ou caminhando para a abstração, ou indo para o figural. O primeiro movimento, rumo à abstração, foi desenvolvido em diversas direções, mas foi, talvez, marcado por dois extremos. Num polo, uma *arte abstrata* como a de Mondrian ou Kandinsky que, embora tenha rejeitado a figuração clássica, ainda retinha um arsenal de formas abstratas que buscava refinar a sensação, desmaterializá-la, reduzi-la ao puro código óptico. Inclinou-se para um plano de composição arquitetônica em que a pintura se tornou uma espécie de ser espiritual, um material radiante que era mais pensado do que sentido, e convocou o espectador para tipo de ‘ascetismo intelectual’. No outro polo, o *expressionismo* abstrato, tal como o de Jackson Pollock que foi além da representação não ao pintar formas abstratas, mas ao dissolver todas as formas numa textura fluida e caótica de linhas e cores. Tentou oferecer a matéria em sua máxima extensão, revertendo sua subordinação ao olho, exibindo forças por meio de uma linha puramente manual que logo não mais limitava nem delineava algo, mas se espalhava por toda a superfície.

Ao romper com a representação, esses dois polos da abstração romperam também com o antigo modelo hilemórfico, que concebia a tarefa artística como sendo a imposição de uma forma sobre a matéria: os abstracionistas queriam libertar a *forma* num código óptico, enquanto os expressionistas queriam libertar a *matéria* num caos manual. O que o esquema hilemórfico ignora ao definir forma e matéria como termos separados, tal como mostrou Gilbert Simondon, é o processo de ‘modulação’ contínua que opera entre os termos. A matéria nunca é uma substância simples ou homogênea capaz de receber formas, mas é constituída de *atributos* intensivos e energéticos que não somente tornam a operação possível, mas a alteram continuamente (argila é mais, ou menos, porosa, madeira é mais, ou menos, resistente); e as formas nunca são moldes fixos, mas são determinadas pelas *singularidades* do material que impõe o processo implícito de deformação e transformação (ferro derrete a altas temperaturas, mármore ou madeira racham em seus veios e fibras). Essa é a importância da noção deleuziana de intensidade: além da matéria preparada, há uma materialidade energética em variação contínua; além das formas fixadas, há um processo qualitativo de deformação e transformação num desenvolvimento contínuo. O que se torna essencial na arte moderna, em outras palavras, não é mais a relação matéria-forma, mas a relação *material-força*. O artista lida com um material energético dado composto por atributos intensivos e singularidades e sintetiza

seus elementos díspares de tal modo que pode potenciar ou capturar essas intensidades, o que Paul Klee chamava de ‘forças do cosmos’.<sup>41</sup>

(44) Esta tarefa não se dá sem ambiguidade, seja técnica ou de outro tipo. A síntese de elementos díspares de um material requer um certo *grau de consistência*, sem o que seria impossível distinguir a sensação. Klee, por exemplo, dizia que para produzir uma sensação complexa, para sustentar as forças do cosmos e torná-las visíveis, é preciso proceder com gestos sóbrios que simplificam, selecionam, limitam o material. Tudo o que é preciso é uma linha simples, uma inflexão. E ele ficava furioso quando as pessoas criticavam a ‘infantilidade’ de seus desenhos.<sup>42</sup> Se alguém multiplica as linhas, se elabora um material muito rico e complexo, a alegação é que, assim, se abrem todos os acontecimentos, todas as irrupções de força, mas, de fato, alguém pode simplesmente aborrecer ao produzir nada mais do que rabiscos que apagam todas as linhas, um ‘desleixo’ que apaga a sensação.

Era para evitar esse perigo, tanto quanto o perigo de formalismo, que Bacon seguiu o segundo caminho, que tem Cézanne como precursor, e para o qual Lyotard cunhou o termo ‘figural’. Enquanto a ‘figuração’ se refere a uma forma relacionada com um objeto que ela supõe representar (reconhecimento), a figura é a forma conectada com uma sensação que transmite diretamente a violência dessa sensação para o sistema nervoso (signo). Na pintura de Bacon, é o corpo humano que faz o papel da Figura: funciona como o suporte material ou a estrutura que sustenta uma sensação precisa. Bacon começa, frequentemente, *isolando* o corpo humano num contorno, situando-o num círculo, num cubo, num paralelepípedo; balançando-o sobre um trilho; colocando-o numa poltrona ou numa cama. A Figura isolada é, então, sujeita a uma série de *deformações* por meio de uma série de técnicas manuais: fazendo marcas aleatórias, jogando tinta na tela, esfregando ou escovando a pintura. Essas técnicas têm um duplo efeito: por um lado, desfazem a unidade orgânica e extensiva do corpo e, em vez disso, revelam o que Deleuze chama de sua realidade *intensiva e não-orgânica*. Por outro lado, essas marcas também desfazem a organização óptica da própria pintura, desde que essa força é traduzida numa

---

<sup>41</sup> Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964; Deleuze foi fortemente influenciado pelos textos de Simondon.

<sup>42</sup> Paul Klee, *On the Modern Art*, trans. Paul Findlay, intro, Herbert Reed, London, Faber, 1966, p. 53: ‘Se eu tivesse que apresentar o homem “tal como ele é”, teria que produzir uma confusão desconcertante de linhas que a pura representação elementar estaria fora de questão. O resultado teria sido uma vagueza além da reconhecimento.’

sensação precisa que violenta o olho. As marcas revelam o ponto preciso de aplicação da força intensiva contornando o corpo, a convulsão ou o espasmo torcendo a figura por dentro, fazendo o corpo estremecer ou vibrar violentamente. O tema principal de Bacon é o corpo deformado por uma pluralidade de forças: a violência de um soluço, de um grito, a necessidade de vomitar ou de defecar, de cópula, a força de abrandamento do sono. Apesar daqueles que veem o horrível nas pinturas de Bacon, as figuras não são corpos torturados, mas corpos ordinários em situações ordinárias de desconforto, assim como uma pessoa forçada a sentar por horas assumiria, inevitavelmente, posturas contorcidas.

(45) Em Bacon, a Figura é suporte para uma sensação precisa; sem esse suporte, a sensação permaneceria difusa e efêmera, carente de clareza e de duração. De muitas maneiras, a crítica de Bacon ao expressionismo já havia sido antecipada pela crítica de Cézanne ao impressionismo: a sensação não é um jogo de luz e cores ‘livre’ ou desencarnado; está no corpo, não no ar, seja esse um corpo humano (Bacon) ou o corpo de uma maçã (Cézanne). ‘Sensação é o que está sendo pintado’, escreve Deleuze, ‘o que está pintado na tela é o corpo, não enquanto é representado como um objeto, mas sim enquanto é experimentado como o que sustenta *essa* sensação’.<sup>43</sup> Este é, então, o caminho do meio (*via media*) seguido por Bacon: sem uma estrutura material, a sensação permanece caótica, mas em sua estrutura, permanece abstrata.

### 2.3 A síntese assimétrica do sensível

Como a Figura atinge a sensação na pintura de Bacon? Vimos que toda sensação é intensiva, isso implica que, nela mesma, há uma diferença de quantidade entre forças desiguais; é, portanto, necessariamente *sintética*, efetuando uma síntese passiva e assimétrica entre forças. ‘Toda sensação já é uma sensação “acumulada” ou “coagulada.”’<sup>44</sup> Uma sensação não pode capturar as ‘forças do cosmos’, a menos que o artista seja capaz de efetuar tais sínteses no material. Se deixamos a natureza dessas sínteses inexplorada até agora, é porque é na obra de arte que elas são mais claramente

---

<sup>43</sup> Francis Bacon, p. 27.

<sup>44</sup> Francis Bacon, pp. 28-9. *Difference and Repetition*, p. 234.

reveladas. Sobre isso, Deleuze analisou três tipos principais de sínteses assimétricas que Bacon atualiza em sua obra.<sup>45</sup>

‘Vibração’, ou síntese conectiva: a construção de uma série simples. O primeiro tipo de síntese é a vibração, que caracteriza uma sensação simples. No entanto, mesmo esse tipo de sensação já é composto, uma vez que é definida por uma diferença de intensidade que sobe ou desce, aumenta ou diminui, uma pulsação invisível que é mais dos nervos do que cerebral. Como todo grande pintor, Bacon, vai atingir esse estágio vibratório primeiramente por meio do uso da cor. Os impressionistas já haviam descoberto o papel das cores complementares na pintura: se alguém está pintando um gramado, não deve haver somente verde na tela, mas também o vermelho complementar que fará a tonalidade vibrar, conseguindo uma sensação solar que é produzida pelo ‘brilho’ entre essas duas cores complementares. Cézanne, após ter reprovado os impressionistas por submergir o objeto e retratar a atmosfera, recusou-se a separar os tons de acordo com o espectro visual (46) (a concepção newtoniana de cor) e, em vez disso, misturou as cores complementares em proporções críticas (de modo mais próximo à teoria das cores de Goethe do que de Newton), conseguindo, desse modo, reconstruir para o objeto uma ‘Figura’ por meio de uma progressiva *modulação* de nuances cromáticas.<sup>46</sup> Bacon fará praticamente isso quando for constituir a carne de suas Figuras por meio de um fluxo de cores policromáticas, dominadas frequentemente por azul e vermelho, as cores da carne. ‘Cada tom quebrado indica o exercício imediato de uma força sobre a zona correspondente do corpo ou da cabeça, o que torna, imediatamente, visível a força.’<sup>47</sup> Quando Deleuze escreve, no prefácio a *Francis Bacon*, que o auge da lógica da sensação está na ‘coloração sensação’, é porque, para o pintor, tudo é ‘ativado’ por meio de puras relações de cor, *a cor é descoberta como a relação diferencial de que tudo o mais depende*. Mesmo uma sensação simples é uma relação entre cores, uma vibração. Jean-

---

<sup>45</sup> Os textos primários sobre essas sínteses sensíveis na arte estão em *Francis Bacon*, pp. 48-9; *What is Philosophy?*, 167-8; *Proust and Signs*, pp. 131-42.

<sup>46</sup> Em Newton, por exemplo, o cinza ‘óptico’ é obtido por meio de uma combinação de preto e branco, enquanto em Goethe, o cinza ‘háptico’ é obtido por uma combinação de verde e vermelho. Ver Goethe, *Color Theory*, ed. Rupprecht Matthaei, Nova York: Van Nostrand, 1971. Sobre a relação de Cézanne com o impressionismo a respeito da cor, ver Maurice Merleau-Ponty, ‘Cézanne’s Doubt’, in *The Essential writings*, ed. Alden L. Fischer, Nova York: Harcourt, Brace & World, 1969, p. 236.

<sup>47</sup> *Francis Bacon*, p. 96.

Luc Godard é um dos grandes coloristas do cinema, e sua afirmação sobre *Weekend* – ‘Não é sangue, é vermelho’ – constitui uma das grandes fórmulas do colorismo.<sup>48</sup>

‘*Ressonância*’, ou *síntese conjuntiva: a convergência de (ao menos) duas séries*. O segundo tipo de síntese, mais complexo, é a *ressonância*. Figuras ou sensações, em vez de simplesmente serem isoladas e deformadas, confrontam-se umas com as outras, como dois lutadores num ‘combate mano a mano’ e, assim, *ressoam*. Bacon, por exemplo, coloca, frequentemente, dois corpos numa única pintura, corpos que copulam ou que dormem emaranhados, de tal modo que os corpos se tornam indiscerníveis, e ressoam juntos como efetivamente um só, de modo a fazer algo aparecer que seja irreduzível ao dois: essa sensação, essa Figura. Deleuze argumenta que o grande exemplo de ressonância na literatura pode ser encontrado na memória involuntária de Proust em que duas sensações (por exemplo, o sabor presente da Madeleine e a memória passada de Combray) são acopladas e fazem surgir uma pura Figura que internaliza a diferença entre as duas sensações: Combray em si mesma. O que é importante na ressonância é que (ao menos) duas sensações estejam acopladas e que daí seja extraída uma ‘essência’ inefável (Proust) ou ‘figura’ (bacon) irreduzível a ambas as sensações: algo novo é produzido.<sup>49</sup>

‘*Movimento forçado*’, ou *síntese disjuntiva, a afirmação de séries divergentes*. Finalmente, a mais complicada dessas sínteses, que Deleuze chama de *movimento forçado*. Não há mais acoplamento de sensações, mas, ao contrário, suas distensões ou desvios. Em Bacon, isso aparece mais claramente nos trípticos em que as Figuras, em vez de (47) serem isoladas ou acopladas, são postas à parte umas das outras em painéis separados. Como se pode dizer que as Figuras separadas dos trípticos apresentam uma única ‘factualidade’? Porque nos trípticos as Figuras separadas atingem uma amplitude tão extraordinária entre elas que os limites da sensação são quebrados: a sensação não mais depende da figura por si, mas é o *ritmo intensivo da própria força que se torna a Figura do tríptico*. As Figuras tendo perdido sua aderência umas nas outras, não são mais unidas por nada mais do que pela *distância* que as separa, são a luz, o ar, ou o vazio que

---

<sup>48</sup> *The Movement-Image*, p. 118. Sobre essas relações de cores, ver a discussão de Deleuze em *Francis Bacon*, cap. 15, ‘La traversée de Bacon’, pp. 93-7.

<sup>49</sup> Sobre o papel da ressonância na memória involuntária, ver *Proust and Signs*, cap. 5, ‘The Secondary Role of Memory’, pp. 51-64 (Deleuze sugere que as ‘epifanias’ de Joyce podem ser analisadas do mesmo modo). Sobre o acoplamento em Bacon, ver *Francis Bacon*, cap. 9, ‘Couples et triptyques’, pp. 46-9.

se inserem entre elas como uma cunha. É por causa dessa amplitude que Deleuze assinala um lugar privilegiado para os trípticos na obra de Bacon.<sup>50</sup>

Vibração, ressonância e movimento forçado são os componentes que Deleuze cria para descrever os três tipos de síntese que Bacon utiliza para ‘pintar a sensação’. Em geral, são o que constitui as condições intensivas da sensação, as três ‘variedades’ de composição de sensação, as três modalidades de um ser de sensação. Para deixar claro, essas sínteses coexistem nas pinturas de Bacon, que são montagens concretas de diferenças, estados mistos. Nas pinturas individuais, por exemplo, os campos amplos de cor uniforme já efetuam uma função de distanciamento similar à dos trípticos (disjunção), mas também são compostas por variações sutis de intensidade ou de saturação (conexão); e as vibrações, por sua vez, já são efeitos de ressonância, já que colocam juntos diversos níveis de sensação (conjunção).<sup>51</sup> O ponto importante é que o artista utilize essas sínteses intensivas para produzir ‘um puro ser de sensação’; a obra de arte é uma máquina funcional que *produz* efeitos de vibração, sensação e movimento forçado. A questão, então, que deve ser colocada para uma obra de arte, argumenta Deleuze, não é ‘O que significa?’ (interpretação), mas ‘Como funciona?’ (experimentação): ‘Quais são as conexões, quais as disjunções, quais as conjunções, qual o uso feito das sínteses?’<sup>52</sup>

No entanto, a sensação não deve ser confundida com o material com que essas sínteses são efetuadas. Arte é composição, mas a composição técnica do material não é a mesma coisa do que a composição estética de sensação. É verdade que, de fato (*quid facti?*) a sensação não dura mais do que os seus suportes ou materiais (pedra, tela, cor química etc.). Mas, pelo menos em princípio (*quid juris?*), é de uma ordem diferente do que a do material e existe em si mesma enquanto durar o material. Deleuze sugere que a pintura à óleo fornece um bom exemplo dessa distinção, já que pode ser abordada de duas

---

<sup>50</sup> Sobre o movimento forçado em Bacon, ver *Francis Bacon*, cap 10, ‘qu’est-ce qu’un triptyque?’, pp. 51-6. A questão diz respeito às condições sob as quais a disjunção pode ser uma forma de síntese (e não um procedimento analítico que exclui predicados de uma coisa em virtude da identidade de seu conceito) é uma das questões decisivas colocadas por uma filosofia da diferença, embora esteja além do alcance desse artigo. Para as discussões de Deleuze sobre esse problema, ver ‘La synthèse disjunctive’ (com Guattari) in *L’arc* 43 1970 e *The Logic of Sensation*, pp. 172-6, 294-7.

<sup>51</sup> Em *What is Philosophy?* (p. 168), Deleuze sugere que, de todas as artes, talvez seja a escultura que apresente essas três sínteses num estado quase puro: primeiro, há as sensações da pedra, mármore ou metal que vibram de acordo com pulsações fortes ou fracas; segundo: há protuberâncias e cavidades no material que estabelecem combates poderosos que interferem e ressoam uns com os outros; finalmente, há a configuração da escultura, com amplos espaços entre os grupos, ou até num único grupo, em que não se sabe mais se é a luz ou o ar que esculpe ou é esculpido.

<sup>52</sup> Deleuze e Guattari, *Anti-Oedipus*, trans. Robert Hurley, Mark Seem e Helen R. Lane, New York: Viking, 1977, p. 109.

maneiras. No primeiro caso, a *sensação é realizada no material* e projetada sobre ele: um contorno é esboçado sobre um fundo branco; (48) cor, luz e sombra são acrescentadas depois. No segundo caso, que a arte moderna tem cada vez mais tendido a adotar, é o *material que passa para a sensação*: em vez de começar com um esboço, o pintor ‘engrossa’ o fundo acrescentando cor ao lado de cor, acumulando ou dobrando o material de tal forma que a arquitetura da sensação emerge do próprio meio, o material se torna indiscernível da sensação. Em ambos os casos, entretanto, é a matéria que se torna expressiva, de modo que alguém pode dizer que a sensação é metálica, cristalina, pedregosa, colorida e assim por diante. O material constitui a condição de fato da sensação e, na medida em que essa condição é satisfeita, mesmo que por poucos segundos (como nas criações autodestrutivas de Tinguely), oferece ao composto de sensações criadas o poder de existir e ser preservado em si e por si mesmo: um ‘monumento’.<sup>53</sup>

A obra de arte é, portanto, uma unidade sintética. Mas, qual é a natureza dessa unidade, se os elementos que ela sintetiza não têm outra relação a não ser a pura diferença? Os elementos reunidos pela obra de arte não podem ser considerados como fragmentos de uma unidade perdida ou de uma totalidade estilhaçada, as partes também não podem ser consideradas como formando ou prefigurando a unidade da obra através do percurso de um desenvolvimento lógico dialético ou de uma evolução orgânica. Em vez de funcionar como princípio de totalização ou de unificação, a obra de arte só pode ser compreendida como o *efeito* da multiplicidade das partes desconectadas. A obra de arte produz uma unidade, mas esse produto é somente uma nova parte que é acrescentada ao lado de outras partes. Ela nem unifica nem totaliza essas partes, mas tem um efeito sobre essas porque estabelece sínteses entre elementos que, por si mesmos, não se comunicam e mantém todas as diferenças em suas próprias dimensões. A arte estabelece ‘transversais’ entre elementos de multiplicidades, mas sem reduzir as suas diferenças a uma forma de unidade ou reunir a multiplicidade numa totalidade. A obra de arte, enquanto composto de sensações, não é uma unificação ou totalização de diferenças, mas a *produção de uma nova diferença*, ‘estilo’ em arte sempre começa com relações sintéticas entre diferenças heterogêneas.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Sobre a relação da sensação com o material, ver *What is Philosophy?*, cap 7, passim, esp. pp 191-7.

<sup>54</sup> Ver *Anti-Oedipus*, p. 42: a obra de arte ‘é um todo *de* suas partes constituintes, mas não as totaliza; é uma unidade *de* suas partes particulares, mas não as unifica; em vez disso, acrescenta-se a

A teoria estética de Deleuze não é uma teoria da recepção, uma analítica dos juízos do espectador de arte, mas uma teoria estética escrita desde o ponto de vista da criação. Sua questão guia é: Quais as condições para a produção do *novo*? À luz dessa questão, nosso objetivo foi o de mostrar como a filosofia da ‘diferença’ de Deleuze supera a dualidade em que a estética se embaraçou desde Kant. Por um lado, ao quebrar com o modelo da reconhecimento e do senso comum e com a imagem do pensamento (49) da qual ela deriva, Deleuze localiza o elemento da sensação, não num objeto reconhecível, mas num signo a ser encontrado. O signo constitui o objeto-limite da sensibilidade, um produto intensivo de relações diferenciais: é intensidade, não formas a priori de tempo e de espaço, que constitui a condição da experiência real e não da meramente possível. Por outro lado, esses princípios genéticos da sensibilidade são, ao mesmo tempo, os princípios de composição da obra de arte. O artista usa essas sínteses intensivas para produzir um bloco de sensações e, por sua vez, é a obra de arte que revela a natureza dessas sínteses. Desse modo, a lógica da sensação de Deleuze reúne as metades dissociadas da estética: a teoria das formas da experiência (enquanto ‘o ser do sensível’) e a obra de arte como experimentação (enquanto ‘um puro ser de sensação’). ‘A obra de arte deixa o domínio da representação para se tornar “experiência”, empirismo transcendental ou ciência do sensível”<sup>55</sup>. Se os diversos escritos de Deleuze sobre arte são, como se diz, ‘filosofia, nada mais do que filosofia’, isso ocorre, precisamente, porque eles constituem explorações deste e experimentações nesse domínio transcendental da sensibilidade.

---

elas como uma nova parte fabricada separadamente’. Sobre o conceito de ‘transversalidade’ formulado por Guattari, ver *Proust and Signs*, pp. 149-50 (e p. 157, n. 106).

<sup>55</sup> *Difference and Repetition*, p. 56.