

**Arte, Vida e Política:
ensaios sobre Foucault e Deleuze**

Jorge Vasconcellos
&
Guilherme Castelo Branco

Arte, Vida e Política:
ensaios sobre Foucault e Deleuze

1º edição

Rio de Janeiro
Edições LCV/SR3/UERJ
2010



Reitor

Ricardo Vieiralves de Castro

Vice-Reitora

Maria Christina Paixão Maioli

Sub-Reitora de Graduação

Lená Medeiros de Menezes

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron

Sub-Reitora de Extensão e Cultura

Regina Lúcia Monteiro Henriques

Departamento Cultural

Ricardo Gomes Lima

Centro de Educação e Humanidades

Glauber Lemos

Instituto de Artes

Roberto Luis Torres Conduru

Departamento de Linguagens Artísticas

Alexandre Vogler

Programa de Extensão LCV/UERJ

Jorge Luiz Cruz

Projeto Edições LCV/SR-3/UERJ

Rodrigo Guéron

Conselho Editorial

Jorge Luiz Cruz

Leandro José Luz Riodades de Mendonça

Michelle Cunha Sales

Rodrigo Guéron

Conselho ad hoc

Cristina Maria Pape

Jorge Luiz Cruz

Jorge Vasconcellos

Leandro José Luz Riodades de Mendonça

Leonel Azevedo de Aguiar

Liliane Heynemann

Michelle Cunha Sales

Paulo Guilherme Domenech Oneto

Rodrigo Guéron

Apoio técnico

Aline Martins Alonso – Bolsista de Extensão

Tatiane Silvana – Bolsista de Extensão

Ana Paula Santos de Souza – Voluntária

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Sub-Reitoria de Extensão e Cultura – SR3
Programa de Extensão LCV
Campus Francisco Negrão de Lima
Pavilhão João Lyra Filho
R. São Francisco Xavier, 524, 11º andar.
Maracanã – Rio de Janeiro – RJ – CEP 20.550-900

Créditos

Editoração – Jorge Cruz e Rodrigo Guéron
Bibliotecária – Eliane de Almeida Prata
Projeto gráfico – Roberta Nunes
Revisão – Fernanda Nunes Pereira
Diagramação – Roberta Nunes

Copyright © Jorge Vasconcellos e Guilherme Castelo Branco

CATALOGAÇÃO NA FONTE UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH-B

V331 Vasconcellos, Jorge
Arte, vida e política: ensaios sobre Foucault e Deleuze / Jorge
Vasconcellos e Guilherme Castelo Branco. – Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010.
p.136

ISBN 978-85-62864-04-9

1. Arte – Filosofia. 2. Estética. 3. Filosofia francesa. 4. Foucault, Michel, 1926-1984 – Crítica e interpretação. 5. Deleuze, Gilles, 1925-1995 – Crítica e interpretação. I. Castelo Branco, Guilherme, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Laboratório de Cinema e Vídeo. III. Título.

CDU 7.01

à Fernanda e Valentina,
os amores do Jorge

Para Lucrecia, Clarice e Vinicius,
pelo amor e desafios que inventamos todos os dias.
Guilherme

SÚMARIO:

<i>Prefácio: Os filósofos arteiros, Edson Passetti</i>	13
<i>Apresentação</i>	17
<i>Materialismo e Vitalismo – a estética de Gilles Deleuze, Jorge Vasconcellos</i>	19
<i>Anti-individualismo e vida artista, Guilherme Castelo Branco</i>	28
<i>A escrita do filósofo – a estética do estilo em Gilles Deleuze, Jorge Vasconcellos</i>	38
<i>Michel Foucault e a literatura. Guilherme Castelo Branco</i>	51
<i>Teatro e Filosofia – Gilles Deleuze, Carmelo Bene, Jorge Vasconcellos</i>	66
<i>A gagueira e a arte poética em Deleuze, Guilherme Castelo Branco</i> ..	80
<i>Foucault, Deleuze e a pintura, Jorge Vasconcellos</i>	92
<i>A Arte, a escolha e o intolerável, Guilherme Castelo Branco</i>	105
<i>Antropofagia e Filosofia da Diferença – Oswald & Deleuze, Jorge Vasconcellos</i>	117
<i>A acomodação e a vida artista, Guilherme Castelo Branco</i>	125
<i>Sobre os autores</i>	134

PREFÁCIO

Os filósofos arteiros

Andar com Foucault e Deleuze. Caminhar com Nietzsche. Atravessá-los com Guilherme Castelo Branco e Jorge Vasconcellos, pelos interiores de um livro que conversa com a filosofia, encontra um espaço para a estética e remete à *estética da existência*.

Para ser claro e escrever com rigor é preciso certa lentidão na reflexão. Mas seu efeito não está em palavras excessivas, em longos e infundáveis períodos, digressões e notas e mais notas, como atestados da erudição de frequentador de bibliotecas intermináveis. Castelo Branco e Vasconcellos, ou Guilherme e Jorge, são leves cariocas e experimentados artífices da filosofia, que não se exigem o regime da prova. Expõem suas inquietações nos convidando à vida em transformação. São filósofos na política, preciosos para com suas existências livres. Atraem o leitor destemido para compartilhar as inquietações de andarilhos e propício a desafiá-los nas interpretações. Contudo, imantando-se como parceiro nos diagnósticos.

Eles nos levam a problematizar a estética e a arte sem nos confinar às extensas citações capazes de comprovar seus domínios sobre os filósofos. Preferem outros percursos, atizados pela centelha dos homens-pensadores com os quais andam, caminham e atravessam. O livro tem como um de seus textos a gagueira na linguagem de Deleuze, imediatamente explicitada por meio da poesia de Ghérasim Luca: uma obra não se justifica pela vida do autor, apanhada pela psicanálise ou por meio da biografia. Literatura é empenho do artista, diante do estatuto da realidade e da imaginação. Segundo Vasconcellos: *“não é escritor ou artista quem quer, mas quem tem verve para isso.”* Sejamos gogos!

Guilherme Castelo Branco, em conjunto de artigos sobre a estética da existência em Foucault, passa a ser o parceiro do leitor em outros quatro momentos do livro. Convida-nos a compartilhar reversos da vida não-fascista, do individualismo burguês, das acomodações e das

tolerâncias. Vida artista, mais uma vez, diferencia-se da vida de artista, pois é parte constitutiva da obra, pelas relações conosco vinculadas à transformação do mundo e compartilhadas em grupos propiciadores de desindividualização. Pensar por si próprio, na atualidade, é ir adiante da *maioridade* conquistada em conformidade com Kant. É um pouco mais, sim. É arte na construção de si como obra. Até quem não produz um objeto arte precisa de verve.

Diante da *maioridade* um *menor potente*, como sublinha Deleuze ao enveredar pelas experimentações de Carmelo Bene, reaparecidas no derradeiro artigo deste livro. Jorge Vasconcellos indica, com precisão, que a escrita do filósofo não obedece a um molde, seja em Nietzsche ou Deleuze, da mesma maneira nem todo livro se inicia na primeira página, tomando por referência *Jogo da amarelinha* de Cortázar, nem tampouco a vida como obra de arte tem uma origem. Está relacionada com o que fazemos de nós mesmos.

A presença da arte ultrapassa a disciplina do conhecimento e o escaninho do filósofo, como maneira de inventar e improvisar ultrapassagens diante dos confortos da ciência e da filosofia, sem desconhecer que a improvisação é uma arte de quem cria e domina certa técnica. A estranha subjetividade artista só existe exposta ao perigo, ao risco. Dela não se espera uma conduta transgressora, mas os excessos, pelos quais se afirma um contra-discurso.

A *estética da existência* não se aparta da luta contra a exploração, a dominação e o estatuto do indivíduo; encontra-se na *agonística* constante entre controle e liberdade. O artista, se dele nos ocupamos, dá estilo ou forma à sua própria vida, como Baudelaire ou Nietzsche, no século XIX. Aparta-se do artista engajado de vanguarda atrelado à relação arte e política, mais ou menos palatável ao mecenato do século passado, e aceitável entre os emergentes individualistas no início deste século. Quem não produz um objeto de arte, faz sua vida artista livre apartada do hedonismo hebdomadário, e disposta às transformações públicas. A vida artista é antiburguesa e livre dos engajamentos doutrinários ou vanguardistas. Realiza uma atitude que se concretiza ao dar forma à liberdade, ou como disse certa vez Foucault como pirotecnia: um cerco, uma guerra, uma destruição para que se possa passar, avançar, derrubar muros.

Incomodar: atíçar os assujeitados na atualidade como Ismene na tragédia grega diante da intolerável tirania de Creonte, impedindo a irmã Antígona de enterrar o irmão. Ao comedido, conformado, acomodado e que não ousa ser livre, por amar a obediência, ver os livres como perigosos e colaborar para silenciá-los, vivendo sua vidinha de “felizes assujeitados”, opõe-se, segundo Castelo Branco, a vida libertária invadindo o “manda quem pode, obedece quem tem juízo”. Diante de ismenes em massa, obedientes e humilhados, acobertados em humanismos e democratismos, um parceiro de Nietzsche brada: não quero comandar, não obedeço e não me comando!

Com Jorge Vasconcellos, retornamos à arte como intercessor da filosofia em que a estética dos processos materiais de criação toma a dianteira diante da reposição constante do *mesmo* pela teoria do juízo. Está em evidência a força de vida que as obras emanam no teatro, na pintura, no cinema, na literatura e, porque não, na filosofia? O que há antes e depois do *Zaratustra*? A escrita por aforismos, poesia ou escrita convencional é decidida pelo filósofo segundo as forças expandidas de sua vida-obra. Um filósofo, portanto, não deve se habituar ao molde, mas gaguejar e produzir variações dissonantes. Se Nietzsche propunha escrever como quem *marca* os passos, então, prosseguir com René Char: “um poeta deve deixar pegadas de sua passagem, não provas”. Adentra-se, mais uma vez, a uma outra dimensão do *menor*, depois de Kant, em uma *quasi-literatura*, a partir de Helio Oiticica, em que *quasi* não é sinônimo de falta, inacabado ou incompletude. As referências se propagam porque houve condições materiais para a profusão de procedências reabertas desvelando palimpsestos e pentimentos. Por que não uma ‘pop’ filosofia?

Poderia Oswald de Andrade ser tomado como filósofo? Acompanhando Nietzsche somos convidados ao diagnóstico do presente em *Manifesto Antropófago*. A sintomatologia da modernidade enferma nos propicia escapar da metáfora da devoração do outro. Cabe-nos, filósofos ou não, adentrar pela “*crítica e clínica filosófica*”, retomando o conceito, seu solo ou plano de imanência como multiplicidade, devir, simultaneamente absoluto e relativo, e não discursivo. A antropofagia, então, reaparece

como problematização da identidade: não mais assimilação, mas inauguração do novo.

Andemos com estes arteiros, com suas artes, finuras, manhas (porque, sim), travessuras e sagacidades de gente que inventa um povo. Vire a página pela leitura convencional ou propondo-se um *jogo da amarelinha* com um livro que atíça a existência. Apenas te contei como ele me pegou e levou.

Edson Passetti

APRESENTAÇÃO

Os motivos que fazem com que as pessoas publiquem livros são muitos, mas aquele que nos levou a que fizéssemos este livro, em particular, é oriundo de uma dupla coincidência. Dois amigos, professores de Filosofia há muitos anos, irmanados pelas preocupações teóricas originadas no pensamento francês contemporâneo, primeiro aspecto, que após trocarmos e-mail e conversarmos, perceberam, segundo traço a ressaltar, que já tinham material original ou já publicado que possuíam uma paradoxal articulação e vinculação; percebemos, enfim, que havia uma incomum coincidência entre as nossas preocupações, nós que trabalhamos em especialidades na área da Filosofia distintas, a saber, a Estética e a Filosofia Política. O resultado deste esforço de trabalho teórico com tantas coisas em comum está sendo publicado neste livro. A inspiração em Foucault e Deleuze faz par entre os autores, pois gostamos de ver nestes filósofos intercessores de nosso modo de pensar. Os nossos leitores podem ter certeza da clareza de nossos propósitos e formações neste trabalho. A relação entre estética, pensamento e estilística da existência estão evidenciados nos textos do livro.

Este livro escrito a quatro mãos, sob o signo da amizade no pensamento e na vida, é composto de 10 (dez) ensaios inéditos ou publicados apenas na forma de artigo em periódicos científicos nas áreas de Artes e Filosofia, sendo que 5 (cinco) de cada um dos autores, procurando pensar sempre a partir e com Michel Foucault e Gilles Deleuze. Sob esse aspecto, o livro *Arte e Vida e Política – ensaios sobre Foucault e Deleuze*, pode ser assim, em princípio, sumarizado: textos de Jorge Vasconcellos – “Materialismo e Vitalismo – a estética de Gilles Deleuze”; “A escrita do filósofo – a estética do estilo em Gilles Deleuze”; “Antropofagia e Filosofia da Diferença – Oswald & Deleuze”; “Teatro e Filosofia – Gilles Deleuze, Carmelo Bene”; “Foucault, Deleuze e a pintura”. Textos de Guilherme Castelo Branco – “A Arte, a escolha e o intolerável”; “A gagueira e arte poética em Deleuze”; “Anti-individualismo e vida artista; “Michel Foucault e a literatura”; “A acomodação e a vida artista”.

Nosso intuito com este livro é, também, o de divulgar as atividades acadêmicas e a produção intelectual do Laboratório de Filosofia Contemporânea, Grupo do Diretório do Grupo de Pesquisas do CNPq, sediado no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, que congrega vários e importantes pesquisadores da filosofia contemporânea no Brasil. Este livro é fruto de nosso trabalho, escrito por nós, mas, debatido no âmbito das conversações filosóficas das quais participamos.

Gostaríamos de deixar claro quais são nossos amigos no pensamento e na vida, a quem queremos agradecer, e que tiveram forte influência em nossos caminhos de pensamento até hoje, inclusive neste livro: Cesar Candioto, André Duarte, Edson Passetti, Horacio Martinez, Paulo César Duque-Estrada, Vera Portocarrero, Fernando Santoro, Luis Celso Pinho, Alfredo Veiga-Neto, Sérgio Sclarsz, Jairo Dias Carvalho, Simeão Donizette Sass, Antonio Cavalcanti Maia, Ricardo Cabral, Jorge Coelho Soares, Ariane Ewald, Paulo Amarante, Daniel Omar Perez, Lucrecia Corbella, Liane Santos, Kryka Pujol, Margareth Rago, Luiz B. Orlandi, Eladio Craia, Beatriz Porcel, Joel Dör, José Luís Câmara Leme, Leon Mark, Maurizio Lazzarato, Philippe Artières, Giorgio Sermoneta, Bruno Bellagotti, Guaraciaba Tupinambás, Federico Bauchwitz, André Queiroz, Paulo Domenech Oneto, Leandro Mendonça, Jorge Luiz Cruz, Rodrigo Guéron, Claudio Ulpiano, Fernanda Nunes e outras tantas pessoas admiráveis que não estão nomeadas aqui.

Os autores

Materialismo e Vitalismo: a estética de Gilles Deleuze

jorge vasconcellos

A arte é uma forma específica de pensamento para Deleuze, sendo que no projeto filosófico do pensador francês, cabe a ela, enquanto uma das potências de expressão do pensamento, colocar movimento na própria filosofia, constituir-se como seu intercessor. Esta é, a nosso ver, uma orientação geral da filosofia de Deleuze: a arte como intercessor à filosofia; a filosofia sendo atravessada pela arte. Esta se constituindo como um de-fora que força a filosofia e o filósofo a seus limites, que a faz reorientar-se. Dito isso, afirmamos que há um pensamento que é destino, e destinado, à arte na filosofia deleuziana. Outrossim, este pensamento da arte na obra de Gilles Deleuze não se constitui, precisamente, como uma teoria geral da arte ou mesmo como uma estética no sentido tal qual se tornou canônico. Ou seja, não se trata de uma estética que possui por princípios pensar uma teoria geral do belo, uma teoria do julgamento do gosto, ou ainda, que busque traçar uma teoria da experiência do sujeito; mas é de uma outra concepção de estética que se trata.

Esta concepção deleuziana de um pensamento da arte configura-se sob uma tripla orientação, em um sentido que chamaremos de crítico. Ela se propõe, sob esse aspecto, a uma forma de enfrentamento ao caos; a uma luta contra a opinião e o senso comum; além, de uma contundente recusa aos clichês. E mais, em um sentido que denominaremos de clínico, trata-se de um pensamento que enseja testemunhar o nascimento, no plano mesmo da arte, de um povo por vir. Deixa-se aqui claro que este povo por vir não é uma massa de espectadores ou de fruidores da cultura. Estamos, isto sim, diante de um devir-revolucionário da arte, que possui entre os horizontes de seu projeto inventar seu próprio povo.

O pensamento da arte em Deleuze é uma estética dos processos materiais de criação, de toda e qualquer forma de prática artística, e

não da produção de juízos sobre as artes. Trata-se da afirmação dos atos de criação na constituição das Ideias, no plano estético – em toda e qualquer forma de expressão artística –, que segundo essa concepção, necessariamente, aspirem ao novo. Há aqui uma indissociável relação entre arte e criação, arte e novidade, arte e pensamento.

Defendemos que o pensamento da arte em Gilles Deleuze é uma estética materialista. Mas não só. Esse materialismo estético somente se constitui na medida em que, no processo de criação da obra, em seu próprio fazer, novos modos de existência se façam. Há em Deleuze uma solidariedade entre as práticas estéticas e a construção dos processos subjetivos. O estilo é uma questão de estética, mas também um conjunto de procedimentos éticos. O estilo pensado como uma marca do fazer, do praticar singularmente uma forma de expressão artística, mas também como um modo de fazermos-nos a nós mesmo, de cunhar nossa subjetividade por intermédio de exercícios de liberdade e de práticas libertárias. O estilo como criação de práticas artísticas e como produção de modos de existência.

O novo, no plano de arte e da vida; o singular, no sentido da obra e da existência. Caminhos que nos levam entre a ética e a estética; espaços que consignam e articulam a vida e a arte. Trata-se, nesse sentido, de uma estética materialista, como ressaltamos, mas também de uma estética vitalista.¹

O artista para Deleuze é um criador de sensações, mais precisamente

¹Jacques Rancière, analisa o pensamento da arte de Gilles Deleuze em um artigo que já em seu título mostra-se provocativo – “Existe uma estética deleuziana?”. Ele se coloca nesse texto em um diapasão simultaneamente próximo e distante deste que aqui defendemos. O filósofo, um dos mais importantes pensadores da atualidade em França, parte em primeiro lugar de uma posição frente à estética. Para este, a palavra “estética” não designa uma disciplina, ela não é propriamente um saber sobre as obras de arte, mas, segundo Rancière, um modo de pensamento que se desdobra acerca dessas obras, tomando-as como testemunha de uma questão, assim formulada: ‘qual a relação do sensível com as potências de pensamento?’. É exatamente partindo dessa questão que a estética deleuziana é problematizada. Duas outras interpretações merecem aqui menção. Uma delas é proposta pelo professor Roberto Machado, em seu livro recentemente publicado, Deleuze, a arte e a filosofia, nele Machado apresenta uma visão de conjunto da obra deleuziana e particulariza as relações do filósofo com determinadas práticas artísticas, como a literatura, a pintura e o cinema. Uma outra perspectiva da problemática estética em Gilles Deleuze foi formulada por Anne Sauvagnargues em seu Deleuze et l’art. Neste livro, a professora da École Normale Supérieure de Lettres de Lyon, apresenta o problema da criação na arte, articulando o devir da história com uma teoria da hecceidade. Ela aponta o sentido do devir intenso dos materiais e uma semiótica das imagens como elementos constitutivos de uma estética deleuziana. Em outra direção, Redá Bensmaïa, em artigo intitulado “Le sujet de l’art. Prologomènes à une esthétique deleuzienne future”, enfatiza o papel do sujeito da arte em uma estética na obra de Gilles Deleuze.

falando, um criador de um conjunto de sensações, definidas pelo filósofo como uma composição de afectos e perceptos. O que é próprio da arte, nesse sentido, não é somente propor à nossa sensibilidade qualquer coisa de novo. Nós, de fato, somos colocados diante da presença de certos tipos de seres singulares, denominados pelo pensador de “blocos de sensações”. Exemplificando: os ‘girassóis’ em Van Gogh ou as ‘maçãs’ de Cézanne. A despeito de nos ser dado a ver ‘maçãs’ e ‘girassóis’, estamos diante de outra coisa que não ‘girassóis’ e ‘maçãs’, estamos diante de outras possibilidades entre o percebido e do que seria à nossa percepção o que é uma ‘maçã’ ou um ‘girassol’. Estamos diante de uma forma de sensação, constituída pelo conjunto de volumes, cores, ângulos e perspectivas contidas na planura da tela (se este for o suporte), criada pelos artistas. Estes são blocos de sensações.

E mais, a arte, por intermédio desses blocos de sensações nos irradia, nos faz experimentar novas maneiras de sentir e perceber, nos faz experimentar novos ângulos e perspectivas ao real. Aí reside a composição de afectos e perceptos. A arte nos faz adentrar em blocos de devir.

A estética deleuziana não se apresenta como um pensamento da criação sem antes colocar, ao mesmo tempo, a questão das condições da criação no próprio pensamento. Tudo se passa, com efeito, radicalmente falando, como se o problema da criação artística não tivesse outra função senão a de esclarecer o pensamento em geral, particularmente, o filosófico.

Em uma intervenção a um grupo de estudantes de cinema em 1987 intitulada “O Ato de Criação” (Deleuze, 2003, pp. 291-302), Deleuze define o pensamento como um conjunto de atos de criação. Criar são atos que se materializam no bojo de uma Ideia; seja esta ideia gestada em ciência, filosofia ou arte. No caso da arte, essa Ideia é uma construção que se faz no jogo de forças entre aquele que é propriamente o do material, do qual esta prática é delimitada, e aquilo

l'art. Prolégomènes à une esthétique deleuzienne future”, enfatiza o papel do sujeito da arte em uma estética na obra de Gilles Deleuze.

que dá um sentido ilimitado a este mesmo material. Isso porque a prática do fazer artístico extrapola a materialidade, reinventando os suportes, modificando-os, fazendo do próprio ato de criar uma prática intensiva e vital.

Entretanto, não é pura e simplesmente a inspiração, um jogo das faculdades imaginativas ou o poder da criatividade que faz com que os materiais sejam tornados arte. Deleuze recusa que a arte se faça na forma de uma afinada concordância entre as faculdades da imaginação e da criatividade. Não há acordo entre as faculdades que não seja, efetivamente, para Deleuze, em sua leitura a contrapelo de Kant, um acordo discordante, uma disjunção no plano dessas mesmas faculdades.

Então, é de outra coisa que se trata. Trata-se de arrancar do caos sentido. Trata-se, pela escolha e enfiamento dos materiais, criar e defrontar-se com o novo em ato. Em suma, ter uma ideia (em arte), que quer dizer, justamente, recolocar o problema do sentido e dar nova perspectiva plástica ao real. Pensar...

O pensamento não pode criar sob a condição de tomar para si relações com um objeto, um fundamento ou um princípio. Trata-se de uma outra coisa. Trata-se, como dissemos, de produzir formas de enfiamento do caos, procurando, aí sim, arrancar destes conceitos (como é caso da filosofia), funções (o que é próprio da ciência), sensações (o que define e constitui a arte).

Este que seria o primeiro aspecto que caracterizaria uma estética deleuziana é, com efeito, o primeiro critério determinante aos demais em relançar as próprias condições de possibilidade a todo pensar. Ou seja, como pensar em filosofia (?), como pensar em ciência (?), ou mesmo, como pensar em arte (?).

O segundo aspecto determinante de um pensamento da arte em Deleuze diz respeito ao que denominamos de um 'devir-revolucionário da arte', presente, mesmo que de modo subjacente, em toda obra que possa ser chamada de radical. Nessa concepção estética, a arte não responde ao chamado *da doxa*, do senso comum e, principalmente, dos clichês. Ela, isto sim, clama pelo diferente, pelo heterogêneo e

pelo múltiplo. Essa arte radical teria como um de seus objetivos, e sentido, retirar-nos de nossa zona de conforto, confrontar-nos diante do caos, sem, contudo, deixar de traçar meios de escape, linhas de fuga, que nos faça resistir aos modelos predeterminados pela forma-Estado, resistir aos microfascismos da vida cotidiana. Nessa concepção estética, aspira-se simultaneamente às mais radicais possíveis das experiências estéticas e à invenção de modos de vida não-fascistas.

No que aqui é denominado de 'devir-revolucionário da arte', o artista evoca suas potências criadoras ao invocar as potências transformadoras de um povo que não está de antemão dado, de um povo que esta por vir. Este 'povo por vir', conforme enunciamos há pouco, é um dos processos constitutivos da estética deleuziana. Sob essa perspectiva, há um conceito da obra deleuziana a partir do qual podemos pensar as relações entre arte e política. Este conceito é denominado pelo filósofo de fabulação, mais precisamente, "fabulação criadora".

Deleuze possui uma dívida com Bergson em relação a este termo. O autor de *Le bergsonisme* operou um deslocamento de sentido no conceito de "função fabuladora", formulado por Henri Bergson em *As duas fontes da moral e da religião*, o qual possuía em seu sentido primeiro um papel operativo no intuito de pensar as relações entre forças sociais, crenças, imaginação e constituição de mitos. Deleuze o transformou em "fabulação criadora"². Nosso filósofo modificou não só o sentido do conceito originário proposto por Bergson. Mais que isso, em Deleuze, a função fabuladora transformou-se em fabulação criadora, como dissemos, fazendo bem mais, obviamente, que uma mera modificação de nomenclatura. Em Bergson, a função fabuladora enseja a possibilidade de lermos como no seio de determinadas sociedades chamadas de tradicionais se instauram as práticas da criação fabulatória e mitológica; assim como, nas sociedades modernas, este conceito bergsoniano enseja, por exemplo, pensar a produção romanesca e teatral.

² A torção operada por Deleuze no conceito bergsoniano de 'função fabuladora', transformado-o em 'fabulação criadora', tem levado, infelizmente, a inúmeros equívocos por parte de alguns autores, dentre aqueles que pesquisam e escrevem acerca das obras de Bergson e de Deleuze. Quase sempre os dois conceitos são vistos como uma única noção, o que, em nosso entender, é um erro de interpretação. Um bom trabalho reparador sobre este equívoco e a um só tempo esclarecedor da noção deleuziana de 'fabulação criadora' é a tese de doutorado ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura, do Departamento de Letras, da PUC-Rio, defendida em 2010, por Mariana Pimentel, intitulada Fabulação, a memória do futuro.

Diríamos que aqui, na perspectiva bergsoniana, estamos ainda assentados no plano da conservação e da lembrança. A meditação sobre o fabulatório ainda estaria partindo do empírico, tendo a inteligência e a imaginação a chancelá-lo. Não estaríamos diante da novidade radical que deveria ser proposta por toda e qualquer forma de produção artística. Isso é justamente o que propõe a fabulação criadora, como um operador conceitual ao enfrentamento do problema da criação artística. Deleuze o diz explicitamente: “*A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido*” (Deleuze, 1992, p. 222). Estamos, então, diante de um novo conceito. O conceito bergsoniano de ‘função fabuladora’, de uma certa maneira, ainda é refém das formas da matéria, do empírico e de processos cognitivos. Em contrapartida, o conceito deleuziano de ‘fabulação criadora’ abandona a empiricidade, sem deixar de fazer um elogio ao sensível, pois, se ainda se trata da conservação, esta é conservação do que é próprio à sensibilidade: as sensações constituídas em blocos. Isto somente pode ser pensado se e somente se, deleuzianamente falando, estiver consignado aí uma leitura do tempo em seu estado puro. Por isso que a arte é, justamente, o que se conserva, o que se conserva em si. Mesmo que o material do qual um objeto de arte é feito se esvaneça, ainda assim, o que faz dele arte se conservará. Daí toda arte se tornar um monumento; daí toda arte ser, ao fim ao cabo, fruto do tempo em seu estado puro.

Com essa torção no conceito bergsoniano, Deleuze introduziu um poderoso operador para pensarmos a arte em sua relação com a política. Em seus livros, *A imagem-tempo* – segundo dos volumes dedicados ao cinema – e *O que é a filosofia?*, este escrito com Félix Guattari, Deleuze elabora com mais rigor o conceito de “fabulação criadora”. No conceito em questão, temos esta ideia-força bem delimitada, da relação ente arte e conservação, que pode ser definida/resumida com a premissa: “O que a arte faz, antes de tudo, é conservar” (Deleuze, 1992). Porém, essa conservação não se estabelece exclusivamente no plano da matéria. Em Deleuze, a conservação se faz no plano virtual, mais precisamente falando, no plano do tempo.

Retomando. Então diríamos que na relação possível entre povo e revolução, este não é 'um povo que lá está' ou que fora 'dado' pelo artista em sua obra. Este povo dado como pronto a ser liderado, sensibilizado não é aquele que está em jogo no conceito de fabulação criadora. O que está sendo constituído é, de fato, um povo que está por chegar... um povo por vir. Esse é o caráter político-revolucionário de toda e qualquer arte. Sob esse aspecto, poderíamos exemplificar esse procedimento investigativo da estética deleuziana com o cinema, como o próprio Gilles Deleuze destacou, no seu *A imagem-tempo*, livro que aponta para a gênese do conceito de fabulação criadora. No livro em questão, o filósofo, à guisa de analisar o cinema moderno, chega à obra do cineasta brasileiro Glauber Rocha, na qual está delineado este que é 'o povo que falta'. Diríamos aqui, talvez, os mais radicais filmes políticos já realizados. No texto, o filósofo, destaca o papel de reconfiguração de mitos proposto pelo autor de *Deus e o diabo na terra do sol*: "*É assim que vemos Glauber Rocha destruir de dentro dos mitos [...]. Resta ao autor a possibilidade de se dar 'intercessores', isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condições de 'ficcionar' por si próprias, de 'criar lendas', 'fabular'*" (Deleuze, 1990, p. 264). Deleuze continua sua análise, mostrando que esses mitos constituídos pela cinematografia política glauberiana é um processo fabulatório, uma forma de fabulação criadora, na qual: "*A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos*" (Deleuze, Idem, p. 264).

O pensamento da arte deleuziano que denominamos de uma estética a um só tempo materialista e vitalista é o esforço de conjugar, em nosso entender, arte e vida, ética e estética, modos de existência e práticas políticas. Nessa concepção estética, o artista, ao produzir seus monumentos, não o faz obedecendo às orientações e às intenções de sua consciência, ou mesmo, estaria ele subordinando este fazer a devaneios e arroubos de processos imaginativos, mesmo os inconscientes. Ele, o artista, constitui sua prática criativa, cunhando

para si novas maneiras de viver, simultaneamente a este criar, sujeitando-se à violência de forças que lhe são exteriores, abrindo-se aos devires... aos devires imperceptíveis. Estes, a violências das forças do de-fora e os devires imperceptíveis, o impede de se fazer sujeito absoluto. Isto é o que seria próprio da arte: afastar-se do absoluto e inventar-se singularmente. Entretanto, em outra medida, essas forças do de-fora e os devires imperceptíveis o faz enfrentar o caos, recusando, assim, a opinião, o bom senso e seu correlato estético: os clichês.

REFERÊNCIAS:

BENSMAÏA, Redá. "Le sujet de l'art. Prologomènes à une esthétique deleuzienne future" in *Cinemas*, vol. 16, n° 2-3, pp. 209-237.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Rio: Zahar Editores, 1978.

DELEUZE, Gilles. *Cinema2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. "Qu'est-ce que l'acte de création?" in *Deux regimes de fous. Textes et ex entretiens (1975-1995)*. Éditions préparée par David Lapoujade. Paris: Éditions Minuit, 2003, pp. 291-302.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. "Existe uma estética deleuziana?" in *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Eric Alliez (org.). Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, pp. 505-516.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

_____. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo:

Editora 34, 2005.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2006.

VASCONCELLOS, Jorge. *Arte, Subjetividade e Virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio*. Rio: Publit, 2005.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

Anti-individualismo e vida artista

guilherme castelo branco

A arte é bem mais que uma vocação pessoal de artistas, que no imaginário de alguns, seriam portadores de talento superior ao das demais pessoas. Para uma certa modalidade de interpretação personalista e inspirada no 'teoria do gênio', o lugar da arte é *topos* singular e subjetivo que se desvela apenas no percurso pessoal e na obra única de um artista. Michel Foucault faz questão de sustentar uma hipótese exatamente contrária à da teoria do artista inspirado, de maneira a não deixar qualquer dúvida. O filósofo francês afirma que a estética da existência, enquanto atitude pela qual tornamo-nos artífices da beleza de nossa própria vida, é um estilo de vida de alcance comunitário, por ele também denominado de modo de vida "artista", realizável por todo aquele que seja capaz de questionamento ético, e que ademais seja, em alguma medida, capaz de realizar uma '*atitude de modernidade*'. Passemos ao texto: "o prazer por si pode perfeitamente assumir uma forma cultural, como o prazer pela música. E deve-se compreender que se trata, nesse caso, de alguma coisa muito diferente do que se considera interesse ou egoísmo. Seria interessante verificar como, no século XVIII e XIX, toda uma moral do "interesse" foi proposta e inculcada na classe burguesa – por oposição, sem dúvida, a todas as artes de si mesmo que poder-se-iam encontrar nos meios artísticos-críticos; a vida "artista", "o dandismo", constituíam outras estéticas da existência opostas às técnicas de si que eram características da cultura burguesa" (Foucault, 1994, vol. IV, p. 629).

A citação tem muitos aspectos que devemos ressaltar, malgrado sua brevidade. A primeira delas: a estética da existência é uma questão que se descortina, que se inicia, de modo peculiar e indiscutível, a partir de fins de século XVIII e começo do século XIX, tendo como pano de fundo o desenvolvimento do capitalismo, com suas novas tecnologias de controle das subjetividades e da vida política das populações. A estética da existência tem no seu campo de ação e de reflexão, uma

forma de vida não assujeitada, não conformada com formas de vida padronizadas pelas classes pequeno-burguesas e burguesas, todas elas cerrando força no individualismo, nos interesses familiares, na obsessão pela segurança patrimonial, médica, policial, educacional, etc. Estética da existência e vida não-conformada, portanto, estão sempre juntas.

A 'vida artista', por outro lado, é uma expressão que Foucault fez questão de forjar, com o claro propósito de diferenciá-la da expressão, bem mais conhecida de todos, de 'vida artística'. Esta última expressão designa, de maneira estrita, a obra de um artista, seu itinerário criativo, sua biografia lida de maneira a elucidar a história de sua produção. Para Foucault a 'vida artista' é uma coisa toda outra; na verdade, esta expressão designa o trabalho que certas pessoas desenvolvem no sentido de tornar as suas vidas belas, generosas, raras, intensas, numa relação com uma comunidade de iguais, todos voltados para o desenvolvimento de uma estética da existência, ocupados em fazer da própria vida, e da vida de seus próximos, uma obra de arte. Entre uma 'vida artística' e uma 'vida artista', as diferenças aparecem sem grandes dificuldades. É perfeitamente possível que artistas tenham vidas artísticas capazes de dar ensejo a inúmeras biografias, sem que suas vidas possam ser percebidas como providas de senso estético, grandeza, ou até mesmo de honra. Beethoven, lembro, ficou chocado com a subserviência e a atitude humilhada de Goethe diante da nobreza e da realeza. Por sinal, hoje, Goethe poderia ser perfeitamente um membro de Academias de Letras de qualquer cidade ou país, assim como poderia ser um professor subserviente a certos grupos de poder que existem em todos os lugares, como a Universidade de Las Vegas ou a Universidade de Cancún. Em contrapartida, na modernidade, artistas como Baudelaire, Gide, Wilde, Proust, Rimbaud (todos eles citados, aqui e ali, por Foucault), assim como muitas pessoas sem o mínimo vínculo com uma profissão artística, cuidaram de fazer de suas vidas trilhas luminosas, experiências inovadoras de formas de vida belas e intensas, na contramão das formas de vida dominantes. Na perspectiva de Foucault, a vida artista é uma vida generosa, ágil,

que recusa as formas de vida assujeitadas da ordem burguesa. A vida artista, portanto, é uma possibilidade real para todo sujeito ético, autônomo, com o potencial de inventar-se e à vida de outros a ele vinculados.

O terceiro aspecto que vale a pena ressaltar é que Foucault, na passagem supracitada, fala de 'estéticas da existência', no plural; ademais, opõe estas estéticas das técnicas de si típicas da cultura e das formas de vida burguesas. Talvez se deva entender uma estética da existência como um dos caminhos possíveis, dentre outros, pelos quais pessoas realizam estilos de vida não-conformados. Tanto no tempo da história como no tempo de uma vida seria possível se criar uma gama diversificada de experiências estéticas (e por que não contestatárias?), é isto que impede que possamos ter uma visão monolítica e categórica da expressão 'estética da existência'. Uma coisa podemos afirmar: toda estética da existência tem vínculo estreito com o seu tempo, com seu presente histórico, em muitos casos experiências de inconformidade com as formas de vida comumente aceitas ou controladas, o que faria delas processos históricos constantes e sem fim, o que pressuporia descontinuidades e ultrapassagens imanentes aos processos não-lineares das vidas humanas, pessoais, sociais e históricas.

No limite, um tema crucial, a morte, pode ser elucidativo. Em algumas poucas passagens, Foucault procura indicar quais poderiam ser os nexos entre morte e beleza. Tais nexos se fazem através da contraposição entre vida bela e vida sem sentido, que teriam como correspondentes uma morte com sentido e uma morte sem sentido. Vamos à intrigante passagem do filósofo: "[...] levantando a questão do que vale a vida e a maneira pela qual se pode enfrentar a morte[...]. A ideia de uma aproximação entre os indivíduos e os centros de decisão deveria implicar no reconhecimento do direito de cada um, a título de consequência, de se matar quando se quiser, em condições decentes[...]. Se eu ganhasse na Loto muitos milhões, eu criaria um instituto onde as pessoas que quisessem morrer viriam passar um fim de semana, uma semana ou mesmo um mês no prazer – na droga quem sabe? – para depois desaparecerem, como por dissolução" (Foucault,

vol. IV, p. 382). A linha de argumentação de Foucault, na sequência, é a de que a forma medicalizada e asséptica da morte acarretam num ritual dramático, demasiado pesado e repleto de sofrimento, motivo pelo qual o filósofo acaba propondo que sejam introduzidas mudanças no sistema de valores e de práticas diante da morte, procurando "... dar sentido e beleza à morte-dissolução" (Foucault, 1994, vol. IV, p. 383). Nada fascina mais Foucault do que ter diante de si a possibilidade de que as pessoas possam fazer de suas próprias vidas o material para a realização de estéticas da existência sem que tenham que recorrer a um padrão de normalização, a alguma estrutura de identificação ou de auto-encontro, nem ao recurso a algum processo de disciplinarização. Para o pensador, vale à pena constatar como a sociedade da Grécia Antiga, bem diferente da nossa, pois não estava submetida aos constrangimentos acima indicados, pode nos ajudar a entender nosso nexos com a atualidade: *"entre as invenções culturais da humanidade existe um tesouro de procedimentos, de técnicas, de ideias, de mecanismos, que não podem ser reativados, verdadeiramente, mas que constituem ou podem ajudar a constituir uma espécie de ponto de vista que pode ser útil para analisar e para transformar o que se passa à nossa volta, hoje"*.

Se o descompasso entre o passado e o presente é evidente, não há como negar que o passado, muitas vezes, pode ser muito útil na construção de certas similitudes ou quase-identidades, como na seguinte passagem:

[...] a austeridade sexual, na sexualidade grega, era uma moda, um movimento filosófico que emanava de pessoas muito cultas, que procuravam dar à sua vida uma intensidade crescente e uma beleza maior. De certo modo, acontece a mesma coisa no séc. XX, quando as pessoas, para ter uma vida mais 'rica' e bela, procuraram se desembaraçar de toda a repressão sexual de sua sociedade e de sua infância. Na Grécia, Gide seria tido como um filósofo austero (Foucault, 1994, Vol IV, p. 391).

Malgrado sua importância, os gregos não devem ser percebidos nem como exemplo nem como objeto de saudade. Falando daqueles que tendem a fazer do passado um ícone e uma preciosa raiz, para quem o presente não tem importância nenhuma, o pensador afirma:

“existe, neste ódio ao presente e ao passado imediato, uma tendência perigosa de se invocar um passado completamente mítico” (Foucault, 1994, vol. IV, p. 278). Ao longo de toda sua obra, as passagens de Foucault sobre a história, sua descontinuidade, sua estruturação acidental, alheia a toda origem ou *telos*, impedem que façamos do tempo histórico um campo inteligível e confortável, no qual um mesmo sujeito suposto-consciente habitaria um mundo de contornos reconhecidos.

O campo mais importante de análise, na fase ético-estética de Foucault, situa ética, estética e política numa rede complexa e indissociável; é neste campo que está localizado seu maior desafio intelectual e a razão de ser de seu trabalho filosófico em plena maturidade. A passagem é longa e densa, absolutamente marcante:

[...] eu penso que desde o século XVIII, o grande problema da filosofia e do pensamento crítico sempre foi, ainda é, e creio que continuará a ser o de responder à questão: o que é esta razão que nós utilizamos? Quais são seus efeitos históricos? Quais são seus limites e quais são seus perigos? Como podemos existir, enquanto seres racionais, alegremente dedicados a praticar uma racionalidade que é, infelizmente, atravessada por perigos intrínsecos? Nós devemos ficar o mais próximo possível desta questão, deixando sempre presente no espírito que ela é central e, ao mesmo tempo, extremamente difícil de resolver {...}. Se os intelectuais, de modo geral, têm uma função, se o pensamento crítico tem uma função, e se, mais precisamente ainda, a filosofia tem uma função no interior do pensamento crítico, é exatamente o de aceitar esta espécie de espiral, esta espécie de porta-giratória da racionalidade que nos remete à sua necessidade, ao que ela contém de indispensável, e, ao mesmo tempo, aos perigos que ela comporta (Foucault, 1994, vol. IV, p. 279).

Ao vincular filosofia e filosofia crítica, Foucault ancora no terreno da atualidade. Quando o pensador francês fala dos vínculos entre as técnicas de si, as relações de poder e as lutas de resistência, na verdade ele está falando das lutas contra o assujeitamento, aponta para os combates em prol da autonomia, e, também, diz sobre as lutas dos sujeitos para libertarem-se das formas de vida fascistas que neles habitam ou que os circundam, os espreitam. O pensamento de Foucault não se restringe à subjetividade, mas faz dela, também, um cais para que os indivíduos possam lançar-se ao empreendimento de mudar o mundo, sob todas as formas. Apesar de crítico quando analisa o modo de exercitar a política praticada pelos militantes comunistas de sua época, Foucault lembra que a vida pessoal ou individual dos militantes políticos não poderiam ser dissolvidas, eliminadas pela suposta importância maior da dimensão social; antes disto, trata-se de ver na luta pela transformação da sociedade componentes que dizem respeito à própria vida dos combatentes revolucionários, pois um revolucionário de primeira linha não poderia abrir mão de sua independência e de sua autonomia: “eu evoquei [...] a vida ‘artista’, que teve uma importância tão grande no século XIX. Mas poderíamos considerar a Revolução não apenas como um projeto político, mas como um estilo, um modo de existência, com sua estética, seu ascetismo, suas formas particulares de relação consigo mesmo e com os outros” (Foucault, 1994, vol. IV, p. 629). Envolvendo não somente a dimensão coletiva, mas dando destaque igual ao componente individual e pessoal, a luta de transformação da sociedade, ou luta revolucionária, recebe uma ampliação de seu campo de atuação, na perspectiva foucaultiana. Se quisermos mudar o mundo, também temos que mudar a nós mesmos, através do incessante trabalho de superação de nossas limitações internas, de nosso egoísmo, dos nossos interesses meramente pessoais, enfim, de nossos pequenos fascismos. As nossas relações conosco mesmos, portanto, também ocupam lugar dentre as lutas de transformação do mundo, na forma da modificação de nós mesmos conosco mesmos, exigindo uma modificação ética de nossa perspectiva unilateral e centrada tão somente em nossos interesses.

Em suma, o trabalho em prol da revolução da sociedade não é o único a representar o cuidado de si, ele também está voltado para a pura e simples modificação das relações econômicas e políticas; todavia, a mesmo título, as muitas e pequenas modificações que ocorrem do mundo, no dia-a-dia, não poderiam ter lugar sem inegáveis processos de transformação das subjetividades. As nossas relações conosco mesmos, portanto, comportam uma expressiva dimensão agonística, implicam numa modificação das relações de poder que temos com os outros e conosco mesmos, numa escalada libertária. Paradoxalmente, segundo Foucault, o trabalho libertário, na modernidade, possui uma clara inspiração kantiana, obedecendo à ideia de que o processo de libertação, também chamado de exercício da maioria, consiste na passagem da heteronomia para a autonomia. Ou seja, a libertação advém de um trânsito no qual o sujeito ultrapassa a fase em que segue as regras sociais pela dependência dos outros e ainda espera o reconhecimento dos demais, entendidos como autoridades, como pessoas importantes a seus olhos, para entrar numa fase em que obedece aos ditames da razão, que é independente dos ganhos e usufrutos de caráter social, onde afinal o indivíduo torna-se independente e ético.

Em outros termos, segundo Foucault, foi Kant quem reformulou a questão do sujeito do conhecimento proposto por Descartes, que se iniciou a partir do momento em que o filósofo alemão perguntou-se sobre quais seriam as relações entre o sujeito da moral e o sujeito do conhecimento. A formulação teórica levantada por Kant, segundo Foucault, leva a uma nova formulação: *“a solução de Kant foi a de encontrar um sujeito universal que, na medida em que era um sujeito universal, podia ser um sujeito do conhecimento, mas que exigia, entretanto, uma atitude ética – precisamente a relação a si que Kant propõe na Crítica da Razão Prática”* (Foucault, 1994, vol. IV, p. 631). Em consequência, eis uma das hipóteses mais importantes da última fase de Foucault: Kant abriria uma nova via para pensarmos nossa relação conosco mesmos, uma vez que não somos tão somente suportes do conhecimento como no cartesianismo, mas estabelecemos

complexas relações entre o pensar, agir e sentir, pondo em ação diferentes modalidades de utilização das faculdades, com diferentes fundamentos. Uma vez que são muitas as possibilidades de utilização da razão, do entendimento e da sensibilidade, competiria ao sujeito instituir novos usos de suas potencialidades. Como alerta Foucault, inspirado em Kant, os sujeitos podem se ultrapassar, podem sair da menoridade, assumir o risco de pensar por si próprios, podem propor para eles mesmos e para os outros novas formas de viver; ademais, assumindo o uso livre e autônomo da razão, os sujeitos históricos, na modernidade, podem ter o equipamento e os instrumentos para o exercício independente, não-heterônomo, da ética, da política e da revolução, ainda em vigor na atualidade.

Entre as estéticas da existência e as lutas contra as variadas formas de fascismo e assujeitamento existe uma cumplicidade inegável: elas só podem acontecer num efetivo campo de afrontamento entre forças distintas, no interior das relações de poder, nas quais a agonística comparece a todo instante, inclusive no mundo pessoal e subjetivo de todos nós, pelo menos no dos mais inquietos. No curto e precioso texto *Introdução à vida não fascista*, Foucault aponta para novas formas de vida e novos campos de experimentação políticos, dentre elas “esta arte de viver contrária a todas as formas de fascismo [...]” (Foucault, 1994, vol III, p. 135). A questão entreaberta por Foucault não é irrelevante, pois fala da elaboração de um modo de vida incansavelmente criativo, onde nos fazemos e nos desfazemos sempre que algo nos impulsiona, a partir de um cuidado de si (que na verdade é um descuidado de si), para um outro movimento de condução da vida. Isto já indicaria que uma vida autônoma e cuidadosamente construída vem do rompimento com os grupos de poder e com as instituições hegemônicas de uma estrutura social determinada.

A posição libertária de Foucault, ao contrário do que muitos podem sugerir, não consiste num retorno ao individualismo; tampouco é uma aceitação passiva dos credos instituídos pelos grupos ao sabor dos ventos e segundo as oscilações dos humores. Trata-se de uma posição política em parte pessoal, em parte coletiva, como podemos ver: “o

indivíduo é produto do poder. O que é preciso é 'desindividualizar', pela multiplicação, deslocamento, e pelos diversos agenciamentos. O grupo não deve ser o laço orgânico que une os indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de 'desindividualização'" (Foucault, 1994, vol. III, ps. 135-136). Vida não fascista e luta de resistência se articulam, assim como o indivíduo e o grupo se associam, na agonística em torno da subtração das coletividades e das individualidades aos procedimentos e técnicas da sociedade de controle.

O nó central do pensamento de Foucault em sua maturidade intelectual é a política, que envolve nas suas questões a ética e a estética, trazendo-as para a análise dos problemas e dos impasses do mundo presente, do mundo em que estamos. O campo a ser examinado é da maior seriedade. As experiências a serem criadas, por outro lado, são índices de um exuberante porvir. Ainda há muito o que fazer, sempre, em nossa constante luta para realizar, no dia-a-dia, um modo de vida não fascista.

REFERÊNCIAS:

CASTELO BRANCO, Guilherme. "Foucault e os modos de subjetivação" in *Ciências Humanas*, nº 20, vol. 2. RJ: UGF, 1997.

_____. "As resistências ao poder em Michel Foucault" in *Trans/formação*, vol. 24. SP: UNESP, 2001.

_____. "Kant do último Foucault: liberdade e política" in *Ethica*, vol 8, nº 2. RJ: UGF, 2001.

_____. "A prisão interior" in *Kafka, Foucault: sem medos* (org. Edson Passsetti). SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. "Kant no último Foucault: liberdade e política" in *Michel Foucault: entre o murmúrio e a palavra* (org. Tereza Cristina B. Calomeni). Campos: Ed. Faculdade de Direito de Campos, Campos, 2004.

_____. "O intolerável" in *A tolerância e o intempestivo* (org. Edson Passetti e Salete Oliveira). SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. "Ontologia do presente, racismo, lutas de resistência" in *Poder, normalização e violência* (org. Izabel Friche Passos). Belo

Horizonte: Ed. Autêntica, 2008.

_____. “Atitude-limite e relações do poder: uma interpretação sobre o estatuto da liberdade em Michel Foucault” in *Cartografias de Foucault* (orgs. Durval Muniz de Albuquerque Junior, Alfredo Veiga-Neto, Alípio de Souza Filho). Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, 4 vols.

_____. *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970.

A escrita do filósofo: a estética do estilo em Gilles Deleuze

jorge vasconcellos

Todo filósofo é um escritor. Esta sentença que à primeira vista pode primar pela obviedade, de fato, não se faz óbvia, pelo menos na perspectiva que aqui tomaremos. Entendemos, conforme Clément Rosset, que a filosofia é mais um gênero literário, como, por exemplo, o conto, a novela, o romance, o poema em prosa, etc., sendo que a especificidade da escrita filosófica está, justamente, em fazer-se escrita tangenciando a literatura sem, contudo, ser literatura. O filósofo ao escrever seus textos produz uma espécie de apropriação das formas da linguagem hodierna com o intuito não só de comunicar e expressar ideias, mas também com a expectativa e o propósito de 'realizar', de produzir um estilo de escrita. Todo filósofo ao criar sua filosofia inventa simultaneamente um tipo de escrita que é literária e simultaneamente filosófica, que constitui, desse modo, seu próprio estilo de filosofar. Estamos diante da indiscernibilidade entre escrita e filosofia, filosofia e estilo. O estilo de Kant é fundamental ao kantismo, assim como há o estilo-Hegel, o estilo-Heidegger, o estilo-Platão e tantos outros estilos quanto filósofos nos referirmos. Nosso intuito é mostrar, mesmo de modo introdutório, como em Gilles Deleuze, seguindo a vereda aberta por Nietzsche, há não só uma criação estilística em sua filosofia, como nos demais filósofos, mas como seu pensamento elabora, tacitamente, uma grande estratégia de linguagem, movimento tático e 'linguageiro', em que seu estilo joga propositalmente com o literário e a literatura. Esse jogo, que apontamos agônico entre a filosofia e a literatura, em obras como *Lógica do Sentido*, *O anti-Édipo* e especialmente *Mil Platôs*, cria uma indiscernibilidade entre o conceito e a imagem, o literário e o literal, abdicando da metáfora, como estratégia filosófica em enfrentamento à filosofia da representação, isto é, à metafísica. Defendemos a noção de estilo na filosofia deleuziana como uma *máquina de guerra* à filosofia da representação. Começando, então.

Gilles Deleuze, no prólogo de seu livro *Diferença e repetição*, reivindica à filosofia a pesquisa de novos meios de expressão filosófica. Ele nos diz: “[...] *Aproxima-se o tempo em que já não será possível escrever um livro de filosofia como há muito tempo se faz: “Ah! O velho estilo...” A pesquisa de novos meios de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada à renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro e o cinema*” (Deleuze, 1988, 18-9). Em seu estudo sobre Nietzsche (1990c), Deleuze defende a tese de que teria sido o pensador alemão o reintrodutor na filosofia do aforismo e do poema. Em seu *Nietzsche*, o pensador francês faz uma enfática defesa tanto do poema quanto do aforismo enquanto meios de expressão filosófica:

Nietzsche integra na filosofia dois meios de expressão: o aforismo e o poema. Estas mesmas formas implicam uma nova concepção da filosofia, uma nova imagem do pensador e do pensamento. Ao ideal do conhecimento, à descoberta do verdadeiro, Nietzsche substitui a interpretação e a avaliação. Uma fixa o “sentido”, sempre parcial e fragmentário, de um fenômeno; a outra determina o “valor” hierárquico dos sentidos e totaliza os fragmentos, sem atenuar nem suprimir a sua pluralidade. O aforismo, precisamente, é ao mesmo tempo a arte de interpretar e a coisa a interpretar; o poema é ao mesmo tempo a arte de avaliar e a coisa a avaliar (Deleuze, 1981, p. 17).

Aqui, Deleuze não só elabora a crítica à imagem dogmática do pensamento, como também estabelece os princípios do perspectivismo nietzschiano. Em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze apresenta as três teses essenciais que constituem a imagem dogmática do pensamento, isto é, da filosofia da representação. A primeira nos diz que o pensador, enquanto tal, quer e ama o verdadeiro – a veracidade do pensador; crê que o pensamento possui formalmente o verdadeiro – o inatismo da ideia, o *a priori* dos conceitos e afirma que pensar é o exercício natural de uma faculdade, basta pensar *verdadeiramente* para pensar com veracidade – a natureza reta do pensamento, o bom senso universalmente compartilhado. A segunda tese nos diz que somos

desviados do verdadeiro por forças estranhas ao pensamento (corpo, paixões, interesses sensíveis), que nos fariam cair no erro, tomar o falso pelo verdadeiro – o erro como efeito das forças externas que se opõem ao pensamento. A terceira nos diz que, para pensar, precisamos apenas de um método: que nos faça pensar bem e verdadeiramente. A reversão dessa imagem dogmática do pensamento é, para Deleuze, a tarefa da filosofia. Ainda segundo Deleuze, Nietzsche, em sua filosofia, reverteu essa imagem moral do pensamento e propôs uma nova ao introduzir as noções de sentido e valor no exercício do pensar. Logo, pensar não é o exercício natural de uma faculdade, pois o pensamento não pensa sozinho e por si mesmo, como também não é perturbado por forças que lhe permaneceriam exteriores. Pensar depende, necessariamente, das forças que se apoderam do pensamento. No entanto, o perspectivismo como doutrina que retira do mundo toda possibilidade extraperspectiva do conhecimento é sempre interpretativo e avaliativo, colocando, desse modo, em questão a possibilidade do conhecimento verdadeiro. Nesse sentido, estaria então, colocado em xeque um certo modelo de verdade e seus desdobramentos – a invenção de um Mundo-Verdade – em decorrência da posição do filósofo frente ao conhecimento e a linguagem. Além disso, esse perspectivismo é ativado por Nietzsche em uma contundente crítica à linguagem.

O filósofo, constituiu estratégias “*linguageiras*” para pensar filosoficamente. Estratégias estas que, por vezes, parecem fugir ao rigor, principalmente para o leitor desatento, quando se confronta com as formas canônicas da escrita filosófica. O procedimento nietzschiano de constituição de práticas *linguageiras* pode ser evidenciado em sua obra magna, a qual foi escrita fora desse que seria o padrão acadêmico por excelência, a dissertação filosófica.

O *Zaratustra* de Nietzsche (apenas para citar um célebre exemplo), utiliza-se da forma poemática para ganhar expressão filosófica, assim como, para continuarmos com o filósofo alemão, *Aurora* e *Além de Bem e Mal*, fazem uso do aforismo; por sua vez, *Genealogia da Moral* foi escrita na tradicional forma dissertativa. É duvidoso pensar que Nietzsche não tivesse uma clara intenção estratégica no plano da

escritura ao escolher *os estilos* para a confecção de seus livros. Contudo, o *Zaratustra* é um livro único na história da filosofia e, em certa medida, fez de Nietzsche um filósofo extremamente singular, tanto no plano estrito de sua filosofia quanto no modo segundo o qual esta filosofia é expressa que, como aqui defendemos, lhe é indissociável. Vejamos.

Se escolhermos dentre os considerados principais pensadores da história da filosofia, e trabalharmos com aqueles que apontaríamos como seus principais livros, destacaríamos, por exemplo, os seguintes filósofos e suas obras consideradas mais significativas: Platão e *A República*; Aristóteles e a *Metafísica*; Agostinho e suas *Confissões*; Tomás de Aquino e a *Súmula Teológica*; Descartes e as *Meditações*; Espinosa e sua *Ética*; Kant e *As Críticas*; Hegel e *A Fenomenologia do Espírito*; e também Marx com seu monumental *O Capital*. Estes filósofos poderiam ter se tornado célebres, arrisco dizer e, talvez, tão importantes para a história do pensamento, mesmo que não houvéssimos conhecido mais nenhuma outra de suas obras. Creio que a mesma hipótese não se aplica a Nietzsche. Isto porque, se tivéssemos tido acesso apenas ao *Zaratustra* (esta é a nossa hipótese), Nietzsche, talvez, não seria reconhecido, mesmo hoje, como um filósofo. Leríamos, possivelmente, esta obra-prima do pensamento filosófico como um belíssimo poema em prosa, como de fato ele o é, mas, outrossim, obra filosófica fundamental. Contudo, fazer o *Zaratustra* soar filosoficamente, a nosso ver, depende das inserções e cruzamentos que precisamos fazer com seus demais livros e situá-lo no contexto da obra nietzschiana, além de produzir uma interpretação ou assumir aquela que mais lhe convir, seja deleuziana ou heideggeriana. Entretanto, de modo algum, isto enfraquece a obra de Nietzsche.

Ao contrário, a força de seu pensamento está justamente em sua capacidade inventiva, ao dar soluções tanto no plano do pensamento quanto no da linguagem às questões centrais da filosofia, tornando indiscerníveis a dupla face do filosofar: o fazer e o escrever filosofia. Em Nietzsche, cada palavra, cada frase, cada entonação na tentativa de expor com clareza e precisão suas ideias e pensamentos possui o sentido de um gesto: escrever como quem marca passos, escrever

como quem baila. Nietzsche faz de seu estilo de escrita, em cada um de seus livros, uma forma de expressão muito mais próxima da dança do que propriamente da literatura ou da escrita literária: o estilo nietzschiano é o estilo do *gestus*.

Deleuze, ao pensar o estilo em filosofia, remete-se necessariamente a Nietzsche. Todavia, ele (Deleuze) fez do problema do estilo da escrita filosófica um dos temas mais importantes de seu pensamento, tanto no sentido estritamente literário da construção de seu texto filosófico, quanto também no sentido estratégico de sua *démarche* filosófica: escrever para Deleuze é arte e guerra, vergar o arco e empunhar a lira. Pensar o estilo em Deleuze é implicar, conceitualmente falando, duas noções e um conceito de sua filosofia: as noções de *gagueira* e *modulação* e o conceito de *linha de fuga*.

As noções de gagueira e modulação vêm no bojo do conceito deleuziano de linha de fuga, talvez o mais importante para entendermos o devir-filosófico da literatura em Gilles Deleuze. Gaguejar é ruminar a língua e fazê-la variar em seus campos de significação, assim como modular é colocar movimento nas coisas, no caso, pôr movimento nas estruturas da linguagem, tornando-as maleáveis, *linguageiras*. Afirmamos, com Nietzsche e Deleuze que todo escritor, ou melhor, todo grande escritor é um *inventa-línguas*. Não só um renovador do vernáculo, mas um desconstrutor da gramática, logo, um fazedor de signos. Gaguejar e modular são facetas das miríades de variações possíveis, (e por que não dizer improváveis) em uma língua, lançadas por um escritor. Estas variações moduladas, pela produção de uma gagueira na língua, implicam na constituição de novos territórios linguísticos, e nas linhas de fuga à língua dominante, ou seja, à língua maior. É, de fato, a criação de uma língua menor no ventre de uma língua maior. Esclareça-se que as designações de uma língua maior e de uma língua menor nada têm a ver com uma suposta superioridade no plano linguístico ou gramatical, pois, não se trata de um conceito semiológico, de um conceito ético-político. Além disso, é constituidor de resistências ao poder exercido de uma maioria sobre uma minoria. A qual se faz expressar emblematicamente em uma língua menor,

fazendo dela, por intermédio de seus escritores, uma literatura menor. Então, é possível dizer que o cerne da problemática deleuziana, acerca do literário e da literatura, não é a produção de uma língua menor em detrimento de uma língua maior, mas a constituição de uma literatura menor como forma de resistência à língua maior, tornando-a nômade, desterritorializando os *poderes* da gramática, de modo a tratar novos territórios e utilizar linhas de fuga... De fato, estamos diante do que Deleuze chama de devir-filosófico da literatura.

Um texto exemplar, em que este conceito de linha de fuga é trabalhado por Deleuze, está presente em seu livro sobre Kafka, escrito em parceria com Félix Guattari, a partir da ideia de literatura menor. O que os autores defendem como uma literatura menor, como dissemos, não é necessariamente aquela escrita em uma língua menor, mas a constituição de um processo de desterritorialização de uma língua, isto é, fazê-la modular, provocar uma mudança de sentido no seio da própria língua. Dito de outro modo, a literatura menor se faz quando há uma apropriação da língua por uma minoria como ato de resistência àqueles que a julgam subordiná-la. Deleuze e Guattari afirmam:

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define, nesse sentido, o beco sem saída que barra os judeus em Praga o acesso à escritura e que faz da literatura deles o impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura [...] (Deleuze, 1977, p. 25).

Segundo Deleuze, todo escritor, ou melhor, todo grande escritor escreve sempre, realmente, em uma língua menor – produz uma literatura menor – mesmo que ele escreva em sua própria língua, como, por exemplo, o que fazem Lawrence e Muller em inglês e Céline em francês. Por sua vez, Kafka, judeu tcheco, escreve em alemão,

assim como, Beckett, irlandês, escreveu inúmeras vezes em francês. Dessa forma, tencionar a língua e criar uma língua dentro da própria língua, fazendo-na fabular, isto é, reescreve-se a linguagem. Nesse tocante, Deleuze não faz nenhuma menção à possibilidade de uma hierarquização entre a literatura e a filosofia, como pensa Clément Rosset, é possível dizer, no plano da *escrita*, que a filosofia é apenas mais um gênero literário, como o é a literatura, basta pensarmos no romance, no conto e na poesia; o teatro, como palavra encenada; e o cinema como no roteiro a ser filmado.

Rosset trata, em dois de seus livros, das relações entre escrita e filosofia Gênero “ficção-filosófica”:

Parece-me impossível, ou pelo menos ilusório, considerar que os textos filosóficos escapam, em função de seu caráter reflexivo, ao domínio geral da literatura; domínio do qual eles constituem um caso particular, [...] mas ao qual eles pertencem de fato, pela simples razão de que são, como um romance, uma poesia, uma peça de teatro, exclusivamente constituídos de palavras (Rosset, 1995, p. 62-63).

Para Rosset, uma obra filosófica a que falte clareza é inferior não somente do ponto de vista literário como também do ponto de vista filosófico. *“Tais obras, se testemunham uma indiscutível invenção filosófica, não apresentam a clareza de expressão (ou a clareza intelectual) necessária para suscitar uma adesão sem reticências”* (Rosset, 1995, p. 66). Por sua vez, a ideia de gênero filosófico é bastante interessante, pois segue a seara aberta por Nietzsche, com seu perspectivismo, ao afirmar que, ao fim e a cabo, *tudo é ficção*, inclusive a filosofia, segundo Rosset (1999, p. 54).

Deleuze, à guisa de discutir a literatura em suas linhas de força e suas inflexões literárias mais aproximadas a seu pensamento, tematizou de modo radical a escrita literária e a produção da *escrita* filosófica. Isto porque, segundo o pensador, por mais óbvio que isto nos pareça, todo filósofo é necessariamente um escritor, isto é, ele reinventa a cada livro a obra em curso, fazendo da prática da escrita um campo de experimentações. Ainda que, muitas vezes, seus textos

possam parecer tradicionais, alguns autores filosóficos fazem desse campo de experimentação da linguagem um lugar privilegiado de seu pensamento, como é o caso de Nietzsche. Voltamos a ressaltar que o tema da produção do estilo, da construção da marca pessoal, do processo de singularização da palavra é um dos temas mais caros ao pensamento deleuziano. Além disso, é uma preocupação recorrente em suas próprias obras, que se manifesta muito mais nos textos de intervenção e em suas conversações. Entretanto, é possível destacar em vários de seus livros, ao longo de quatro décadas de trabalho (os anos 1960, 1970, 1980 e os derradeiros 1990), o aparecimento da temática da reinvenção da escrita, por exemplo, na citação, que abre este texto, de *Diferença e Repetição*, obra de 1968, acerca de novos meios de expressão filosófica. Neste livro, que é, na verdade, sua tese de doutoramento em Filosofia, Deleuze, sem abdicar do rigor e da precisão da escrita acadêmica e das exigências que um trabalho de conclusão de curso, mostra já nesta obra sua vocação para as invenções que a linguagem filosófica podem comportar, construindo um texto elegante ao implicar praticamente toda a história da filosofia em uma espécie de jogo de forças entre as noções de 'identidade', 'pensamento moral' e 'metafísica' versus 'diferença', repetição' e 'devir'. A filosofia francesa, neste momento, iniciava um processo de renovação. Mas como o próprio Deleuze nos sugere, todo início de renovação e mudança sempre se faz de maneira tímida; seria em *Lógica do Sentido*, publicado no ano seguinte, 1969, que começaria o projeto de reinvenção da escrita filosófica, de torná-la *escrita* propriamente, conforme Deleuze. Neste livro, Deleuze leva a cabo uma experimentação de linguagem, fazendo da obra um projeto de *escrita* que chamamos, mas ainda tímido que mais tarde, precisamente em *Mil Platôs*, chamaremos de "quasi-literatura" [com "i"].

Esta é a noção-chave que estamos utilizando para pensar as relações entre escrita filosófica e escrita literária em Deleuze. Roubamos este termo – como um "bom-ladrão" à moda deleuziana – de Hélio Oiticica, com seu projeto, elaborado em parceria com Neville d'Almeida, denominado de *Quasi-cinema* [também com "i"]. Entretanto, é preciso

que se diga que esta nossa ideia de “quasi-literatura” não implica nenhum signo de falta, inacabamento ou incompletude, nem mesmo de uma espécie de zona de fronteira entre o literário e o filosófico, mas o próprio sentido do estilo do filósofo, aqui no caso, radicalmente no caso, Gilles Deleuze, como procuraremos mostrar em *Mil Platôs*.

Mil Platôs é o livro no qual o filósofo, em parceria com Félix Guattari, “supostamente” empreende um segundo movimento de uma contundente crítica ao Capital, intitulado *Capitalismo e Esquizofrenia*, iniciado com o incendiário *O Anti-Édipo*. Por que o supostamente? Acreditamos que a ligação entre estes dois livros: o primeiro de 1972-3 e o segundo de 1980 é mais que uma continuidade, eles são quase elementos de uma ruptura: do panfleto ao tratado. Expliquemo-nos. Em *Mil Platôs*, Deleuze aparentemente abandona a categoria central de seus livros anteriores, a ideia de diferença, para tratar das multiplicidades, ambos os livros destacam a filosofia o que ambos como uma teoria das multiplicidades. Porém, na obra de 1980, esta teoria das multiplicidades seria constituída por platôs, figuras topológicas intercambiáveis que podem ser alcançadas (lidas) em qualquer ordem. Temos aqui a radicalização da ideia, estilisticamente já proposta em *Lógica do Sentido*, de séries. Às séries de uma lógica do sentido, instauram-se então os platôs de uma teoria das multiplicidades. *Mil Platôs* pode ser lido como o célebre romance de Julio Cortázar (1963), *Rayuela* (traduzido entre nós como *O Jogo da amarelinha*), em que podemos começar a ler a história a partir de qualquer um dos capítulos numerados pelo autor, não perdendo com isso o sentido. O mesmo procedimento de acesso pode ser utilizado pelo leitor da obra de Deleuze e Guattari. Os platôs partem de uma introdução geral, o rizoma, para em seguida se operar uma radicalização da proposta iniciada em *Lógica do Sentido* (1974), constituir um verdadeiro Tratado de Filosofia, mas em tudo distinto de um tratado filosófico, até então empreendido na história do pensamento. Ele é não totalizante, não busca totalizar o real; seus argumentos, apesar de poderosos, não são encadeados em ordens de razões; sua articulação conceitual funciona em teia, em rede, não em escala; ele é não teleológico, não almeja finalismos;

e, também, não fechado em sua estrutura, mas sim, aberto em sua construção. *Mil Platôs* é um texto de invenção filosófica, tanto no plano programático: o que ele propõe, com sua teoria das multiplicidades; quanto em sua *escrita*, nas *in-disposições* dos platôs. Em *Mil Platôs*, estamos diante de um texto *quasi-literário*, isto é, trata-se de um livro filosófico, escrito não só com verve literária, mas, principalmente, escrito literariamente, sem abdicar do rigor e da precisão do conceito. *Mil Platôs* é um livro de *ficção-filosófica*, no qual a ontologia (o rizoma e os devires-imperceptíveis), sua teoria da linguagem (os regimes de signos), sua estética (linhas de fuga da literatura menor), sua ética (constituição de novos modos-de-vida) e sua política (a nomadologia e máquina de guerra) se articulam na constituição de um pensamento da imanência.

Deleuze associa a questão do estilo aos devires imperceptíveis que atravessam a vida, por intermédio de atitudes que só podem ser expressas pelo estilo: estilo de escrever, estilo de viver. Evocando um modo de fazer filosofia, que passa, necessariamente, pela construção do texto, para além das palavras e de seus significados, para além do sentido e de seus destinos. O texto é a palavra construída e a constituição do sentido em filosofia, engendrando, por conseguinte, novas maneiras de ler e, talvez, de escrever. Sem metáforas, já que estas são servas da significação. Sem opiniões, já que estas são devedoras do senso comum. Escrever e ler, para Deleuze, funcionam como o método de colagem em pintura: recolher vestígios, do que muitas vezes é considerado pela chamada alta cultura de lixo, para lhes empreender novo sentido – reinventar a língua. Todo filósofo é escritor, logo todo filósofo é um *inventa-línguas*. Então, nesse processo de resignificação das palavras, transformadas em conceitos – as ferramentas da filosofia –, pode-se dizer que, deleuzianamente falando, todo filósofo, em certa medida, pode agir como um pintor. Não um pintor clássico, mas um artista pop. Deleuze reconfigura sentidos, fazendo da filosofia uma arte *Pop*, melhor dizendo, uma *Pop' filosofia*.

REFERÊNCIAS:

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*, tr. br. de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

_____. *Diferença e repetição*, tr. br. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Logique su sens*. Paris: Minuit, 1969.

_____. *Lógica do sentido*, tr. br. de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1982.

L'anti-Oedipe (com Félix GUATTARI). Paris: Minuit, 1972 (1ª ed.); 1973 (nova ed. aumentada).

_____. *O anti-Édipo*, tr. br. de Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

Kafka - Pour une littérature mineure (com Félix GUATTARI). Paris: Minuit, 1975.

_____. *Kafka - Por uma literatura menor*, tr. br. de Julio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Mille plateaux, (com Félix GUATTARI). Paris: Minuit, 1980.

_____. *Mil platôs*, vol. 1, incluindo: Prefácio para a edição italiana [de 1988]; "Introdução: Rizoma", "1914 - Um só ou vários lobos" e "10.000 a . C. - A geologia da moral [Quem a terra pensa que é?]", tr. br. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *Mil platôs*, vol. 2, incluindo: "20 de novembro de 1923 - Postulados da linguística" e "587 a .C. - 70 d.C. - Sobre alguns regimes de signos", tr. br. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *Mil platôs*, vol. 3, incluindo: "28 de novembro de 1947 - Como criar para si um corpo sem órgãos", "Ano zero - Rostidade", "1874 - Três novelas ou 'O que se passou?'" e "1933 - Micropolítica e segmentaridade", tr. br. de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *Mil platôs*, vol. 4, incluindo: "1730 - Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível" e "1837 - Do ritornelo", tr. br. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Mil platôs*, vol. 5, incluindo: “1227 – Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”, “7000 a .C. – Aparelho de captura”, “1440 – O liso e o estriado” e “Conclusão: Regras concretas e máquinas abstratas”, tr. br.. São Paulo: Editora 34, 1997.

Pourparlers (1972-1990. Paris: Minuit, 1990.

_____. *Conversações (1972-1990)*, tr. br. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

Qu'est-ce que la philosphie? (com Félix GUATTARI). Paris: Minuit, 1991.

_____. *O que é a filosofia?*, tr. br. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

Critique et clinique. Paris: Minuit, 1993.

_____. *Crítica e clínica*, tr. br. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

Sobre Gilles Deleuze:

BADIOU, A. *Deleuze - la clameur de l'Être*. Paris: Hachette, 1997.

_____. Deleuze. O Clamor do ser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

FOUCAULT, M. La pensée du dehors. In: *Dits et Écrits, Vol. I*, p. 518-539. Paris: Gallimard, 1994.

_____. *O pensamento do exterior*, tr. br. de Nurimar Falci. São Paulo: Princípios, 1990.

_____. *Theatrvm Philosophicum*. In: *Dits et Écrits, Vol. II*, p. 75-99. Paris: Gallimard, 1994.

_____. *Theatrvm Philosophucvm*, tr. de Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 4^o ed, 1987.

HARDT, M. *Gilles Deleuze - an apprenticeship in Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

MACHADO, R. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

ULPIANO, C. *O pensamento de Deleuze: a grande aventura do espírito*. Tese (doutorado em filosofia) - UNICAMP, Campinas, 1998.

VASCONCELLOS, Jorge. *Arte, subjetividade e virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virílio*. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais,

2005.

ZOURABICHVILI, F. *Deleuze - une philosophie de l'événement*. Paris: PUF, 1994.

Outras obras citadas:

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. 6ª. Edição, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.

ROSSET, Clément. *Les choix des mots*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

_____. *Loin de moi: essais sur l'identité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1999.

Michel Foucault e a Literatura

guilherme castelo branco

Foi no campo da epistemologia e também nos campos da análise do poder e da ético-política, que Foucault obteve sua enorme notoriedade. Este fato, todavia, não inviabiliza uma leitura de Foucault no tema maior da estética, uma vez que a magnitude da obra do filósofo francês é tal que ela contém preciosos textos e passagens sobre as mais diversas manifestações da arte, onde estão explicitadas ideias muito originais e importantes sobre a atividade mais criativa do ser humano. Segundo Foucault, e isto é digno de ser mencionado, nem a ciência, nem a filosofia, como manifestações do espírito humano, podem competir com a genialidade e grandeza da arte.

Não deixa de ser um fato digno de nota a abertura do livro *As Palavras e as Coisas*, que abriu as portas da notoriedade para o jovem filósofo. No prefácio, Michel Foucault fala do nascimento desse extenso trabalho por inspiração de Borges; o escritor argentino, lembra Foucault, fala de uma taxionomia dos animais presente, como numa fábula, em uma exótica enciclopédia chinesa, e que derruba os nossos padrões (ocidentais e – por que não? – também orientais) de organização das coisas, seja no mundo da linguagem, seja no pretense mundo real. Tal classificação dos animais para nós parece estranha, bizarra, e põe em questão a nossa maneira de ordenar, de perceber, inclusive de ter do mundo e das teorias sobre ele um certo princípio organizador aparentemente bem fundado e coerente.

Ainda no *As Palavras e as Coisas*, primeiro capítulo desse livro, tornado clássico, fala de uma pintura de Velásquez, com uma perspicácia e uma riqueza descritiva extraordinária, o que somente poderia ser feito por um mestre do pensamento. O título do capítulo, por sinal, *Les suivantes*, com 12 páginas, dá o tom de toda a obra. Passemos agora, ao quadro: nele, ao fundo, num espelho, que se localiza numa sala por detrás da sala onde ocorre a cena principal, pois ali estão altas personalidades da corte espanhola, aparece o próprio pintor. Na sala da frente, onde se

apresentam os membros mais centrais da corte, com tanta luz quanto a sala posterior, estão representados a infante Marguerite, dona Maria Agustina Sarmiento Niéto, e o bufão Nicolaso Pertusato. Acrescenta-se à cena representada, uma vez mais num espelho, como se fosse uma imagem periférica, mas que designa aqueles que veem toda a cena, nada mais nada menos que o rei Filipe IV e a rainha Mariana. No quadro, todos estão presentes, todos são vistos e, como não poderia deixar de ser, os mais importantes nobres na hierarquia do poder real também estão vendo os demais. Trata-se, afinal, de pintura na qual estão figurados os soberanos e pessoas próximas do casal real.

Malgrado isto, o que chama a atenção de Foucault é o jogo representativo, em que todos são apresentados, a algum título, num campo de visibilidade onde, pelo jogo de perspectiva, o pintor, personagens da corte, a princesa, o cachorro e os reis, os ambientes, os diversos campos de luz, tudo se apresenta tal qual no campo figurativo. Nada escapa a este campo pictórico, nada está elidido, nem mesmo aquele que pinta. Tudo está exposto, aberto ao olhar do espectador do quadro, que ocupa na verdade o lugar que seria o do grande espelho onde toda a cena e todos os personagens se espelham e no qual nada falta. Ao espectador, fica a percepção de ter diante de si a presença absoluta de todos os signos representativos, pois afinal ele ocupa o lugar do próprio espelho; absolutamente nada escapa ao poder representativo do espectador, de tal maneira que ele está impedido de comparecer como um intérprete do quadro, pelo motivo de que ele se apresenta tão somente como sujeito depositário da representação. No fundo, e é isto que Foucault procura descrever, a pintura acaba funcionando como um ícone de uma época em que o mundo é concebido enquanto um espaço puro da representação, realizado como tal no espírito humano, através do qual torna-se possível a representação total das coisas.

A grande obra de arte que é o *Las Niñas*, na verdade, sintetiza o espírito de toda uma época, o da Idade Clássica, para Foucault, pois indica com precisão a “*experiência nua da ordem e dos seus modos de ser*” (Foucault, 1966, p. 13) da época à qual pertence: a pintura para os

artistas daquele período, e dentre eles estava Velásquez, era reflexo, representação naturalista, signo e espelho da realidade (ainda que, pela perspectiva, criasse sua capacidade representativa não sem alguma dose de ilusão e de matemática). Somente muito depois, no século XIX, rompeu-se com tal noção de que a pintura é a mais exemplar das artes devido à sua capacidade figurativa, tal a força desta forma de pensar. Para a época clássica, enfim, a arte, ou melhor, a sua expressão mais alta e acabada, que é a pintura, é testemunha do mundo, traz verdade, permite estabelecer uma efetiva figuração do real advinda dos nexos entre o trabalho figurativo e o trabalho material de execução da obra de arte. A arte clássica, neste particular, constitui uma gramática, pela qual opera conexões entre os signos que representa e o pensamento, e sua força e peculiaridade está no seu poder de realização deste tipo de articulação entre o pensamento e a linguagem.

Os seis capítulos que constituem a primeira parte do *As palavras e as coisas*, desdobram, explicam a Idade Clássica, denominada por Foucault como sendo a Era da Representação, a época em que pensamento e signo são tidos como roupagens diferenciadas do espírito humano, este sim tido como condição essencial do pensamento e da realidade. A Gramática Geral, a Análise das Riquezas, a História Natural, cada qual a seu modo, estudam signos que estão diante de nós para serem estabelecidos segundo uma certa lógica, e expõem a ordem das coisas; tais ciências, enfim, revelam e descrevem um mundo ordenável e classificável, onde o mundo se apresentava como uma ordem que era plenamente cognoscível e ademais isomorfa ao entendimento humano. O lugar do quadro de Velásquez no texto do filósofo é o de desvelar e traduzir, numa descrição pela palavra que foi feita por Foucault, qual foi a descrição visual feita pelo pintor espanhol, segundo os esquemas mentais de seu tempo. Na Idade Clássica, era perfeitamente compatível haver isonomia entre representação pictórica e representação verbal, bastando situar, de forma clara e exaustiva, os elementos que compõem o todo. Quando Foucault descreve o quadro de Velásquez no capítulo inicial do livro, ele explicita numa síntese invulgar todos os aspectos de uma fase inteira do pensamento ocidental.

Todavia, na segunda parte do *As palavras e as coisas*, surge uma tese

de Foucault absolutamente inovadora, vinda da mutação na ordem geral dos saberes no mundo ocidental, em especial na mudança da concepção da linguagem no fim do século XVIII, que vai desestabilizar todo o pensamento da Idade Clássica:

[...] no domínio da linguagem, a palavra sofre, mais ou menos à mesma época, uma transformação análoga: ela não deixa de ter um sentido e de 'representar' alguma coisa no espírito de quem a utiliza ou a escuta; mas este papel não é mais constitutivo da palavra em seu ser próprio, em sua arquitetura essencial, naquilo que lhe permite tomar lugar no interior de uma frase e de se associar com outras palavras mais ou menos diferentes. Se a palavra pode figurar num discurso no qual quer dizer alguma coisa, não será em virtude de uma discursividade que ela deteria em si e por direito de nascimento, mas porque em sua própria forma, nas sonoridades que a constituem, nas mudanças que ela sofre segundo as funções gramaticais que ocupa, nas modificações às quais ela se submete – enfim – através do tempo, ela obedece a um certo número de leis estritas que regem de modo semelhante todos os outros elementos da mesma língua; de tal maneira que a palavra só é vinculada a uma representação na medida em que é, inicialmente, parte de uma organização gramatical pela qual a língua a define e assegura sua coerência própria. Para que a palavra possa dizer o que diz, é necessário que ela pertença a uma totalidade gramatical que, face a ela, é primeira, fundamental, e determinante (Foucault, 1966, p. 293).

A linguagem, na virada do século XVIII para século XIX, passa a ser percebida, por meio de um deslizamento significativo na estrutura geral do saber, devido uma modificação na *epistémé*, como uma realidade própria e relativamente independente da consciência ou do entendimento humano. Autônoma, funcionando como uma estrutura que remete seus elementos, todo o tempo, uns aos outros, a língua não é mais a face material do *Cogito*; ademais, ela não é um instrumento de apresentação do conhecimento claro e sistemático obtido pela correta aplicação do entendimento; doravante a língua é, isto sim,

um dos condicionantes mais ou menos independentes que afetam e determinam o comportamento dos participantes da vida social. Todas as pessoas, com seus modos de falar e seus diversos elencos de vocabulário, assim como com seus usos apropriados ou inapropriados das convenções da língua, são prova da força e relativa independência da língua com relação a seus usuários. Pois a língua é uma estrutura que existe (e subsiste) numa região maior que o da fala particular e delimitada dos sujeitos que são marcados pelos campos semântico, pragmático e sintático. As consequências desta virada no modo de perceber a linguagem são muitas: a gramática, a crítica, a filologia, as técnicas interpretativas, as análises formais da linguagem, são variados os campos novos de estudo da linguagem.

O mais importante, para Foucault, no processo de transformação do estatuto da linguagem, todavia, está no fato de que foi esta virada histórica da epistémé que tornou possível “... a *aparição da literatura*” (Foucault, 1966, ps. 312/313). Trata-se de uma frase incomum, com lugar de destaque no contexto do livro. O que entra em jogo é a concepção mesma de literatura, seu alcance, seu modo de ser, sua destinação. Que o que chamamos de literatura existe há muito, todos sabemos. Mas o significado do que se denomina pela palavra ‘literatura’, é todo outro: refere-se, a partir do séc. XIX, ao ato puro de escrever, obedecendo a uma natureza nova da linguagem que é a de se manifestar sem nenhuma dependência de ideias e de representações. A linguagem da qual a literatura faz par está aberta a um mundo incessante de signos que se acrescentam e se acumulam, ampliando infinitamente os universos dos sentidos e criando novos nexos. Neste modo de ver, a linguagem manifesta-se sempre como avessa a todo fundamento e enigmática em sua origem, e torna aberto o extenso universo vital da criação, de força irresistível. O próprio campo da criação literária passa a ser objeto de fascínio e de inspiração para os jovens escritores. A literatura, lembra Foucault, dirige-se, doravante, a si própria, e revela-se como fruto de uma estranha subjetividade escritora, “... *que procura apreender, no movimento que a faz nascer, a essência de toda a literatura*” (Foucault, 1966, p. 313).

A linguagem, tornada opaca e densa, promete aos aventureiros da escrita encontrar alteridades, acompanhar o deslizamento dos signos e dos sentidos, realizar parcerias com o jogo da linguagem sobre ela mesma. Isto implica, portanto, na relação do artista com todo o campo do *impensado* que nos circunda e que chega mesmo a nos formar. Na contemporaneidade, a questão do ser da linguagem é correlata à interrogação sobre 'quem fala?', o que possibilita respostas tão distantes como o esforço da formalização e purificação da linguagem, a mesmo título que o exercício de experimentação na linguagem e com a linguagem, numa aposta acerca do que é possível de se criar numa época. Dentre os escritores citados como representantes mais significativos da literatura contemporânea, Mallarmé, no meu entender, é aquele que sintetiza o espírito de Foucault a respeito da literatura. As preocupações de Mallarmé com a beleza absoluta, que ocorre no fazer poético pela experiência com a sonoridade pura das palavras, para tal rompendo com a sintaxe e o uso ordinário da linguagem, fazem dele um poeta 'arrebatado' pela força da linguagem e pelo potencial da língua. Ao mesmo tempo, Mallarmé teve a percepção do poder pictórico da palavra no poema e do próprio poema como um todo, aspecto que foi desenvolvido com genialidade por Apollinaire. Foucault não pára na indicação de Mallarmé, e aponta para outros ícones de sua percepção da literatura: "*o novo modo de ser da literatura, foi necessário que fosse desvelado em obras como as de Artaud ou de Roussel – e por homens como eles*" (Foucault, 1966, p. 395). O primeiro faz apelo à violência plástica, à carne, à materialidade do pensamento, distante do cogito. O segundo, lembra Foucault, repete indefinidamente a morte e reduz a pó a narrativa lógica e o discurso consequente. A lista dos escritores do filósofo francês cresce ainda mais, na passagem a seguir, quando Foucault se refere à "... *região informe, muda, insignificante, na qual a linguagem pode se liberar. E é bem aí neste espaço, assim posto a descoberto, que a literatura, primeiro com o surrealismo(mas sob uma forma ainda travestida), e depois, de forma mais e mais pura, com Kafka, com Bataille, com Blanchot, se*

deu como experiência” (Foucault, 1966, p. 395). Esta experiência, cumpre lembrar, ressalta a dimensão da morte, da repetição e da finitude humana, mas o faz através do salto para um outro limiar da expressão. Os escritores, os poetas são os artifices de novas articulações na linguagem, e por isto mesmo tornam-se criadores de novos estilos, tendências e escolas literárias.

Foucault lembra, sempre que é possível, no *As palavras e as coisas*, que a literatura e a gramática, apesar de serem gêmeas, faces de uma mesma moeda, caminham em direções opostas. Na verdade, “*a literatura é a contestação da filologia (da qual ela é, entretanto, figura gêmea): ela desloca a linguagem da gramática em direção ao poder desnudado de falar, e aí ela encontra o ser selvagem e imperioso das palavras*” (Foucault, 1966, p. 313). O fundamental da literatura, assim, é sua relação com o ser puro da linguagem, é o fato de ela advir de uma experimentação sempre aberta e renovável feita pelos escritores face à linguagem. A literatura revela um sujeito falante, fragmentado, experimentando um contato direto com o poder inesgotável e infinito da linguagem, cujo resultado é sempre um excesso face ao uso comum e corriqueiro da linguagem ordinária. A criação literária não é um acontecimento banal, ela não exprime um lugar de apaziguamento, ela desvela uma modalidade de exposição ao perigo inerente ao ato de criar. No fim das contas, a literatura discorda, pelo mero fato de existir, da crença de que a linguagem foi feita para exprimir ideias e dar consistência a discursos bem fundados. Ela não vem da universalidade de nossa condição de seres pensantes; pelo contrário, ela decorre da experimentação feita por alguns poucos que ousam jogar-se na espessura sem fim da linguagem; e tal atitude consiste, na prática, acima de tudo, numa afirmação da infinita capacidade de invenção do texto e do sentido. A literatura, assim, não é transgressora; longe disto, ela é excessiva, caminha decididamente para o inabitual, tende para as experiências-limites, para longe do uso corriqueiro das faculdades e do uso banal do bom senso. Por este motivo, não são os temas que dão o tom e caracterizam a literatura contemporânea. O essencial é o ato de exposição ao mundo autônomo, talvez até mesmo hostil ao sujeito

do conhecimento, dos signos da linguagem, considerados em sua radical presença.

A distância entre a Idade Clássica (sécs. XVII e XVIII) e a Idade Moderna (a partir do séc. XIX) é a de que a primeira somente enxerga a linguagem como uma capacidade para fazer discurso, enquanto que a segunda enxerga a linguagem como uma pluralidade de campos estruturantes; dentre eles a literatura tem lugar “... formando uma espécie de contra-discurso” (Foucault, 1966, p. 59). Enquanto que na Idade Clássica, devido ao primado da representação, as palavras e as coisas se separam, de maneira a priorizar o significado, na Idade Moderna, com a literatura, o mundo e a linguagem se imbricam, e “*doravante a linguagem vai crescer, sem ponto de partida, sem termo e sem promessa*” (Foucault, 1966, p. 59). Curiosamente, o filósofo francês atribui o nascimento da literatura, no *As palavras e as coisas*, a um escritor muito anterior ao século XIX, Miguel de Cervantes, autor de uma obra invulgar, o *Don Quijote de la Mancha*. Dom Quixote, antes de ser um personagem bizarro, é um personagem que buscando tornar-se fidalgo, procura encontrar no mundo o que, na verdade, ele lê em livros, folhetins, relatos. O mundo, para ele, deve ser decifrado, ou seja, “*Dom Quixote lê o mundo para demonstrar os livros*” (Foucault, 1966, p. 61). O cavaleiro da triste figura torna-se personagem da “... primeira das obras modernas” (Foucault, 1966, p. 62), quando, “*na segunda parte do romance, Dom Quixote reencontra personagens da primeira parte do texto e que o reconhecem, a ele, como homem real e como herói do livro. O texto de Cervantes se desdobra sobre ele próprio, insere-se em sua espessura mesma, e torna-se para si próprio o objeto de seu próprio relato*” (Foucault, 1966, p. 62). Cervantes, assim, foi o primeiro a apresentar, num livro, todo o poder proliferante da palavra, realizando uma obra inquietante, e, por isto mesmo, digna de ser denominada como literatura.

Uma passagem de Foucault, publicada nos *Dits et écrits*, dezoito anos depois, traz uma preocupação muito distante do senso comum, e que diz respeito a uma estética da existência ou arte de viver: “*o que me surpreende é que em nossa sociedade a arte esteja relacionada apenas aos objetos e nunca aos indivíduos e à vida; e, também, que a arte esteja num domínio especializado, o dos experts que são artistas. Mas a vida de todo indivíduo não é uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas não as nossas vidas?*” (Foucault, 1994, vol. IV, p. 617). A pergunta sobre a beleza a se dar à vida recebeu variadas abordagens na fase posterior de sua obra, e o levou a constatar diferentes modos de responder, em diferentes momentos da história, ao problema da relação do sujeito consigo próprio e com a beleza a dar à sua vida, especialmente na Grécia antiga, no Renascimento, e nos séculos XIX e XX. Mas o certo, malgrado certas dificuldades em se compreender qual seria seu objeto estrito de análise, é que a questão do cuidado e de si e da beleza a se dar à própria vida torna-se um objeto de problematização incontornável na obra da maturidade de Foucault.

Tenho por hipótese que Foucault faz questão de separar seu interesse pela problematização moral dos gregos antigos de qualquer utilização desta moral na atualidade:

[...] dentre as invenções culturais da humanidade, há todo um tesouro de procedimentos, técnicas, ideias, mecanismos, que não podem ser, verdadeiramente, reativadas, mas que podem ajudar a constituir uma espécie de ponto de vista que pode ser útil para analisar e transformar o que se passa conosco na atualidade. Nós não temos que escolher entre nosso mundo e o mundo grego. Mas, uma vez que podemos observar que alguns dos grandes princípios morais de nossa moral foram vinculados, num determinado momento, a uma estética da existência, creio que este tipo de análise pode nos ser útil (Foucault, vol. IV, 1994, pp. 616/617).

Foucault reitera seu interesse primeiro com o presente, quando trata da arte de viver. O filósofo não quis ser tido como um pensador do

cuidado de si e interessado na estética da existência como sendo um aspecto do cuidado de si, que propõe a cada um de nós cuidar apenas de seu mundo pessoal, sem nenhum vínculo com as outras pessoas. Foucault, decididamente toma partido pela versão mais corrosiva e libertária do 'cuidado de si', na qual o indivíduo (como Gide) se fabrica, a partir de uma cuidadosa ontologia e criteriosa reflexão sobre os desafios abertos pelo tempo presente, entrando sempre em luta com os poderes hegemônicos.

O campo desses afrontamentos e resistências ao poder é claramente identificado por ele: consiste em lutas contra a dominação (étnicas, sociais, religiosas), lutas contra as formas de exploração (que separam o indivíduo do que ele produz), e, finalmente, lutas que levantam a questão do estatuto do indivíduo. No rol das lutas em torno do estatuto do indivíduo estão as lutas contra o assujeitamento, assim como as diversas lutas contra as diversas formas de submissão da subjetividade. As lutas que discutem a questão do estatuto do indivíduo mobilizam Michel Foucault, pelo fato de que ele as considera bem mais radicais e criativas, do ponto de vista estratégico, que as outras formas de luta. As lutas em torno do estatuto do indivíduo têm dois objetivos interdependentes: *"... por um lado, afirmam o direito à diferença e apoiam tudo o que pode tornar os indivíduos verdadeiramente individuais. Por outro lado, são contrárias a tudo o que pode isolar o indivíduo, separá-lo dos outros, cindir a vida comunitária, constranger o indivíduo a dobrar-se sobre si e amarrá-lo à sua própria identidade"* (Foucault, 1994, vol. IV, ps. 226/227). Toda luta pela autonomia é, antes de mais nada, um processo iniciado na subjetividade, mas que não termina, de maneira alguma, na esfera subjetiva. A luta pela autonomia do indivíduo não o conduz, em nenhuma hipótese, ao individualismo, ou seja, não o leva a uma forma de vida voltada para si e para seu mundo próximo, íntimo e familiar (no sentido da moralidade burguesa). O processo de singularização somente tem sentido quando culmina na superação do individualismo pela nova aliança do indivíduo com novas formas de vida e novos vínculos comunitários.

Os novos movimentos libertários, na medida em que estão voltados

para a vida cotidiana, para a experimentação e criação de novos modos de vida, realizam uma atitude de modernidade. Foucault define a atitude de modernidade como: “... *um modo de relação com a atualidade; uma escolha voluntária feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, ao mesmo tempo, caracteriza um pertencimento e se apresenta como uma tarefa*” (Foucault, 1994, vol. IV, p. 568). É interessante observar que, apesar de inspirado em Kant, o conceito de atitude de modernidade está sintetizado em Baudelaire, artista bem distante do filósofo alemão, seja na vida como na obra.

A atitude de modernidade se mostra particularmente importante num mundo no qual controle e liberdade estão numa tensão agonística incessante, exigindo, portanto, respostas-limite ou atitudes-limite, incompletas e abertas ao porvir. O caráter fugaz da atitude de modernidade comparece com vigor na breve e preciosa passagem de Foucault sobre Baudelaire no *Qu'est-ce que les Lumières?*. Baudelaire é indicado neste texto como o representante maior da atitude de modernidade e da estética da existência no século XIX, em razão de sua vida, por sua obra, e também devido ao seu modo de enxergar as coisas. Baudelaire é percebido como um sujeito ético que pôde dar um estilo ou forma à sua vida, como alertou Nietzsche, “*ao preço de uma lenta preparação e de um trabalho cotidiano*”, em conformidade com os desafios de seu tempo e com a necessária radicalidade.

Os motivos para esta homenagem de Foucault a Baudelaire são os seguintes: a) existe em Baudelaire uma postura que recusa e ultrapassa a concepção da modernidade como se ela fosse tão somente uma ruptura com a tradição, e, conseqüentemente, consistisse no acatamento das tendências e gostos da vanguarda de seu tempo; na verdade, há uma distância real entre uma e outra: a atitude de modernidade busca apreender algo de durável no tempo, enquanto que a moda é tão somente uma forma de seguir tendências momentâneas; b) a atitude de modernidade, por outro lado, não visa a uma sacralização e perpetuação do presente. A atenção com o presente não se resume ao ato de colecionar fatos pitorescos e

interessantes apreendidos por uma curiosidade sem critério. O homem da modernidade difere do homem mundano e curioso porque sua atenção pelo presente está a serviço de uma imaginação ativa que não visa a aniquilar a realidade, mas a captá-la no que ela é, através de um olhar agudo, sob uma forma irônica e não-conformada. O que entra em cena, aqui, é o trabalho de transfiguração do real através da articulação da verdade do real com o exercício da liberdade. Assim, *“... a modernidade baudelaireana é um exercício no qual a extrema atenção com o real é confrontada com a prática de uma liberdade que, ao mesmo tempo, respeita o real e o viola”* (Foucault, 1994, vol. IV, p. 570); c) segundo o poeta francês, a modernidade não acontece tão somente como uma forma de se relacionar com as coisas e com o mundo; ela é, sobretudo, um modo especial de relacionamento do indivíduo consigo mesmo, o que demanda, como efeito, um ascetismo e um complexo modo de elaboração de si, que sob a modalidade da doutrina da elegância de Baudelaire, culmina no dandismo, com suas severas regras e cuidados. Segundo Baudelaire, o homem moderno não é aquele que sai em busca de suas verdades intrínsecas e de seu ser próprio, mas é aquele que se constitui e se inventa jogando com o seu tempo e com sua subjetividade; d) o lugar de realização da modernidade não se dá na conformidade com as regras morais e com os códigos políticos; seu locus é o da vida usufruto de invenção, como modalidade de elaboração de outro(s) modo(s) de vida, dentre os quais aquele(s) que articula(m) arte e vida.

Devemos, portanto, recusar a interpretação da estética da existência como um modo de vida cercada pela arte. Uma pessoa rica, por exemplo, se desejar, pode ter uma grande coleção de obras de arte, sem que sua vida e sua existência tenham o menor conteúdo estético, sem que ele se problematize com sujeito de uma estética; por outro lado, a arte de viver com beleza não é um privilégio dos artistas, como se a arte de viver decorresse tão somente da vocação pessoal de certos criadores (ainda que muitos artistas, para Foucault, tenham realizado, com toda certeza, uma estética da existência). Foucault, além do mais, faz questão de afirmar que a estética da existência, enquanto atitude

pela qual tornamo-nos artífices da beleza de nossa própria vida, é um estilo de vida de alcance comunitário, por ele também denominado de modo de vida “artista”, realizável por todo aquele que seja capaz de questionamento ético e que seja realizador, a seu algum modo, da atitude de modernidade:

[...] o prazer por si pode perfeitamente assumir uma forma cultural, como o prazer pela música. E deve-se compreender que trata-se, nesse caso, de alguma coisa muito diferente do que considera-se interesse ou egoísmo. Seria interessante verificar como, no século XVIII e XIX, toda uma moral do “interesse” foi proposta e inculcada na classe burguesa – por oposição, sem dúvida a todas as artes de si mesmo que poder-se-iam encontrar nos meios artístico-críticos; a vida “artista”, “o dandismo”, constituíam outras estéticas da existência opostas às técnicas de si que eram características da cultura burguesa (Foucault, Vol. IV, 1994, p. 629).

Toda pessoa, de qualquer formação, pode levar a cabo sua estilística da existência.

A estética de si representa a antítese do individualismo burguês obcecado pela segurança, defesa da propriedade, previdência social, vida confortável dos membros da família; na verdade, a estética da existência é uma moral compartilhada por toda uma comunidade desvinculada da moral do “interesse” existente na sociedade burguesa. A estética da existência, considerada deste ponto de vista, implica em valores e formas de vida criativas, solidárias, generosas e ousadas, nos limites possíveis da experimentação histórica. Foucault, não pára aí, e ainda acrescenta: “... *eu evoquei, há pouco, a vida ‘artista’, que teve uma importância tão grande no século XIX. Poder-se-ia também considerar a Revolução, não apenas como um projeto político, mas como um estilo, um modo de existência com sua estética própria, seu ascetismo, formas particulares de relação consigo mesmo e com os outros*” (Foucault, 1994, vol. IV, p. 629). A estética da existência, assim, pode e deve ser compreendida como um dos modos possíveis de realização estilística da liberdade.

Cabe lembrar, todavia, que a questão da vida artista de Foucault, apesar de sua dimensão libertária e coletiva, não tem o menor contato com as preocupações que se deram em torno da arte engajada. Apesar de ter enorme importância para que compreendamos importantes tomadas de posição teóricas no decorrer do século XX, é inegável que o vínculo entre arte e contestação política, foi um dos temas mais empobrecedores da discussão estética de nosso tempo. A recusa de Foucault do mérito e ressonância das formas instituídas de ação política, em especial aquelas decorrentes da política partidária, por si só, são mais que suficientes. A ação política convencional e oficial, para ele, é verdadeiramente estéril no processo de transformação do enorme campo de tensão em jogo no mundo contemporâneo. Como consequência, fazer depender a arte de posicionamentos políticos, tal como foi ensaiado por muitos pensadores, consiste numa abdicação da liberdade e da autonomia da arte e do pensamento, o que é absolutamente incompatível com o espírito do 'último' Foucault. O que não implica na recusa do papel contestador e radical da arte. Que a arte traga em si a renovação tanto do campo perceptivo quanto do mundo vital, eis um fato inegável que nosso tempo sempre acatou, assim como sempre violou ou ultrapassou.

A vida, no seu sentido mais encarnado e próprio, é o lugar da frágil e fugaz experiência humana. Mudar a si e ao mundo, é uma decisão distante de todos os que não conhecem a possibilidade do porvir e da invenção de novas formas de vida. Quem se inventa, claro, desenha o momento futuro e vai ao seu próprio espaço de humanidade. Como lembra Foucault, "*a existência é a matéria primeira e mais frágil da arte humana, e também seu dado mais imediato*" (Foucault, 1994, vol. IV, p. 630/631). Situar a própria vida como objeto da invenção de uma arte de viver, eis uma proposição absolutamente original de Foucault, que enxerga na estética da existência um dos modos de afirmação da liberdade e da criação.

REFERÊNCIAS:

CASTELO BRANCO, G.- Foucault in *Clássicos da Filosofia*(org. Rossano Pecoraro). Rio de Janeiro: PUC-Rio-Vozes, 2009.

_____ Estética da existência, resistências ao poder in *Exagium* nº 1. Ouro Preto, 2008.(revista eletrônica)

FOUCAULT, M. - *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

_____ - *Histoire de la Sexualité I. La Volonté de Savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

_____ - *Histoire de la Sexualité II. L'Usage des Plaisirs*. Paris: Gallimard, 1984.

_____ - *Histoire de la Sexualité III. Le Souci de Soi*. Paris: Gallimard, 1984.

_____ - *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. 4 vols.

_____ - *L'Herméneutique du sujet*. Paris: Seuil/Gallimard, 2001.

LICHTENSTEIN, J. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

MACHADO, R.- *Foucault, a filosofia, a literatura*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

Teatro e Filosofia. Gilles Deleuze, Carmelo Bene

jorge vasconcellos

I

Às relações entre poesia, teatro e filosofia pode-se dar como marco inaugural, exatamente, na aurora do pensamento crítico-filosófico do Ocidente, na Grécia Antiga, com Platão e Aristóteles. Isso desde Platão, com seu teatro de ideias que ungiu a Sócrates protagonismo como personagem conceitual, passando por Aristóteles em suas detidas análises da tragédia ática, o relacionamento e nexos entre esses campos de saber e criação estavam apontados.

Platão não somente utilizaria Sócrates como alter-ego ou porta-voz em seus diálogos filosófico-dramáticos, e diríamos que ele o fazia bem mais que isso, pois, o que se tratava realmente, era da construção de um personagem que debatia retórica e filosoficamente as questões de urgência e eternas, por ele pretendido do Mundo Antigo, inaugurando uma prática da filosofia pautada por uma agonística incessante no pensamento (a filosofia) e na linguagem (a poesia). A poesia, mesmo que supostamente banida do plano do pensamento – como boa parte da arte, por sua adesão irrestrita ao sensível – é de fato, instrumento linguageiro platônico em suas estratégias de encurralar os sofistas, os antagonistas à dialética socrática. A poesia, como poética belicosa das ideias é utilizada no teatro filosófico de Platão. Ou ainda Aristóteles, com sua concepção do que é arte que ao escapar em alguma medida da perspectiva mimética proposta por Platão em relação ao artístico – apesar de mimeses, ainda assim, valorada como fazer do artesão em sua tecnicidade (tekne) – propõe um deslocamento em relação à poiesis. Trata-se, desde o estagirita, de pensar as artes, em especial, as poéticas, em relação aos seus processos de formalização e constituição. A poiesis, produção/fabricação, das obras. O que significa então uma poética? Queremos crer, uma forma de construção/expressão da arte (e de outros campos possíveis do pensamento, como a filosofia), em

seus processos materiais e sua inserção no campo social e comum. Então, dito isso, podemos falar de poéticas filosóficas e de poéticas artísticas, dentre as quais, uma poética do teatro. Entretanto, nosso alvo é mais ousado, nossa perspectiva mais arriscada. Isso porque estamos pensando um híbrido entre poesia, teatro e filosofia. Poéticas que seriam teatrais e filosóficas. Artistas-pensadores que propõem e fazem arte com uma sólida proposta estético-filosófica.

Logo, interessa aqui pensar o desenvolvimento de uma poética filosófica do teatro que faz da prática teatral, justamente, uma prática do pensamento político, falamos da poética teatral do ator, encenador e dramaturgo italiano Carmelo Bene. Para tal, partiremos do pensamento de Friedrich Nietzsche e, particularmente, da filosofia de Gilles Deleuze, pensador que leva essa relação à sua radicalidade: a relação entre teatro e filosofia.

Começemos, então, por relacionar Teatro e Filosofia em Deleuze. Mais precisamente, pretendemos apontar uma perspectiva das relações entre esses dois domínios – uma arte e o pensamento filosófico –, tão presente na obra de Gilles Deleuze. Teatro e Filosofia em Deleuze, suas relações, que nos possibilitará pensar o movimento do seu próprio pensamento e, talvez, mais decisivamente ainda, na constituição de uma das figuras mais inusitadas e belas de seu vasto arsenal de noções filosóficas. Figura esta que articula, exatamente, o teatro – suas personagens dramáticas – e a filosofia – seus conceitos operativos – na construção da (estranha – mas nem por isso menos brilhante) ideia de ‘personagem conceitual’.

Dito isso, começaremos evocando Michel Foucault, que em certo momento, num texto que se tornou célebre³, analisando *Diferença e Repetição e Lógica do Sentido*, enunciou que o pensamento de Gilles Deleuze é, justamente, uma espécie de teatro filosófico: um *Theatrum Philosophicum*. Ademais, o próprio Deleuze, referindo-se a Nietzsche, defende um processo de teatralização do filosófico, afirmando que o

³Foucault, Michel. *Theatrum Philosophicum*. Publicado em *Critique*, nº 282, novembro de 1970, pp. 885-908. Traduzido e Editado no Brasil na coletânea de Textos, entrevistas e intervenções de Michel Foucault, *Ditos e Escritos. Vol. II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Organização a cargo de Manoel Barros da Motta, tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, pp. 230-254.

pensamento do filósofo alemão, em especial o seu *Zaratustra*, é uma espécie de cena dramática, o que Deleuze denomina de criação de um teatro da vontade potência e do eterno retorno.

Segundo Deleuze, Nietzsche teria conduzido pesquisas para a constituição de novos meios de expressão filosófica. Seria, inclusive, tal qual promete o filósofo francês, a tarefa de toda a filosofia porvir, qual seja: a constituição de uma nova imagem do pensamento e do filosofar a partir da renovação dos meios de expressão do pensar filosófico. Este propósito, que teria em Nietzsche um momento inaugural, primaria pela presença da arte como intercessor da filosofia, fazendo com que o discurso filosófico fosse pensado e praticado como um texto de invenção, como um escrito criativo, sujeito às potências fabulatórias do estilo e às estratégias discursivas em sua constituição.

O teatro e a cena dramática não estariam fora desta proposta, que se destaca como tal: aquela de irrigar o filosófico com a arte, tornando possível, novamente, o pensamento. Ou seja, procurando praticar o 'novo' no pensamento. Este novo no pensamento que é, de fato, um pensamento novo, constitui-se como uma nova imagem do que é pensar.

Esta nova imagem do pensamento que se faz, segundo Deleuze, repetição e diferença, em Nietzsche instaura-se como uma cena teatral. O filósofo alemão faz de Dionísio-Zaratustra um par de personagens conceituais, e porque não dizer um par de personagens dramáticos. Dionísio-Zaratustra, essa dupla que se faz um duplo, estaria presente no processo de afirmação da repetição a algo que faz emergir uma novidade ao colocar devir no pensamento, ao colocar movimento nas Ideias. Este projeto que se faz ver em Nietzsche, fica já patente na 'Introdução' do livro *Diferença e Repetição* no qual Deleuze elabora – e anuncia – o programa de uma filosofia da diferença a partir da repetição como problema, construindo para tal propósito um teatro filosófico. Este como um possível e novo meio de expressão para a própria filosofia. Nesse sentido, o pensamento de Nietzsche (e também Kierkegaard e Péguy) seria privilegiado. É o próprio Deleuze que afirma, em relação a Kierkegaard e Nietzsche: "*Eles não refletem*

sobre o teatro à maneira hegeliana. Nem mesmo fazem um teatro filosófico. Eles inventam, na Filosofia, um incrível equivalente do teatro, fundando, desta maneira, este teatro do futuro e, ao mesmo tempo, uma nova Filosofia” (Deleuze, 1988, p. 32). Nietzsche iria definir doravante as relações entre teatro e filosofia para Deleuze.

Então, afirmamos que a presença do dramático na obra deleuziana teria sua gênese na leitura que o filósofo francês realizou do autor de *Ecce Homo*. Nietzsche pensador dionisíaco, melhor dizendo, o próprio Dionísio mascarado de filósofo. Nietzsche um personagem de Dionísio? Essa é uma troca possível? Bem, essa inversão de papéis, esse jogo de máscaras é o que Deleuze parece querer crer ao propor o sentido da cena dramática nietzschiana. Afinal, Dionísio não seria um heterônimo do próprio Nietzsche? Em *Assim Falou Zaratustra*, o Anão, o Asno, a Serpente, o Pastor são personagens, assim como o personagem que dá título e sentido à obra: Zaratustra. Deleuze já mostrara, antes mesmo da publicação de *Diferença e Repetição*, mais precisamente em sua intervenção ao Colóquio sobre Nietzsche por ele organizado, entre 4 e 8 julho, em 1964, na Abadia de Royaumont (posteriormente publicado como *Cahiers de Royaumont* n° VI: Nietzsche, 1967, pp. 275-287) que “... Nietzsche talvez seja, profundamente, um homem de teatro. Ele não apenas fez uma filosofia do teatro (Dionísio), mas introduziu o teatro na própria filosofia. E com o teatro, novos meios de expressão que transformam a filosofia. Quantos aforismos de Nietzsche devem ser compreendidos como princípios e avaliações de diretor, de metteur em scène”⁴. E logo em seguida, Deleuze continua:

Zaratustra, Nietzsche o concebe inteiramente na filosofia, mas inteiramente também para a cena. Ele sonha com um Zaratustra com música de Bizet, zombando do teatro wagneriano. Ele sonha com uma música de teatro como máscara para ‘seu’ teatro filosófico, já teatro da crueldade, teatro da vontade de potência e do eterno retorno (Deleuze, 2006, p. 166).

⁴Eu diria encenador, pois, se trata de preparar tudo o que é cênico na própria prática teatral, levada à lume por intermédio de conceitos filosóficos, melhor dizendo, personagens conceituais

Nietzsche filósofo, Nietzsche encenador. Isso porque a despeito de todo o desenvolvimento que a chamada primeira filosofia nietzschiana engendrou em relação à tragédia ática, ou mesmo, os estudos acalentados pelo que o denominado 'jovem Nietzsche' explicitou frente ao trágico e à cena teatral grega, particularmente à figura de Dionísio; afirmamos, com Deleuze, que apesar dessas pesquisas e desses textos sobre a tragédia e o trágico versarem em alguma medida acerca da relação da filosofia com o teatro, é com o *Zarathustra* e é em *Zarathustra* (como personagem conceitual), que uma forma dramática da própria filosofia se constituirá no pensamento nietzschiano.

Em seu *Diferença e Repetição* Deleuze, à guisa de confrontar Nietzsche (e Kierkegaard) a Hegel, afirma que Nietzsche ao utilizar-se do teatro ao filosofar fez mais que filosofia do teatro, como já dissemos, ele, Nietzsche, criou novas possibilidades ao próprio filosofar ao experimentar novos meios de expressão filosófica. Em contrapartida esse teatro de Ideias presente na obra nietzschiana, em especial em seu *Zarathustra* – um texto filosófico feito para a cena, como foi dito –, engendra um tipo de teatro que rivalizava com o que a filosofia hegeliana destina à cena teatral. Enquanto em Hegel teríamos um teatro da representação: um teatro do conceito, da abstração do conceito, precisamente falando; Nietzsche propõe um teatro da repetição. Citando Deleuze:

O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediários, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como 'potência terrível' (Deleuze, 1988, p. 35).

A grande ideia de Nietzsche, apontada por Deleuze, que seria fundar a repetição na doutrina do eterno retorno, ao mesmo tempo

sobre o sentido de 'a morte de Deus' e sobre problema que engendra 'a dissolução da forma-Eu', que é, diga-se, inseparável da teoria da vontade de potência e da emergência do super-homem, somente poderia materializar-se e ser eficaz a seu propósito, em nosso entender, de fato, em um texto que escapasse às formas tradicionais do filosofar, como, por exemplo, o tratado ou a dissertação. Apenas, talvez, o drama pudesse fazê-lo. Um drama filosófico, como o *Zarathustra*. Logo, foi somente por intermédio da arte, da arte dramática, da cena realizada filosoficamente, que Nietzsche pôde conceber o mais abissal dos pensamentos: a doutrina do retorno eterno. A arte, o teatro, pôde, assim, colocar movimento na filosofia, ela foi seu intercessor. Esta é, a nosso ver, uma orientação geral da filosofia de Deleuze: a arte como intercessor à filosofia. Com isso, podemos dizer que há um pensamento que é destino, e destinado, à arte na filosofia deleuziana.

II

Neste pensamento da arte de Gilles Deleuze, o teatro ocupa lugar singular em sua produção, que poderíamos chamar de estética. Isso por que pensar a estética em Deleuze não é precisamente constituir uma teoria geral da arte ou mesmo uma estética no sentido tal qual se tornou canônico. Ou seja, não se trata de uma estética que procure pensar uma teoria do belo, uma teoria do julgamento do gosto, ou ainda, que busque uma teoria da experiência do sujeito; mas isto sim, uma outra estética, que se configuraria como uma forma de enfrentamento ao caos, uma luta contra a opinião e o senso comum, além de uma contundente recusa aos clichês. E mais, trata-se de um pensamento que enseja testemunhar o nascimento, no plano da arte, de um povo por vir. Deixa-se aqui claro que este povo por vir não é a massa de espectadores ou de fruidores da cultura. Estamos diante de um devir-revolucionário da arte, que possui entre seu projeto, inventar seu próprio povo. A estética em Deleuze, trata-se, antes, de uma estética dos processos materiais de criação de toda e qualquer forma de arte, do que propriamente de uma teoria do juízo sobre as artes. Trata-se

da afirmação dos atos de criação na constituição das Ideias, no plano da arte – em toda e qualquer forma de expressão artística, que enseje, que aspire ao novo. Em Deleuze há uma indissociável relação entre arte e criação, arte e novidade, arte e pensamento.

O teatro não foge a essa perspectiva geral de interpretação dos fenômenos artísticos em Gilles Deleuze. Defendemos que em Deleuze há um deslocamento que se faz de uma estética da significação e do sentido para uma estética da sensação e dos atos e processos de criação. A primeira delas está presente nos textos dos anos 1960, referentes à literatura, como as análises das obras de Scott Fitzgerald, Émile Zola, Michel Tournier e Pierre Klossowski, que são desenvolvidas em *Lógica do Sentido*. Por sua vez, aquela que denominamos de estética da sensação e dos atos e processos de criação se inicia com o livro sobre a pintura de Francis Bacon, já na década de 80, prosseguindo com o texto sobre Leibniz e o barroco, e os dois alentados livros acerca do cinema.

As referências ao teatro ficam em um entre lugar das estéticas do sentido e da sensação, e da estética dos atos e processos de criação. No teatro, cabe analisar as referências políticas (o menor e a minoridade, a subtração/amputação das figuras de poder: Carmelo Bene – que é aquela que aqui mais no interessa), e as referências quanto ao plano subjetivo (fratura da forma-eu, a estética do esgotado: Samuel Beckett). Isso sem falar da poderosa figura de Antonin Artaud.

Em Deleuze, é possível notar em sua obra, sem muita dificuldade, a presença de imagens que remetem ao cênico, ao drama e a processos de dramatização; assim como, a presença de encenadores, dramaturgos e pensadores do teatro; ou mesmo, aos textos que o filósofo dedicou à própria cena dramática. No primeiro caso, lembremos do texto sobre Kant e seu método de dramatização; no segundo, encontramos as referências à Artaud e Beckett; e, no terceiro caso, temos o livro escrito em parceria, já aqui citada, com Carmelo Bene. Se por um lado, o teatro como domínio estético e campo expressivo não ocupa o espaço dado ao cinema e, principalmente, à

literatura na obra deleuziana⁵; por outro lado, as imagens referentes ao teatro e à prática cênica no pensamento deleuziano, ao nosso ver, pode nos dar uma visada e uma perspectiva para o entendimento à sua obra. Esta é, na verdade, a ambição desta intervenção.

Em *O que é a filosofia?*, escrito com Félix Guattari, Deleuze desenvolve a noção de 'personagem conceitual'. Nesse livro os personagens conceituais constituem-se como elementos pró-filosóficos ao próprio filosofar, tais quais os conceitos, que seriam propriamente filosóficos, enquanto o plano de imanência se estabeleceria como elemento pré-filosófico, uma espécie de 'topos' dos conceitos. A ideia de plano de imanência está diretamente implicada à ideia de conceito em Deleuze, à sobrevida dos conceitos filosóficos.

Os conceitos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem. Eles nascem de um lance de dados, não compõem um quebra-cabeças. De todo modo, eles ressoam à filosofia que os cria, pois só é filosofia o pensamento que se dá a inventar conceitos. Contudo, os conceitos não constituem por si só um plano de imanência. O plano de imanência não é um conceito particular ou um conceito geral, nem por sua vez, um Grande Conceito a englobar todos os outros conceitos, ele é a pré-condição de existência de todo conceito filosófico, ele é o solo onde os conceitos devem vir à luz. O plano de imanência é a terra do conceito.

O que é, então, um conceito para o sentido da filosofia que aponta os escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari? Os conceitos são construções na perspectiva deleuziana, a própria filosofia é uma espécie de construtivismo, daí a importância de traçar planos, erguer platôs, semear campos. A imanência é a argamassa destes campos, platôs e planos; e os conceitos são a sua ferramenta. Tanto que em linhas gerais, para Deleuze, os conceitos teriam quatro grandes características: 1) Eles não são simples, melhor dizendo, não há conceito simples. Todo e qualquer conceito possui componentes, e se definem por eles. Eles, os conceitos, possuem uma espécie de cifra.

⁵E também não nos esqueçamos da pintura, evidentemente – e não só o livro dedicado a Francis Bacon, mas também as inúmeras referências a Cézanne.

São multiplicidades. Todo conceito é implicado por multiplicidades; 2) Todo conceito possui um devir que lhe concerne. Os conceitos se acomodam uns aos outros, compondo seus respectivos problemas; 3) Todo conceito é simultaneamente absoluto e relativo: relativo a seus próprios componentes, aos demais conceitos, a partir do plano ao qual se limita, aos problemas que enfrenta, porém, absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa no plano, pelas condições que impõe ao problema; 4) Um conceito nunca é discursivo, pois a filosofia não é uma formação discursiva, já que não encadeia proposições. Os conceitos, como aqui já se disse, são ferramentas. Conceitos e imanência, ideias completamente articuladas no pensamento deleuziano. É esta articulação entre conceitos e filosofia, ou mais precisamente, entre plano de imanência e os conceitos que o compõe, que garantem ao “filosofante”, aquele que estuda a filosofia e interpreta a sua história, conhecer e restituir um determinado filósofo ou mesmo um sistema de pensamento. O plano de imanência torna possível desenhar diagramas na cartografia do pensamento filosófico. O plano de imanência faz aparecer um rosto em meio à bruma da paisagem filosófica.

Por sua vez, a ideia de personagem conceitual, acreditamos, leva adiante as relações do pensamento com a cena teatral na obra deleuziana. Isso porque ao destacar, por exemplo, Sócrates como um personagem conceitual do teatro filosófico de Platão, ele deixa claro que não se trata do Sócrates histórico, nem propriamente um simples personagem por intermédio do qual as ideias platônicas seriam defendidas, seu porta-voz ou alter-ego, mas de um intercessor. Esses personagens conceituais são os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Logo, descartamos qualquer alusão a que os personagens conceituais sejam meramente ilustrativos, eles são pró-ativos na construção de uma teoria filosófica. No entanto, eles não são conceitos, pois eles dramatizam estas filosofias, não são ferramentas como os conceitos, eles fazem a filosofia entrar em jogo, eles fazem-nas jogar, como em um jogo de cena. Deleuze (e Guattari) afirmam, em relação aos personagens conceituais:

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são 'heterônimos' do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste. O filósofo é a idiosincrasia de seus personagens conceituais. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou (em) seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (o Sócrates de Platão, o Dionísio de Nietzsche, o Idiota de Cusa) (Deleuze & Guattari, 1992, p. 86).

Nossa hipótese, quanto às relações teatro e filosofia em Gilles Deleuze, seria que houve por parte do filósofo, já nos anos 1960, a produção de um poderoso personagem conceitual, fundamental à sua *démarche*: trata-se de Platão, o Platão de Gilles Deleuze. Precisamente o platonismo presente nas análises que Deleuze dedica ao filósofo grego em "Platão e o Simulacro" de seu *Lógica do Sentido*. Em nosso entender, não é possível a crítica da imagem dogmática do pensamento engendrada por Deleuze sem a figura daquele Platão, justamente do platonismo. Isso fica patente com o tratamento dado ao pensamento de Platão na primeira das séries (o primeiro capítulo) do livro, intitulado "do Puro Devir". Nele, Deleuze destaca a dualidade estratégica do projeto filosófico platônico:

Reconhecemos esta dualidade platônica. Não é, em absoluto, a do inteligível e a do sensível, da Ideia e da matéria, das Ideias e dos corpos. É uma dualidade mais profunda, mais secreta, oculta nos próprios corpos sensíveis e materiais: dualidade subterrânea entre o que recebe a ação da Ideia e o que se subtrai a esta ação. Não é a

distinção do Modelo e da cópia, mas a das cópias e dos simulacros
[Deleuze, 1974, p. 2].

O projeto platônico, que lido apressadamente, privilegiaria o Modelo às cópias, na verdade, teria como sua orientação primeira uma outra dualidade, bem mais decisiva à constituição de sua metafísica. Trata-se de afastar as cópias, ainda fundadas no Modelo, daquelas que perdem este referente, tornando-se simulacros. Diz Deleuze: “*Partíamos de uma primeira determinação do motivo platônico: distinguir a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a Ideia e a imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro*” (Deleuze, 1974, p. 262). Deleuze afirma que estas não são expressões equivalentes, já que há o interesse pelo filósofo de distinguir, na verdade, os dois tipos de imagens, os dois tipos de imagens-ídolos: as cópias-ícones e os simulacros-fantasmas. As primeiras ainda dotadas de semelhança; as segundas – os simulacros –, desprovidas de similitude ao Modelo.

Em nosso entender, esta descrição deleuziana do pensamento platônico insere-se em uma estratégia de Gilles Deleuze de configurar a imagem dogmática do pensamento ou imagem moral partindo de Platão. Este Platão, e este platonismo, descrito em *Lógica do Sentido*, ‘o Platão de Deleuze’, é um personagem conceitual deleuziano.

III

Em outro sentido, se Platão pode ser interpretado como personagem conceitual na obra filosófica de Gilles Deleuze, diríamos que a análise que o filósofo francês empreende da prática cênica de Carmelo Bene inscreveria esta no que denominamos de poética filosófica do teatro. Bene é analisado por Deleuze em seu livro, escrito a quatro mãos com o encenador italiano, intitulado *Superpositions*. Este livro apresenta um texto em que Bene faz uma releitura da obra *Ricardo III* de Shakespeare. Deleuze escreve um ensaio, à guisa de posfácio, ao escrito dramaturgico de Bene, batizado pelo filósofo de “Um manifesto do menos”. Em que consiste este texto deleuziano, propositalmente denominado como “um manifesto”?

O “Um manifesto do menos” é dividido em cinco partes: 1. ‘O teatro e sua crítica’; 2. ‘O teatro e suas minoridades’; 3. ‘O teatro e sua língua’; 4. ‘O teatro e seus gestos’; 5. ‘O teatro e sua política’. O filósofo francês resume os elementos que constituem o procedimento de criação no teatro de Carmelo Bene sob três movimentos: ‘1) extração dos elementos estáveis, 2) pôr tudo em variação contínua, 3) desde então também transpor tudo em termos de *menor* (este é o papel dos operadores...)’ (Deleuze & Bene, 1979, p. 106).

Alguns pontos aqui podem se ressaltados para explicar, com Deleuze, a prática teatral de Bene, em especial um aspecto que em nosso entender é predominante: trata-se de um teatro eminentemente político. Político no sentido de pensar o comum e suas relações com as estruturas e dispositivos de poder, relacionando à toda hora estética e política. Uma política da arte radicalmente crítica, que faz virar pelo avesso o cânone teatral, sem, contudo, em alguma medida abandoná-lo por completo, como se fosse possível manter o clássico subtraindo sua, digamos, “classidade”. O clássico de Bene é Shakespeare, o ponto de inflexão e matéria-prima dos textos dramáticos, encenações e intervenções performáticas do ator-pensador. Trata-se, entretanto, de uma crítica a Shakespeare, não propriamente à sua obra, mas às estruturas de poder nela contidas. Bene introduz uma operação crítica sobre o texto shakespeariano. Assim, no *Hamlet* do bardo inglês, o personagem do próprio príncipe da Dinamarca é subtraído e Mercúrio ganha enorme destaque, no texto que Bene nomeou de *Um Hamlet a menos*.

Em *Ricardo III*, se o próprio Rei não é retirado do espetáculo, em contrapartida, opera-se uma radical mudança de perspectiva frente aos personagens da obra. As vozes dramáticas são substancialmente alteradas, assim, em relação no texto original de Shakespeare, a voz das mulheres é tornada, por Bene, ativa e contundente. O personagem Ricardo III passa a se utilizar de próteses, que coloca e recoloca ao longo do espetáculo, com uma clara intenção de torná-lo um bufão, um palhaço, ativado por humor corrosivo e político de Bene. Desmarcara-se o poder e suas estratégias por intermédio de *gags*. O Rei sequer consegue andar em linha reta no palco, cambaleia, singra em direções

enviesadas, descentra-se, parecendo um bêbado, um tirano em desequilíbrio, ou um monarca que se encontra desprovido de fleuma e poder. O contrapoder cênico estava posto. Trata-se de desconstruir os dispositivos do poder constituído por meio dos personagens e de suas construções gestuais, constituindo-se de linhas de evasão, linhas de escape, ou como quer Deleuze de 'linhas de fuga'. Essas linhas de fuga são designadas, desse modo por Deleuze, como o próprio processo de minoração proposto pelo teatro de Carmelo Bene.

Esse processo de minoração constitui variação contínua, choques nas formas estabelecidas, colocando em questão o sujeito e a forma-Eu, com objetivo de produção de novos afetos e percepções inabituais, retirando os espectadores de sua zona de conforto, confrontando os clichês, que é o sentido de toda arte que se preze radical.

Portanto, diz Deleuze a propósito de Bene, que o diretor de teatro, o encenador, é uma espécie de operador. Operar modificações no curso da prática cênica, infligindo variações determinantes às estruturas do poder ali contidas, fazendo valer o que é minoritário, o que é menor, constitui exatamente a linha de força da *poética filosófica do teatro* de Carmelo Bene.

REFERÊNCIAS:

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*, tr. br. de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

_____. *Nietzsche*, tr. port. de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1981a.

_____. *Diferença e repetição*, tr. br. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Lógica do sentido*, tr. br. de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Superpositions* (com Carmelo BENE). Paris: Minuit, 1979.

_____. *Mille plateaux*, (com Félix GUATTARI). Paris: Minuit, 1980.

_____. *Conversações (1972-1990)*, tr. br. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *O que é a filosofia?*, tr. br. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *L'Île Déserte et Autres Textes: textes et entretiens 1953-1974*. Edição organizada por David Lapoujade. Paris: Minuit, 2002. *A ilha deserta e outros textos. Textos e entrevistas (1953-1974)*. Organização da edição brasileira e revisão técnica das traduções por Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Theatrum Philosophicum*. Publicado em Critique, nº 282, novembro de 1970, pp. 885-908. Traduzido e Editado no Brasil na coletânea de Textos, entrevistas e intervenções de Michel Foucault, *Ditos e Escritos. Vol. II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Organização a cargo de Manoel Barros da Motta, tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: LP&M, 2007.

A gagueira e a arte poética em Deleuze

guilherme castelo branco

Se existe um pensador surpreendente, trata-se de Gilles Deleuze. Muitas vezes, certa expressão que ele utiliza num livro, aparentemente como um recurso metafórico, reaparece em outro texto, mas agora como um verdadeiro conceito filosófico, trazendo nova luz ao texto anteriormente escrito; outras vezes, a coisa é diferente: a iluminação de uma expressão utilizada no início de um livro só se faz lá para o final do volume. Não sei se cabe a analogia, mas entre Deleuze e Faulkner existe uma interessante similitude. O que Faulkner faz com suas personagens (certas figuras centrais num texto reaparecem em outro de modo absolutamente secundário, ou o contrário, claro), Deleuze faz, à sua maneira, com sua terminologia e conceituação. Elas não estão aprisionadas num livro nem num sistema de pensamento, mas compõem o desenho exótico composto por um conjunto heteróclito de mapas, manufaturados ao mesmo tempo em que são percorridos.

Poucos filósofos contemporâneos, por outro lado, concederam a devida importância à arte como o fez Gilles Deleuze. Filosofia, ciência e arte são apresentadas por ele lado a lado no elenco dos modos de apresentação e de criação do real, cada qual com sua especificidade. Vale lembrar a passagem, bastante conhecida, mas que nunca deixa de ser relevante: *“o que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação a outra. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos”* (Deleuze, 1992, p. 154).

Os escritores de Deleuze são um caso à parte. *No Diálogos* ele enumera quatro grandes criadores, verdadeiros estilistas na

escritura: Kafka, Beckett, Ghérasim Luca, Godard (Deleuze, 1998, p. 12). Surpreendente. A lista é exatamente esta: um romancista, um dramaturgo, um poeta, um cineasta. Ao ver de Deleuze, os quatro são gogos na linguagem, por isto mesmo criadores de estilo nos seus respectivos campos criativos. Os leitores de Deleuze sabem que a lista dos escritores admirados pelo filósofo é bem maior: cabe aí ainda Fitzgerald, Lewis Carroll, Artaud, Banchot, Klossowski, Whitman e muitos outros mais. O que soa interessante e estranho é que todos os quatro artistas citados no *Diálogos* são vistos grandes como criadores, produzindo exatamente isto: gagueira na linguagem, na língua, lá onde é possível uma subversão fundamental do campo da expressão.

É de Ghérasim Luca e de sua influência sobre Deleuze que vamos falar aqui. Da lista de seus intercessores, daqueles que provocaram seu pensamento e que Deleuze admite que o tiraram do estupor, Ghérasim Luca é, talvez, o único poeta de sua constelação. Ele aparece tardiamente na vida intelectual do filósofo, razão pela qual ele simplesmente inexistente em certas obras onde deveria estar, como *Lógica do sentido*, para tornar-se absolutamente presente em livros como *Conversações*, *Diálogos*, *Crítica e Clínica*, *O que é a filosofia?*. Depois do contato com Ghérasim Luca, Deleuze forja uma série importante de passagens sobre a gagueira, sua importância na criação literária e na criação em geral.

Ghérasim Luca (1917), romeno de Bucareste, passou a adotar a língua francesa, quando rompe com sua língua materna, em 1952. Desde então, Luca faz suas incursões poéticas em língua francesa, procurando encontrar as vibrações presentes nas estruturas da linguagem, desvelando, por este meio, as ressonâncias inadmissíveis do ser. Para Ghérasim Luca, a poesia é uma operação pela qual cada palavra é submetida a uma série de mutações sonoras, e cada uma das facetas da palavra acaba por liberar a multiplicidade de sentidos que ela carrega, algumas delas radicalmente novas. Esta percepção

da poesia faz da criação poética um ato ao mesmo tempo corrosivo, multiplicador e criador de sentidos.

Luca tornou-se também famoso pelas apresentações de seus poemas, em recitais que fizeram sucesso, atraindo sempre umas boas centenas de assistentes para vê-lo atuar, com enorme intensidade, de tal maneira que ele mesmo chega a afirmar, a respeito deste adensamento energético nas suas performances, que “eu me oralizo”. Os que tiveram a oportunidade de assistir a estes recitais são unânimes em afirmar que se tratou de uma experiência invulgar, devido ao poder único de afetação dos assistentes, que muitos atribuem ao magnetismo pessoal de Luca. Existe um CD com algumas leituras de seus poemas, dos quais apresento agora um poema particularmente querido a Deleuze, pela força poética (e performática que contém), e que gostaria de reproduzir aqui, em sua forma escrita:

Passionnément

Ghèrasim Luca

janvier

1990

(écrit en 1973)

pas pas paspaspas pas
paspas ppas pas paspa
le pas pas le faux pas le pa
paspaspas le pas le ma
le mauve le mauvais pa
paspas pas le pas le pap
le mauvais papa le mauve le pa
paspas passe paspaspass
passe passe il passe il pas pa
il passe le pas du pas du pap
du pape sur le pape du pas du pass
passepasse passi le sur l
le pas le passi passi passi pissez su
le pape sur papa sur le sur la su
la pipe du papa du pape pissez en mass
passe passe passi passepassi la pass

la	basse	passi	passepasi					
passio		passiobasson	le					ba
le	pas	passion	le	basson				e
et	pas	le	basso	do				pa
paspas	do	pas	passiopassion					d
ne	do	ne	domi	ne	passi	ne	dominez	pa
ne	dominez	pas	vos	passions	passives			n
ne	domino	vos	passio	vos				vo
ssis	vos	passio	ne	dodo				vo
vos		dominos						d'o
c'est		domdommage	do					dodo
do	pas	pas	ne					dom
pas		paspasse						passi
vos	pas	ne	do	ne	do	ne	dominez	pa
vos	passes	passions	vos	pas				vo
vos	pas	dévo	dévorants	ne				d
ne	dominez	pas	vos					rat
pas		vos						rat
ne	do	dévorants	ne	do	ne	dominez		pa
vos	rats	vos	rations	vos	rats	rations	ne	n
ne	dominez	pas	vos	passions	rations			vo
ne	dominez	pas	vos	ne	vos	ne	do	d
minez	minez	vos	nations	ni	mais			d

minez	ne	do	ne	mi	pas	pas	vos	rat
vos	passionnantes		rations		de	rats	de	pa
pas	pas	pas	passio			minez		pa
minez		pas	vos			passions		vo
vos	rationnants		ragoûts		de	rats		dév
dévorez-les		dévo		dédo		do		dom
dominez		pas	cet		a	cet		avant-goû
de	ragoût		de	pas		de	pas	d
passi		de		pasigraphie		gra		phiphi
graphie			phie			de		phi
phiphie				phéna				phénakik
phénakisti								coc
phénakisticope								phiphi
phopho		phiphie		photo		do		d
dominez		do		photo		minez		phiphi
photomicrographiez					vos			goût
ces		poux				chorégraphiques		phiphi
de	vos	dégoûts		de	vos	dégâts		pa
pas	ça		passio		passion		de	g
coco	kistico		ga		les	dégâts		pa
le	pas		pas		passiopas			passio
passion			passioné			né		n
il	est		né		de	la		n

de	la	néga	ga	de	la	nég
de	la	négation	passion	gra	cr	
crachez	cra	crachez	sur	vos	nations	cr
de	la	neige	il	est	il	est
passioné		né	il	est		n
à	la	nage	à	la	rage	i
est	né	à	la	né	à	la
il	est	né	de	la	né	de
néga	ga	cra	crachez	de	la	n
de	la	ga	pas	néga	négation	passion
passionné		nez	passionné			j
je	t'ai	je	t'aime			j
je	je	jet	je	t'ai	jet	je
je	t'aime	passionné	t'aime			t'aime
je	t'aime	je	je	jeu	passion	j'aime
passionné		éé	ém			éme
émerger	aimer	je	je			j'aime
émer	émerger	é	é			pa
passi	passi	éééé				ém
éme	émersion					passion
passionné		é				j
je	t'ai	je	t'aime	je		t'aime
passé	passio		ô			passi

passio		ô		ma		g
ma	gra	cra	crachez	sur	les	ration
ma	grande		ma	gra	ma	t
ma		té		ma		gr
ma		grande		ma		t
ma		terrible		passion		passionné
je	t'ai	je	terri	terrible	passio	j
je			je			t'aim
je		t'aime		je	t'ai	j
t'aime		aime		aime	je	t'aim
passionné		é		aime		j
t'aime						passionén
je						t'aim
passionnément				aimante		j
t'aime		je		t'aime		passionnément
je	t'ai	je		t'aime	passionné	n
je				t'aime		passionn
je	t'aime			passionnément	je	t'aim
je t'aime passio	passionnément					

Mesmo aos que não conhecem a língua francesa um convite: basta dar uma olhada no poema *Passionnément* para verificar que existe aí uma gama de experiências sonoras, com quebras de sentido e criação de novas significações. Ademais, existe o fato de que ele é um poema para ser lido por um gago ou como um gago. Ghérasim Luca era um gago leve, porém gagueja com grande angústia quando interpreta este poema, de maneira absolutamente involgar. Ele explora situações

sonoras e expressivas que o levam a modificar o próprio poema no decorrer da interpretação. Na prática, portanto, o poema escrito por ele inicialmente não está acabado; é como uma matriz poética, capaz de receber acréscimos e modificações de toda ordem, em função do fazer poético. O poema que está aqui apresentado não é o publicado originalmente em livro, mas, isto sim, produto da ação interpretativa do próprio Luca. Diga-se de passagem, na leitura de seus outros poemas gravados, Ghérasim Luca não é gago, de nenhum modo. O que bem demonstra que a questão, em Luca, não é o fato de ser gago na fala, mas o de ser gago na língua, num lugar mais fundamental e descentrado da língua, onde as 'patologias' são uma real impossibilidade. A língua, ao contrário da fala, é indiferente ao normal e ao patológico. Mas não é inacessível e indiferente às potências da arte. E Luca altera a língua porque enquanto poeta gagueja na língua, o que não aconteceria jamais porque gagueja em algum momento de sua vida, na sua fala cotidiana.

A enorme admiração de Deleuze por Luca vem do fato de que o poeta, no seu entender, goza de grande saúde. Inexiste arte advinda de qualquer doença ou patologia. Não basta ser diferente para ser um artista. É preciso uma grande saúde para ser artista, apesar de eventualmente existir algum artista genial, diferente, louco, alcoólatra, maneta, gago, etc. A genialidade vem do artista, de sua porção inumana, nunca de seu lado demasiado humano. A genialidade não tem porto; ela decorre, isto sim, de um lançar-se ao mar, sem destino nem horizonte conhecido. Criar é partir, sem ponto de chegada conhecido e determinado. Para Deleuze, portanto, nada poderia ser mais idiota que explicações psicanalíticas ou biográficas centradas na vida e em episódios da biografia pessoal de um artista, para procurar e revelar o significado, origem e razão de ser de sua obra artística.

Ghérasim Luca, sensível como poucos, suicidou-se em janeiro de 1994, um ano antes de Gilles Deleuze, angustiado com o crescimento do racismo e da xenofobia na França, que todos nós, bem sabemos, tem crescido numa espiral sem fim. Já a morte de Deleuze, segundo se fala, foi de outra ordem.

Malgrado tudo, apesar de todos os indícios apontarem para outra direção, Ghérasim Luca, o poeta, para Deleuze, indicaria, na sua plenitude de artista, o poder da poesia diante da clínica, tal como o filósofo afirma no *A lógica do sentido*: entre o poeta, a criança e o louco, poucas afinidades. A aproximação entre eles, na verdade, é grotesca. São domínios irreduzíveis, com distintos modos de relação com a linguagem. Em decorrência,

[...] o problema é o da clínica, isto é, do deslize de uma organização para outra ou da formação de uma desorganização progressiva e criativa. O problema é também o da crítica, isto é, da determinação dos níveis diferenciais em que o não-senso muda de figura, a palavra-valise de figura, a linguagem inteira de dimensão (Deleuze, 2000, p. 86).

Em outros termos, diz Deleuze, que a arte seja muito respeitada, pois ela é irreduzível ao ato falho e ao delírio, ou ainda, irreduzível à pior de suas pseudo-origens ou origens espúrias, como a boa-vontade. Seus critérios não são condescendentes nem simples; *“considerando-se esses critérios, vê-se que, entre todos os que fazem livros com intenções literárias, mesmo entre os loucos, são muito poucos os que podem dizer-se escritor”* (Deleuze, 1997, p. 16). Assim, verdade seja dita, não é escritor ou artista quem quer, mas quem tem verve para isto.

A literatura não é fruto de sintomas ou de doenças; nem vem de um talento exercitado, resultado do empenho do artista. Arte é processo, é vitalidade, trânsito, fluxo de acontecimentos; por sua vez, o sintoma é interrupção do processo, é repetição da mesma coisa, é rotina compulsória na vida do artista. A criação, neste caso, tem a mais completa valia, sem nenhuma relação com nada de mórbido ou com coisa alguma da ordem do patológico:

[...] o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade

que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo, devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis” (Deleuze, 1997, p. 13-14).

O artista, o escritor ou poeta são manifestações da estranha e inexplicável força da criação.

A questão da criação, na prática, é um dos temas centrais da investigação deleuziana sobre o ato de pensar e de elaborar outras línguas. Por intermédio da origem a-significante do processo de criação na escrita, todo escritor recusa, a um só golpe, tanto o estatuto da realidade quanto o da imaginação. A criação pode ser entendida de muitas maneiras, comportando os mais diferentes estratos inteligíveis; todavia, tomada em seu sentido mais radical, quando se trata da escrita, criar é produzir um devir-outro na língua. Deleuze cita André Dhôtel, no *Crítica e Clínica*, através de uma passagem inequívoca: “a única maneira de defender a língua é atacá-la....Cada escritor é obrigado a produzir para si sua língua...” (Deleuze, 1997, p. 15). Na arte da escrita produz-se línguas estrangeiras, traços estranhos na língua, sem que se fale outra língua, claro. Pela arte literária, “... a linguagem inteira é levada a seu limite, música ou silêncio” (Deleuze, 1997, p. 66).

Realizar a subversão da linguagem, criar um estilo, alerta-nos Deleuze, pode acontecer de duas maneiras. Pela primeira, a operação é fazer a língua balbuciar, isto é chegar a seu ponto de suspensão: “... canto, grito ou silêncio, canto dos bosques, grito da aldeia, silêncio da estepe” (ibidem). Por meio da segunda maneira, a operação é gaguejar na língua, isto é, levar a língua para um fora da língua, “... que seria uma retomada, uma proliferação, uma bifurcação, um desvio” (ibidem). Para Deleuze, a diferença entre as duas operações não é essencial. Essencial mesmo é o ato criativo, quando *dizer é fazer*, acontecimento-força que advém quando “... é o escritor que é gago da língua” (Deleuze, 1997, p. 122).

Eis a razão pela qual Ghérasim Luca é o poeta predileto de Deleuze:

[...] se a fala de Ghérasim Luca é tão eminentemente poética, é porque ele faz da gagueira uma afecção da língua, não uma afecção da fala. A língua inteira desliza e varia a fim de desprender um bloco sonoro último, um único sopro no limite do grito JE T'AIME PASSIONÉMENT (eu te amo apaixonadamente) (Deleuze, 1997, p 125).

Sejamos gagos, todos nós que queremos pensar de outra maneira, e poder nos dirigir ao povo porvir.

REFERÊNCIAS:

CASTELO BRANCO, G. "As resistências ao poder em Michel Foucault" in *Trans/form/ação*, vol. 24. SP: UNESP, 2001.

_____. "Um incômodo: a acomodação" in *Verve*, nº 6. SP: NU-SOL – PUC/SP, 2004.

CASTELO BRANCO, G. "Foucault com Deleuze: normalização, alternativa, diferenciação" in *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência* (org. Jorge Vasconcellos e Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso). Londrina: Ed. UEL, 1995.

_____. "A prisão interior in Kafka" in *Foucault: sem medos* (org. Edson Passetti). SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. "O intolerável" in *A tolerância e o intempestivo* (org. Edson Passetti e Salete Oliveira). SP: Ateliê Editorial, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. SP: Ed. 34, 1992.

_____. *Crítica e Clínica*. SP: Ed. 34, 1997.

_____. *Diálogos*. SP: Ed. Escuta, 1998.

_____. *Lógica do sentido*. SP: Ed. Perspectiva, 2000, 4ª ed., 2ª tiragem.

_____. *Proust e os Signos*. RJ: Forense Universitária, 2003, 2ª ed.

_____. *O que é a Filosofia?*. SP: Ed. 34, 2004, 2ª ed., 3ª reimpressão.

LUCA, Ghérasim. *Le Chant de la carpe*. Paris: Le Soleil Noir, 1973.

Foucault, Deleuze e a pintura

jorge vasconcellos

As relações entre o pensamento de Michel Foucault e de Gilles Deleuze e a pintura, em nosso entender, passam pelo problema da representação. Foucault, ao analisar a obra de dois pintores, em diferentes momentos de seu percurso intelectual, em ambos colocou a representação e sua crise no centro de suas problematizações filosóficas. E mais, esta problematização teria dois vetores: 1) como o pintor se relaciona com o próprio ato de pintar (Velásquez); 2) como o artista plástico, aí já na arte moderna, cria novos parâmetros de visibilidade (Magritte). A pergunta que se coloca, como ponto de partida de nossas investigações, que procurará traçar a relação de Michel Foucault com a pintura é: o que é a representação?

Para respondermos a esta questão partiremos de um quadro, um dos mais célebres da história da pintura, trata-se de *Las Meninas* de Diego Velásquez (1656). Foucault fez uma longa descrição deste quadro no primeiro capítulo de seu já célebre livro *As Palavras e as Coisas* (Foucault, 1990). Sigamos então as observações de Foucault. Antes disto, porém, dividiremos em territórios pictóricos⁶ a obra de Velásquez para melhor realizar nosso percurso. O primeiro território chamaremos de “o olhar do pintor”. Nele vemos o pintor que nos vê, uma relação de pura reciprocidade, como nos diz Foucault: “*olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla*” (Foucault, 1990, p. 20). Velásquez substitui o modelo pelos espectadores, que na verdade, somos nós. O segundo território pode ser chamado de “o lugar

⁶A utilização do conceito de território, para estabelecermos uma determinada leitura de uma obra pictórica, não foi feita em vão. Entendemos a arte como produtoras de *afectos* e *perceptos* no sentido empregado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em seu *O que é a Filosofia?* A arte produz estas instâncias a partir do fazer de seus artífices, com a finalidade de não ter finalidade. Com o intuito de produzir novas subjetividades, novas formas de vermos o mundo ou com novos mundos de formas. Ângulos novos para o real. Ou melhor, novos ângulos para descortinarmos a realidade. Este é o papel da arte no texto de Deleuze e Guattari. Assim, o *percepto*, em particular, ganharia um estatuto de paisagem, de *topos*. Um lugar de criação, um novo lugar para a criação: uma invenção de lugar. Nada melhor, então, do que utilizarmos uma categoria cartográfica para pensarmos uma arte das superfícies como a pintura. Desta feita, utilizaremos a noção de *território* como conceito, nos valeremos daqui por diante dos territórios pictóricos para problematizar a *representação* na pintura.

da luz". Ele é encontrado no quadro em sua extremidade direita, em um pequeno vão, que muito mais se insinua, que propriamente se mostra. Esta luz é aquela que ilumina toda a representação do quadro que está sendo pintado pelo pintor, que fita ininterruptamente seus modelos, que curiosamente parece ser exatamente nós, os espectadores. O próximo território não poderia deixar de ser outro senão "o espelho". Segundo Foucault, de todas as representações oferecidas pela luz que invade a tela, o espelho é a mais visível, apesar de ser a menos notada ao primeiro olhar sobre a tela; nele vislumbramos dois espectros, que interrogativamente poderíamos apresentar como os supostos modelos que estão sendo pintados. Foucault nomeia o quadro em tais quais representações: 'o pintor', 'as personagens', 'os espectadores' e 'as imagens'; para em seguida fazer um resumo desta obra de Velásquez:

[...] bastaria dizer que Velásquez compôs um quadro; que nesse quadro ele se representou a si mesmo no seu ateliê, ou num salão do Escorial, a pintar duas personagens que a infanta Margarida vem contemplar, rodeada de aias, de damas de honra, de cortesãos e de anões; que a esse grupo pode-se muito precisamente atribuir nomes: a tradição reconhece aqui dona Maria Augustina Sarmiente, ali, Nieto, no primeiro plano, Nicolaso Pertusato, bufão italiano. Bastaria acrescentar que as duas personagens que servem de modelo ao pintor não são visíveis, ao menos diretamente; mas que podemos distingui-las num espelho; que se trata, sem dúvida, do rei Filipe IV e de sua esposa Mariana (Foucault, 1990, p. 25).

O último território pictórico que destacamos no quadro de Velásquez o nomeamos de "o intruso". O chamamos como tal, por esta imagem dar conta do personagem que está no fundo do quadro, como que a espreitar toda a cena, como se estivesse fora da área que constitui a pintura, como se estivesse fora da própria representação proposta por Velásquez. Esta personagem tudo vê: o pintor que pinta; a infanta Margarida rodeada; o casal a cochichar; o rei e a rainha a posar; e até, possivelmente, podemos arriscar dizer, os virtuais

espectadores a contemplar o quadro. Foucault nos fala em um ciclo da representação:

Partindo do olhar do pintor que, à esquerda, constitui como que um centro deslocado, distingui-se primeiro o reverso da tela, depois os quadros expostos, com o espelho no centro, a seguir a porta aberta, novos quadros, cuja perspectiva, porém, muito aguda, só deixa ver as molduras em sua densidade, enfim, à extremidade direita a janela, ou, antes, a fenda por onde se derrama a luz. Essa concha em hélice oferece todo o ciclo da representação: o olhar, a palheta e o pincel, a tela inocente de signos (são os instrumentos materiais da representação), os quadros, os reflexos, o homem real (a representação acabada, mas como que liberada de seus conteúdos ilusórios ou verdadeiros que lhe são justapostos); depois, a representação se dilui: só se veem as molduras e essa luz que, do exterior, banha os quadros, os quais, contudo, devem em troca reconstituir à sua própria maneira, como se ela viesse de outro lugar, atravessando suas molduras de madeira escura. E essa luz, vemo-la, com efeito, no quadro, parecendo emergir no interstício da moldura; e de lá ela alcança a frente, as faces, os olhos, o olhar do pintor que segura numa das mãos a palheta e, na outra, o fino pincel... Assim se fecha a voluta, ou melhor, por essa luz, ela se abre (Foucault, 1990, p. 27).

Então, o que nos interessa aqui, nesta descrição em *Las Meninas*, de Diego Velázquez, segundo Foucault, é o problema da representação. De como o quadro do pintor espanhol como que resume, de forma brilhante, a questão da representação clássica, ou como diz o próprio Foucault, ele é “*a representação da representação clássica*” (Foucault, 1990, p. 31).

Destacaremos a seguir três imagens-detalhes do quadro de Velázquez em questão, *Las Meninas*. O primeiro dos dois detalhes nos dá a ver o pintor; e o segundo detalhe a infanta Margarida cercada de aias, o intruso a olhar a cena e o espectro do casal real ao espelho. Nestes dois detalhes temos a dimensão precisa do problema da

representação, ou de como ele surge na obra velasquiana. É preciso que prestemos atenção aos olhares das figuras retratadas, não só o pintor que olha seus pretensos modelos, como da pequena princesinha: todos estão a fitar na mesma direção um certo ponto, uma certa linha de fuga, que por sugestão, pensamos tratar-se das figuras reais. Mas o que nos interroga, e principalmente nos dá motivos a suspeitar, é de que o pintor, na verdade, não queria pintar os reis, nem muito menos sua filha cercada de aias, o pintor queria pintar a própria pintura, com todos os seus jogos de cena, de figuração, de superfície, seus jogos de plasticidade. A “ausência” real corroboraria nesta tese. Sem a presença, a não ser espectral de Filipe IV e de D. Mariana, seria mais fácil conseguir mostrar o que o pintor realmente almejava: a pintura enquanto pintura. A presença-ausência do casal real serviu a Velásquez de estratégia para conseguir seu feito. Foi a partir desta estratégia que o pintor conseguiu construir seus territórios pictóricos. Seria neste quadro que o ato de pintar colocar-se-ia em questão, e com ele o problema da representação. A seguir, então, meditaremos acerca do último Velásquez, aquele que fará a articulação com a obra de Francis Bacon, falo do *Retrato do papa Inocência X* do pintor espanhol.

Nesta imagem, temos uma típica cena do mestre Velásquez: um retrato do pontífice da Igreja Católica sentado, em pose serena, com seu anel papal à mão direita bem visível e reluzente, quase como que pedindo para ser visto; e à mão esquerda um papel dobrado que nos coloca uma interrogação: o que está escrito? Qual seu texto? Por que o pontífice o segura em um retrato que iria ficar para a posteridade? Estas são questões que no espaço de reflexão que aqui nos cabe não trataremos. Mas precisamos prosseguir. Vejamos. O retrato tem um forte tom em vermelho, destacando-se a manta e o chapéu de Inocência X. O branco de sua batina, nada mais faz que realçar ainda em demasia o vermelho hegemônico da imagem... Velásquez tenta eternizar Inocência X. Sua representação pictórica⁷ precisa ser

⁷ Não utilizaremos neste quadro de Velásquez, o conceito de território pictórico, por entendermos que esta noção conceitual é melhor utilizada quando pensada em termos plural, ou seja, quando a imagem que esta sendo exposta pede mais de um território pictórico, ou mais de uma abrangência topológica, o que não ocorre com o quadro em questão: o *Retrato de Inocência X*. Um território pictórico compreende o espaço e a espacialidade proposta pelo pintor para uma determinada imagem, suas múltiplas divisões e possíveis “personagens”. Já no retrato do papa velasquiano o que mais se ressalta é o volume, os tons e as cores da obra, e não as relações do papa com outros possíveis “personagens”, o papa está só.

a mais ativa possível, a mais fiel aos cânones estabelecidos pelo poder secular... Velásquez o conseguiu, Inocência X é majestoso em sua representação pictórica. Esta imagem precisará de trezentos e três anos para sofrer uma nova leitura. Uma leitura destruidora do processo representativo pictórico. Esta imagem precisará da mão e das tintas de um pintor irlandês contemporâneo para ganhar uma nova conotação. Uma conotação que romperia com os pressupostos do princípio da representação: a ideia de semelhança e a figuração. Precisamos apresentar e meditar sobre o *Estudo do Inocência X de Velásquez* (1953), de Francis Bacon.

Antes de começarmos a fazer algumas incursões acerca desta imagem de Francis Bacon, pretendemos colocar o problema geral da arte comum a todas as formas de produção artísticas.

Gilles Deleuze defende em seu livro sobre Francis Bacon⁸ que o grande problema a permear todas as produções artísticas seria o da captação das forças. Buscar onde as forças encontram-se, concentrá-las e dispersá-las em uníssono. Novamente concentrá-las, reinventando-as: produzindo o novo. A questão do novo é o problema da arte, não o da originalidade. Não há porque buscar a origem do fato artístico. Não há porque buscar a marca de um possível “gênio”, os gênios morreram com Goethe, já que a arte moderna rompeu definitivamente com o princípio da semelhança, logo, com a representação. A mimese é um falso problema: a figuratividade tornou-se uma impossibilidade depois da invenção do daguerreótipo, da fotografia, e mais tarde do cinematógrafo.

Dentro deste panorama das questões que apeteçam o fazer artístico, a pintura vai erigir um novo patamar, segundo Deleuze, ela cria uma nova realidade, com novos ângulos e perspectivas para o real. Essa pintura produz um novo corpo, um novo *um corpo*, no sentido

⁸ DELEUZE, Gilles - *Francis Bacon: Logique de la sensation* [2 vol.]. Paris: La Vue le Texte aux éditions de la différence, 1981. Neste texto o filósofo francês contemporâneo, traçaria um plano de análises da obra do pintor irlandês, em que este teria reinventado a figuração, ao abandoná-la e propor, em seu lugar, a *Figura e o Figural*. Esta obra compreende dois tomos ou volumes, em que, sua primeira parte expõe um texto sobre a obra de Bacon, para em seu segundo momento apresentar pranchas do pintor.

⁹ A referência conceitual mencionada trata do pensador francês Henri Bergson (1859-1941). Bergson criaria com sua filosofia de inspiração vitalista uma nova maneira de pensar o corpo, a matéria e suas relações com o espírito. Sua intenção maior era, espiritualizar a matéria, a partir do exemplo da memória. Partindo de que tudo o que existe no universo são imagens acentradas, e que essas imagens acentradas, se reacentram momentaneamente a partir de uma determinada imagem, que ele chamaria de um corpo; o filósofo construiria um pensamento absolutamente original para dar conta do problema da consciência e de suas possibilidades para produzirmos representações do real. Seria no livro intitulado *Matière et Mémoire*, publicado em 1897, pela PUF de Paris, que Bergson desenvolveria estas teses.

bergsoniano⁹ deste conceito. Um corpo que age diretamente nos nervos sobre todas as cores, que formam assim, um sistema de ação direto sobre o sistema nervoso. Neste contexto, Deleuze cita a música como uma espécie de contraposição à pintura. A música proporia uma linha de fuga interna, um sair, um não estar mais presente. Ela arrastaria nosso *um corpo*, sobre outros corpos. Ela libertaria os corpos de sua inércia, da materialidade de sua presença. A música desencarna os corpos. Já a pintura, por sua vez, retorna a esta materialidade dos corpos. Buscar o sentido do tato, do pegar, do afagar a matéria em toda sua plenitude. A pintura anseia o corpo e a carne deste 'um corpo'. Então, enquanto a música desencarna e desmaterializa, a pintura encarna e materializa. A música é o puro corpo e a pintura é o corpo impuro. A música começa onde a pintura termina: no tempo. A música é a arte pura do tempo, enquanto a pintura engendra o tempo na matéria, materializa a temporalidade.

Poderíamos nos perguntar: como a pintura torna presente a realidade viva do corpo? Ou ainda, de outra maneira: como a pintura materializa o tempo?

Deleuze responde: pelo fato pictórico puro - as sensações. A sensação em plena carne. A sensação plena de carne. A sensação que é plena de intensidade, produtora de um novo corpo, inventora do corpo intenso. Esses estados intensos instauram uma forma nova de corporeidade. Um corpo que ultrapassa o aparelho sensorio motor da espacialidade habitual e busca o tempo, o puro tempo ou o tempo puro. Um corpo que acaba por abolir seus próprios órgãos: um corpo-sem-órgãos¹⁰. O organismo aprisiona a vida, e é preciso propor à vida, uma pura intensidade. A pintura de Francis Bacon está neste lugar. Neste lugar de pura intensidade ou de intensidade pura.

Em Bacon a pintura ganharia uma nova motivação, um novo fazer. Este novo fazer está associado à sua técnica e às suas imagens. Imagens distorcidas, multiformes, quase monstruosas, que exilam definitivamente a "boa representação". Deleuze destaca três elementos básicos da pintura de Bacon: Figuras, Contorno e Estrutura. As Figuras são os corpos dobrados e tortos, as cabeças sem rostos... o monstro; o

¹⁰Este conceito de corpo-sem-órgãos foi desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *Mille Plateaux - capitalisme et schizophrénie*, publicado pela Éditions de Minuit de Paris em 1980.

Contorno compreende a pista, a roda, o lugar e a figura; e a Estrutura denota a espacialização, o achatado das cores vivas e uniformes. Para Deleuze, a alma da pintura de Bacon está em compreender para este pintor o que é a noção de Figura.

A primeira questão que se coloca sobre a noção de pintura na obra de Francis Bacon é que figura e figuração não são o mesmo. Pelo contrário, a figura é um avesso da figuração, a figura é o instrumento do fazer pictórico de Francis Bacon para acabar com todas as formas de figuração possíveis. Em Bacon, a pintura deixa de se referir à tendência, dominante até o impressionismo, de se constituir como uma organização ótica da representação. Em Bacon, a representação pictórica não teve vez, ela feneceu por completo. Tanto que Deleuze chega a dizer na sua obra sobre o pintor irlandês que “nenhuma arte é representativa, mesmo a pintura” (Deleuze, 1981), sobretudo se pensarmos a partir do problema que define a pintura moderna: como romper a figuratividade (Figuração). A pintura, e temos aqui o exemplo de Bacon, não ilustra, não conta nada; ela (a pintura) não é narrativa, nem ilustrativa. Para se romper com a figura, Deleuze nos diz que Francis Bacon produziu uma *catástrofe*, beirou o caos, inventou diagramas e confrontou-os com o caótico. Francis Bacon também estaria na zona do *caosmos*, assim como James Joyce¹¹. Uma zona que procura uma nova ordenação na nebulosidade enlouquecida do caos. Uma zona que reterritorializa todos os processos de desterritorialização. Uma zona que dá sentido ao que estava muito vago... E o que estava vago era o próprio caos. Reterritorializar, no sentido que nos propõe a obra de Bacon, é mais que criar um novo território, um novo *topos*, é a tentativa feita pelo artista, o pintor, de inventar uma linha de fuga para as tradicionais formas perceptivas impostas pela representação.

O trabalho do pintor, depois de Francis Bacon, renovou-se, segundo Deleuze. Suas práticas não podem ser as mesmas. Há de se olhar

¹¹James Joyce criou uma noção, que a nosso ver, é muito interessante para pensarmos a arte, e em especial a Arte Moderna: o *caosmo*. Uma misto de caos e cosmos. Uma mistura da caoticidade com ordenação; como Nietzsche, que nos propõe uma embriaguez lúcida, Joyce nos incita a amarmos o caos sem abdicarmos do rigor. A Arte Moderna foi pródiga em exemplos que corroboraram com as teses joyceanas: Picasso, Miró, Schoenberg e Orson Welles, apenas para citar alguns. Gilles Deleuze trabalhou esta noção de Joyce em seu livro *Lógica do Sentido*, traduzido pela Perspectiva/SP, Luiz Roberto Salinas Fortes, em 1974, precisamente, no capítulo “Platão e o Simulacro”.

uma imagem e vê-la diferentemente. Há de se fazer novas leituras de velhas imagens, assim como Bacon fez, a partir de seus estudos da obra de Velásquez.

Retornemos ao Inocência X de Francis Bacon.

Esse papa já não é mais majestoso como o de Velásquez. Quase que podemos ouvir o sugerido grito de sua boca escancarada. Quase não podemos ver seu rosto não mais magnânimo. Quase não podemos perceber seu anel, que parece ter sido elidido por Bacon. Seu poder foi desterritorializado pela ausência do anel e do papel. É um papa sem título ou joia. É um papa encarnado, não mais um papa celestial ou metafísico. Este não é Inocência X, o papa velasquiano. Esta não é uma imagem representacional pictórica de um pontífice. Isto não é uma representação. Francis Bacon reinventou a arte figurativa, ao colocar o problema da morte da figuração. Em seu lugar surge a Figura. A figura de Inocência X. Na verdade nem é Inocência X que vemos nesta prancha, mas a leitura de Bacon da imagem de Velásquez. O que vemos é toda uma reflexão da pintura sobre a própria pintura. O que vemos é uma pintura que pinta a própria pintura.

Continuaremos com Francis Bacon, agora com um retrato. Bacon foi um renovador do retrato e do auto-retrato. Isto fica claro na prancha que analisaremos, que é o retrato de Isabel Rawsthorne, que Bacon chamou de *Estudo de Isabel Rawsthorne* (1966). Temos aqui um rosto. Um rosto de mulher a fixar um ponto futuro qualquer à sua esquerda. Esta mulher que está de semiperfil quase não se faz perceber em sua feminilidade a partir do traço, do volume e das cores da imagem distorcida criada por Bacon. Nesta imagem, podemos induzir as técnicas de Bacon para a confecção de um retrato, e, quiçá, de toda a sua pintura. O pintor utiliza-se da fotografia como matéria-prima para o seu pintar. Uma foto ocupa um lugar tão importante, para Bacon, quanto seu cavalete e seus pinceis. Ele fotografa seu modelo, batendo inúmeras fotos, de várias posições diferentes. Seleciona a foto, que à sua percepção, ganharia melhor conotação pictórica. Amplia esta foto e a coloca em frente de um espelho distorcido. Esta imagem que saltaria deste espelho distorcido, seria a imagem a ser pintada por

Bacon. Surge assim, seus rostos distorcidos, fora do registro humano. Surge desta feita, os rostos 'inumanos'¹² de Francis Bacon.

Mas não só a fotografia ocuparia um espaço privilegiado na obra de Bacon; também o cinema seria de suma importância para o pintor irlandês. Por exemplo, o filme *Encouraçado Potemkin* de Sergei Eisenstein, em particular, a célebre sequência da Escadaria de Odessa, inspirou Bacon a fazer seus personagens gritarem. O grito dado pela mãe, que vê seu filho a descer as escadas em um carrinho desgovernado, foi o detonador desta importante marca da pintura de Bacon. Estranhamente não foi a pintura que fez Bacon pintar, e sim, o cinema. Estranhamente não é o homem vivo que é o modelo de Bacon, e sim, sua imagem fotografada.

Outra tela de Bacon poderia estar fazendo uma alusão, mesmo que indiretamente, a um quadro de Velásquez. Falo da tela de Francis Bacon batizada de *Personagem escrevendo refletido em um espelho* (1976). A tela de Velásquez, a qual referia-me, não seria outra senão a famosa *Vênus no espelho* (1648). Aqui novamente temos o espelho como elemento deflagrador da situação pictórica. O espelho que reflete um determinado personagem a escrever e meditar em sua escrivãzinha. Seu corpo se apresenta de perfil, e vemos suas costas. Seu corpo está pleno. Colocado sem nuances, mas, mesmo assim, sem quaisquer verossemelhanças com um dado corpo humano. Vemos um corpo, mas não é um corpo. A figura supera a figuração, ou como quer Deleuze, o *figural* ocupa o lugar da figuratividade.

Três telas continuarão a mostrar as relações de Bacon com esta nova corporeidade inumana que é o corpo sem órgãos. A primeira é *Personagem em movimento* (1985); a segunda chama-se *Estudo do corpo humano* (1987); e a terceira é um díptico, uma tela dupla que encerra um mesmo tema com imagens distintas: *Díptico - estudo sobre o corpo humano* (1982-84).

Nestas imagens, percebemos a importância dada por Bacon para o corpo, para a matéria corpórea. Na primeira imagem, temos a figura

¹² O conceito de *inumano* nos remete diretamente ao de *corpo-sem-órgãos* trabalhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Ver nota 10.

de um homem que caminha. Temos certeza disso ao ver seus pés fincados ao chão. Assim, deixamos claro que seus olhos direcionam-se a um ponto futuro, confirmado por uma seta em suas costas a ensejar que o personagem está a se movimentar. Além desta seta que indica movimento, o pintor colocou outra seta no quadro; esta se apresenta ao pé esquerdo do personagem caminhante. Este com um pé enorme, distorcido, bem ao gosto de Bacon. Um pé que extrapola a instância de humanidade deste personagem que acima chamamos de homem, mas que, na verdade, é um inumano. Nas duas pranchas subsequentes é nos dado ver dois estudos sobre o corpo humano (?). No primeiro estudo, há um personagem sobre um platô, que parece fazer um determinado movimento com os braços, que nos incita a pensar que se trata de arremessar de um “objeto quase”, de arremessar um “não existente”, de arremessar o nada. O personagem parece estar fincado sobre esta plataforma pelo seu pé esquerdo, que não aparece na imagem, como que submergindo em meio a matéria. Bacon parece querer transformar uma pintura em uma escultura, ou melhor, levar elementos da arte escultórica para o pictórico, pensar a tridimensionalidade próprio da escultura ao plano da tela. No segundo estudo do corpo humano, temos um díptico: um duplo de imagens, que de modo algum cede a tentação de uma possível narratividade, tão comum a imagens que se duplicam ou triplicam. Em Bacon um díptico, não há o contar ou narrar uma estória. Tanto a primeira imagem do díptico, quanto a segunda trabalham com a deformação, com o corpo decepado, ambas estão sobre plataformas (a primeira sobre uma mesa, a segunda sobre uma espécie de caixa). Todas as duas possuem setas indicativas a apontar um sentido. Ambas as setas apontam para as pernas dos personagens decepados, para os membros destes novos corpos inventados por Francis Bacon.

Além delas, das três imagens que remetem ao corpo e a seu movimento, faz-se mister pensarmos a partir de uma prancha, que aborda uma série de outros problemas na obra pictórica de Francis Bacon. A tela que me refiro é a *Segunda versão da “pintura 1946”* (1971). A despeito deste título enigmático dado pelo autor é possível

apreciar nessa imagem uma enorme riqueza de questões colocadas pelo pintor. Vemos no centro da imagem um homem sentado sobre um círculo, protegido por uma espécie de guarda-chuva em um ambiente predominantemente amarelo, que tem no seu fundo da imagem a figura de uma crucificação esquelética. Temos a distorção, a roda, o tema religioso que retorna, a referência a outras pinturas da história da arte. Temos um típico Francis Bacon. Temos uma tela que procura renovar o pintar.

A última imagem de Bacon nos remete a uma *paisagem*, como o *percepto*¹³ deleuziano. Uma paisagem completamente atípica. Bacon chamou esta imagem de simplesmente Paisagem (1978). Queremos crer que esta paisagem se trata do planeta Terra. Vemos o azul dos oceanos, vemos o que pode parecer a Lua. Vemos uma espécie de penugem, que poderíamos pensar se tratar dos continentes. E, um cilindro, que faz a relação do planeta com seu satélite. Esta paisagem está para além e, de alguma forma, aquém das zonas perceptivas tradicionais, da percepção pura e simples da visibilidade, ela é uma paisagem que precisa ser percebida, ou melhor, vista não com os olhos, mas com as mãos. Deleuze defende em seu estudo sobre Bacon, que existe uma tensão clara no pintor entre o visual e o tátil. E que há a supremacia deste último sobre o primeiro. Como se fosse mais fácil fugirmos da representação tocando ao invés investirmos da direção dada pelo olhar. Bacon – quase um empirista da pintura – segundo Deleuze.

Voltemos à representação, agora não mais através de Velásquez, mas daquele pintor contemporâneo, que juntamente com Francis Bacon, desafiou por completo a figuratividade da representação pictórica com seu princípio de semelhança. O pintor é René Magritte e seu quadro chama-se *A traição das imagens (Isto não é um cachimbo)* (1928-9). Parece curioso, uma imagem que anunciaria uma pretensa contradição para com seu enunciado. Uma imagem de um cachimbo desenhada com um título que lhe nega enfaticamente: afinal, isto é ou não é um cachimbo? Precisaremos retornar a Michel Foucault para tentarmos

¹³ O conceito de *percepto* é associado às artes por Gilles Deleuze e Félix Guattari n' *O que é a Filosofia?* Ver nota 2

dar respostas a este problema. Foucault remontaria ao problema da representação, discussão que se iniciou com um texto da década de sessenta (Foucault, 1990), com um ensaio sobre o pintor francês, dito surrealista René Magritte. O livro se intitularia da própria obra de Magritte que procuraremos desvelar: *Isto não é um cachimbo* (Foucault, 1988). Neste livro sobre Magritte, Foucault faria uma crítica à pintura ocidental a partir da obra do pintor surrealista francês. Ele, Foucault, diria que a pintura ocidental estaria erguida sobre dois pilares: o primeiro afirmaria a separação entre a representação plástica (que implica a semelhança) e a referência linguística (que a exclui). Far-se-ia ver-se pela semelhança, falar-se-ia através da diferença. Ou o texto seria regrado pela imagem ou a imagem pelo texto. Magritte subverteria estes princípios ao colar *letra & imagem*. Um cachimbo desenhado não parece nem mais nem menos com um cachimbo que a palavra cachimbo. Magritte estabelece outro princípio para o problema da semelhança. O pintor pinta o similar não o semelhante. Foucault afirma sobre Magritte que “... sua pintura parece, mais do que qualquer outra, presa à exatidão das semelhanças, a tal ponto que ela as multiplica voluntariamente, como para confirmá-las: não é suficiente que o desenho de um cachimbo pareça com outro cachimbo desenhado, que ele próprio, pareça com um cachimbo” (Foucault, 1988, p. 42-3).

Em Magritte, há uma imbricação entre letra e imagem, entre o quadro e seu título que, de forma alguma, a legenda ou o título do quadro assumiria um simples papel de comentário verbal à imagem pictórica. Os dois são discursos. Discursos paralelos que se costuram a partir de uma certa tensão entre a letra e a imagem. Falo da obra, da obra pictórica. Mas a grande questão colocada pela pintura de René Magritte, para Michel Foucault, não foi esta reassociação entre letra/imagem, mas a derrocada proposta pelo pintor, da semelhança para, em seu lugar, colocar a similitude:

[...] Magritte dissociou a semelhança da similitude e joga esta contra aquela. A semelhança tem um ‘padrão’: elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que

prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar (Foucault, 1988, p. 60-1).

Magritte subverteu por completo a representação ao preferir a semelhança e, em seu lugar, colocar a similitude. Ao negligenciar o modelo e afirmar o simulacro. E, principalmente ao fazer da pintura uma série enlouquecida de imagens.

Nenhuma expressão artística do Século XX trabalhou de forma tão radical e veemente a proliferação das séries e o simulacro quanto a *Pop'Art*. A estética de Andy Warhol foi rica em tornar fake o que se pretendia por verdadeiro. Uma estética que, como a de Magritte, disse não à semelhança e afirmou o simulacro, fazendo vingar as potências do falso.

REFERÊNCIAS:

DELEUZE, Gilles - Francis *Bacon: Logique de la sensation (2 vol.)*. Paris: La Vue le Texte aux éditions de la différence, 1981.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux - capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980.

_____. *O que é a filosofia?* Rio: Ed 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

A Arte, a escolha e o intolerável

guilherme castelo branco

Antígona, para cumprir sentença dos deuses, que ditavam que os mortos deveriam ser enterrados, honrados e pranteados pelos seus entes queridos, vai contra uma ordem do Rei Creonte. A decisão de Creonte, tirano de Tebas, proibia que o corpo de seu irmão Polinices fosse retirado do campo aberto em que se encontrava, após ter atacado a cidade: ele deveria apodrecer ali mesmo, à mercê das feras e dos abutres. Antígona passa por cima da ordem real, decide enterrá-lo (ainda que de maneira tosca) e pratica os rituais. Faz tudo com ousadia, sem temor, diante dos guardas que a prendem. Antígona confronta-se pouco depois de sua detenção com Creonte, o tirano, diante de quem é levada pelos guardas, e sustenta que sua atitude foi justa, tanto perante os humanos como para os deuses. Creonte, por sua vez, defende sua autoridade com obstinação. O desfecho é dramático: Antígona recebe por punição uma morte horrível, a de ser trancafiada, sozinha, numa caverna, para definhar e fenecer.

Creonte é um tirano típico, e profere uma sucessão de sentenças terríveis e absurdas: a primeira decide sobre o corpo de Polinices; depois é Antígona quem acaba por ser vítima de pena de morte. Mas não é só isto que ocorre de especial ao longo da tragédia. Creonte recebe um troco avassalador. Seu filho (noivo de Antígona) e sua esposa morrem, um após o outro, logo após o triste fim da protagonista da tragédia. Creonte, antes senhor de si e arrogante, termina sua participação na peça com uma afirmativa, muito significativa: “... *tudo o que tenho nas mãos vacila, e sobre minha cabeça a fatalidade desaba, insuportável*” (Sófocles, 1999, p. 96).

Para o que nos interessa, pensar no intolerável, basta acompanhar de perto apenas alguns momentos iniciais da tragédia de Sófocles. Chamo a atenção, em primeiro lugar, para o diálogo entre Antígona e sua irmã, Ismene, a respeito do que iriam fazer a partir das ordens de Creonte, se deveriam ou não abandonar o irmão morto e insepulto.

Antígona já começa seu diálogo com Ismene dizendo que sua intenção é desobedecer ao decreto do tirano. Ela depois afirma, e sustentará com veemência sua posição ao longo de toda a conversa com a irmã, que terá uma atitude corajosa, ainda que ao preço da própria vida. A posição de Ismene por sua vez, é cristalina; ela sequer cogita em desobedecer ao decreto. Mas suas justificativas, todas elas frágeis, vem aos poucos. Primeira desculpa: “... se as coisas estão assim, eu, que posso fazer? Mudaria o quê?” (Sófocles, 1999, p. 9); segunda desculpa: “Vê que morte miserável teremos, se à força da lei e à decisão soberana do tirano nos opusermos. Põe na cabeça isso, mulheres somos, não podemos lutar com homens. Há mais, somos dirigidas por mais fortes, temos que obedecer a estas leis e a leis ainda mais duras. De minha parte, rogo aos que estão debaixo da terra que tenham piedade de mim, é forçado a isso, obedecerei a quem está no poder; fazer mais que isso não tem nenhum sentido” (Sófocles, 1999, p. 11); finalmente, terceiro momento, um julgamento sobre o que Antígona vai fazer: “... se assim te parece, vai. Sabe, no entanto, isso é uma loucura, mas irrepreensivelmente amável aos que amas” (SÓFOCLES, 1999, p. 14). Podemos deduzir, e é ela mesma quem afirma, de maneira indireta, que Ismene não é amável aos que ama ou deveria amar. Ela se ama; melhor dizendo, ela ama sobreviver e obedecer, a não importa quem nem a qual ordem. Ela aceita toda decisão oriunda dos mais poderosos, ainda que injusta e absurda, demonstrando ter conhecimento do tamanho de sua resignação, covardia, acomodação. Nós podemos ver isso com toda clareza pondo em destaque uma afirmação da jovem: “... somos dirigidas por mais fortes, temos que obedecer a estas leis e a leis ainda mais duras” (Sófocles, 1999, p. 9). Ismene, enfim, não ousa, e enxerga na tomada de decisão de Antígona de descumprir uma determinação superior nada mais que um ato ensandecido, uma insensatez, atitude de gente louca. Ismene é, aos seus olhos, e aos olhos da maioria, uma pessoa sensata.

De que espécie de loucura será que Antígona é tomada? A que padrão de sanidade Ismene obedece? Será que a questão é a oposição entre normalidade e loucura, sensatez e insensatez? Seria Antígona a única

na tragédia a ser designada pela expressão louca/louco? Quem é, de fato e apenas de direito, como é hoje, detentor do poder de considerar alguém louco ou normal?

Chamo a atenção para o fato de que na peça estas são questões que não dizem respeito apenas às duas irmãs. Creonte também é chamado a refletir sobre o que pensa e o que faz, e não deixa de ser chamado para fazer um exame de suas decisões e de suas responsabilidades. Na passagem em que acontece a discussão entre Antígona e Creonte, no qual ela admite ter descumprido as ordens do tirano, e deixa claro que não teme a morte, afirma, com todas as cores: “... *defrontar-me com a morte não me é tormento. Tormento seria, se deixasse insepulto o morto que procede do ventre de minha mãe. Tuas ameaças [as de Creonte] não me atormentam. Se agora te pareço louca, pode ser que seja louca aos olhos de um louco” (Sófocles, 1999, p. 36. O grifo é meu). Mais adiante, ocorre uma conversa, maravilhosa, entre o tirano e Tirésias (o adivinho cego que, antes, já tinha vaticinado o triste destino de Édipo, de quem Antígona era filha). Após lembrar ao tirano que “*todos os homens comungam do erro*” (Sófocles, 1999, p. 75). Tirésias alerta Creonte de que tudo vai mal, a começar pela punição que Creonte indicou a Polinices, já morto: “... *a arrogância atrai a loucura. Detém-te ante o morto. Não queiras matar quem já morreu. Que bravura há em exterminar um cadáver?*” (Sófocles, 1999, p. 76). Mas a coisa não para aí. Tirésias continua, após ter tido uma rude discussão com Creonte, que não tem “papas na língua” e o insulta despudoradamente, a quem diz “... *o que fizeste não é permitido nem a ti nem aos deuses lá do alto, aos quais tu impuseste um cadáver à força. Quem comete tais crimes será procurado pelas Fúrias dos deuses e da Morte, infatigáveis, para ser punido com os mesmos males*” (Sófocles, 1999, p. 80). Creonte, ainda a tempo, percebe que deve alterar seu estado de espírito e decide que “*duro é ceder, mas afrontar desgraça e afundar na desventura é duro também*” (Sófocles, 1999, p. 81). Creonte corre para tentar salvar Antígona, mas não consegue chegar a tempo. Chegou tarde demais para salvá-la, mas cedo o suficiente a ponto de chegar a ver seu filho, Heron, matar-se aos pés de Antígona, que tinha se enforcado na caverna, onde os*

dois estavam encerrados. Pouco depois, sua mulher, a rainha Eurídice mata-se ao saber da morte do filho. Completa-se o ciclo punitivo pela leviandade de Creonte, que supôs que poderia tudo fazer sem as respostas decididas das divindades e dos homens. De fato, Antígona é uma das tramas trágicas mais contundentes e expressivas do ápice do ciclo das grandes tragédias gregas.

Da peça, totalmente em desacordo com a leitura tradicional que dela é feita, o que mais me incomoda é a dupla percepção do poder de Creonte e Ismene, de certo modo complementares. Começemos pela perspectiva de Creonte, passagem relativamente longa, mas decisiva, na qual o tebano externa um ponto de vista que seria de se esperar, partindo de um político, ainda mais um tirano no exercício do poder:

[...] o insolente, o transgressor das leis, o que se opõe às autoridades, não conte com meu aplauso. A quem a cidade conferiu poder, a este importa obedecer, seja nas grandes questões seja nas justas ...e até nas injustas. Atrevo-me a declarar que deverá governar bem quem se dispõe a ser governado. Na tempestade da guerra exaltado, saberá conduzir-se como digno combatente e honrado. *Não há mal maior que a anarquia, ela devasta cidades, arrasa casas, aniquila a investida de forças aliadas.* Mas, dos que prosperam, vidas são salvas pela obediência. Por isso, convém apoiar os que velam pela ordem, *“sem jamais ceder a uma mulher* (Sófocles, 1999, ps. 51/52).

Não basta a Creonte ter ideias sobre a política tão autoritária; ele complementa com o preconceito contra as mulheres. Mas o que me mobiliza é que Creonte faz tudo isso sem deixar de mencionar o que há de mais essencial para ele, o que há de mais intolerável: a anarquia e o anarquista, todo aquele que é livre e obedece ao seu próprio arbítrio, como Antígona, a quem ele denomina, no diálogo já tantas vezes mencionado, como sendo “insolente”, “transgressora”, “orgulhosa” (Sófocles, 1999, p. 41 e ss.) dentre outras designações que o leitor atento poderá deduzir face ao texto, Creonte prefere ver Antígona morta a aceitar que ela o desafie no seu privilégio real e ao seu decreto, mesmo que com justificativa plausível. Creonte é

absolutamente radical nesse ponto: “... em minha vida, não permitirei que uma mulher governe” (Sófocles, 1999, p. 41). Quanto a Ismene, basta lembrar o que ela disse, em seu diálogo inicial com Antígona: “... obedecerei a quem está no poder; fazer mais que isso não tem nenhum sentido.” (já citado na nota 2). Ela é obediente, logo uma boa moça. Mesmo obediente e covarde, nem assim recebe o apreço de Creonte, e acaba sendo chamada também de insensata pelo tirano. Numa passagem em que ela e Antígona discutem diante de Creonte, ele acaba por dizer uma coisa para as duas que não é nada gentil: “... loucas, não outra designação para ambas. Uma enlouqueceu agora, a outra é louca de nascença” (Sófocles, 1999, p. 44). Ismene, como se pode ver, não goza de boa imagem da parte de ninguém. É tida como sendo definitivamente louca, por toda a sua vida. Obediente e humilhada. Mas Ismene não está nem aí, nem reclama. Tem escasso brilho de existir. Nela, reina a ausência total de espírito, ela é totalmente diáfana, sem qualquer profundidade, mistério ou maquinação interior. Ela realiza, sempre, o seu desejo maior, desejo talvez único: durar, permanecer na existência. Ainda que sem honra, respeito, amor. Ismene é infecunda na alma, seca de espírito, sem inteligência. É, também, um corpo dócil. Uma cidadã obediente que faz a alegria de todo e qualquer tirano ou sociedade de controle.

Por outro lado, quem fascina, quem emociona o coro, quem mobiliza e espanta as pessoas é Antígona, por sua causa justa e destemor em realizar o que considera ser certo. O que ela faz na peça, vale lembrar, está muito além da coragem da imensa maioria das pessoas. Um típico pequeno burguês, com todo o seu individualismo, a consideraria, ele também, uma louca. Um pequeno burguês jamais morreria por uma causa, mesmo porque o individualismo só existe sem causa alguma. Antígona, no outro extremo, é inflexível, ela leva seu amor pelo irmão às últimas consequências, pois a heroína tem o amor como motor de sua ação: “... não fui gerada para odiar, mas para amar” (Sófocles, 1999, p. 41). Antígona é gente boa, sem ter se transformado numa figura de boa imagem pública. Não, Antígona não é politicamente correta. Apesar disto, ela é eticamente inquestionável. E, vale lembrar, de

acordo com as tradições gregas, que Antígona é fruto de uma dinastia maldita, para a qual seria melhor não ter nascido, o que facilita a compreensão por seu flagrante descaso pela própria morte.

Lembremos Lacan, que fez uma leitura particularmente confusa da tragédia e de Antígona em seu *Seminário VII*, que tem como tema central a ética. O que não poderia deixar de ser engraçado e paradoxal, em função do próprio tema, a ética, tão estranho à prática psicanalítica. Para Lacan, Antígona vive, deliberadamente, no-fim-da-linha, isto é, no limite, no limiar entre a vida e a morte. Ela é espírito independente, para si mesma e para os demais, sabidamente morta antes de morrer. Para o teórico psicanalista francês, Antígona pratica a até, expressão grega à qual ele dá toda a importância em se tratando dessa tragédia grega, pela qual “*Antígona leva até o limite a efetivação do que se pode chamar de desejo puro, o puro e simples desejo da morte como tal. Esse desejo, ela o encarna*” (Lacan, 1988, p. 328/329). Lacan, como todo psicanalista, chega perto, mas nunca o suficiente. Não é à toa que a explicação de até que se faz no meio psicanalista, quando se chega no exemplo didático, é a de colocamos a mão na água quente. Incontinenti, retiramos as mãos, e dizemos “... *opa, está quente demais!*”. Tal reação ajuda-nos a entender, mas nos afasta da compreensão da dimensão trágica da ideia de limite (até é limite) e ultrapassagem do limite.

Lacan, na última parte deste seminário sobre a ética, apesar de tudo, tem uma rara percepção: a de que o herói, em especial o da tragédia grega, é aquele que pode ser impunemente traído. O que isto significa isso? Arrisco-me a responder o que Lacan apenas insinuou: herói é todo aquele que realiza seus atos sem levar em conta o ganho, o próprio interesse, a mesquinha de manter a qualquer preço seus bens, no plano social, econômico, político, afetivo etc. O herói é quem está acima do bem e do mal. Quem acha que está traindo é sempre praticante da rapinagem, enquanto que o herói mantém-se acima da mera contabilidade das perdas e ganhos. Herói, enfim, é aquele que as pessoas medianas, hoje, chamam de sonhador, de aluado, de artista. Este indivíduo que é tido como herói não tira a mão da água quente. Herói é quem escolhe, desculpem a metáfora, a vida quente, qual seja,

é pobre (ou rico), mas não se sente pobre (nem especial por ser rico). É feliz, mas não se ufana disso. Saboreia o gosto de construir a arte da vida e da existência. Ama as intensidades, com ou sem alardes. Faz tudo isso sem precisar tirar férias da mesmice de uma vida vulgar, monótona e rotineira. Pode fazer isso até mesmo seguindo uma rotina, desde que o que faça lhe dê satisfação e orgulho. O herói pode ser tanto jardineiro como escritor, pode ser vendedor de tênis ou cantor de *rap*. Tendo a crer, sobretudo, que hoje, a imensa maioria dos heróis é artista e militante.

A real diferença entre Ismene e Antígona reside nessa diferença: Ismene sofre com a possibilidade de qualquer perda, enquanto que Antígona segue seus ímpetos e assume todos os riscos. Quando o que está em jogo é a própria vida, trata-se de uma tomada de decisão em que todo o valor da pessoa é posto em jogo. Antígona sabe disto quando diz para Ismene que vai desobedecer às ordens de Creonte, no início da peça: *“... o assunto lhe é tão sério [a Creonte] que, se alguém transgredir o decreto, receberá a sentença de apedrejamento dentro da cidade. É o que eu [Antígona] tinha a te dizer; mostrarás agora se és nobre ou se, embora filha de nobres, és vilã”* (Sófocles, 1999, p. 9). A resposta de Ismene, sabemos, é a de que agir não mudaria em nada o curso dos acontecimentos. Ela ficará quieta, não quer morrer. Aproveito para lembrar que nesse exemplo temos um excelente meio de distinguir o que é, para Nietzsche, moral de nobres e moral de escravos. Por acaso, ambas são nobres, mas não é a nobreza de nascimento que faz com que alguém tenha uma moral de nobres; na verdade, a nobreza moral está na ousadia, na capacidade de arriscar-se, na vontade de potência se externar no combate e na luta. Por outro lado, cabe notar que Antígona não age em função da nobreza de seus sentimentos. Ela age em função do que delibera, do que quer, e fará de tudo para cumprir a sua vontade. Ela não age por piedade, ela jamais ofereceria a outra face. Antígona é resoluta e aguerrida. Nela, beleza e luta se completam.

Uma última palavra sobre a peça. Vamos olhar para aquele que detém o poder, Creonte. Ele manda, legisla, julga, pune. Creonte veste

todas as faces e prerrogativas dos poderes. Ele deixa claro que do ponto de vista do poder existe algo que é absolutamente intolerável: a transgressão, a desobediência, a diferença no sentido forte. O espírito livre, independente, altivo, todo aquele que tem atitudes autônomas lhe é, portanto, absolutamente intolerável. Mas o poder como o de Creonte é fachada, seu vigor é meramente formal. Quando Tirésias lhe informa que receberá uma punição terrível dos deuses, sai correndo para tentar mudar o curso dos acontecimentos. Tenta salvar a própria pele. Quando seu filho e sua esposa morrem, sente o peso da dor, que ele diz ser “insuportável”. Chamo a atenção para o tato da distinção, na trama, do que é insuportável e do que é intolerável. A dor e a tristeza, podem ser insuportáveis, tal como pôr a mão na água quente. Todavia, o exemplo da água quente, que mencionamos há pouco, não serve para o intolerável. Para o ponto de vista do poder, intolerável é a insubordinação, o agir livre, que são logo denominados pela expressão que é a mais proferida pelos arautos da ordem ao longo dos tempos: anarquia, anárquico, fora da ordem.

A tolerância torna-se uma questão relevante para a filosofia política, muitos séculos após Sófocles ter escrito suas tragédias. Entra na ordem do dia nas teorias clássicas dos séculos XVII e XVIII, no interregno entre Maquiavel e Marx, em especial nas teorias que ajudaram a consolidar os princípios do pensamento liberal. Locke, Voltaire, Rousseau, Tocqueville, eis alguns pensadores que deram contribuições ao tema da tolerância, articulando tolerância e Estado de direito e democracia. Não vou entrar nos detalhes desse assunto fascinante para a política e para o direito. Vou recordar uma fina observação de Louis Althusser, teórico francês, nos anos sessenta do século XX, sobre o que estava em jogo na elaboração dessas teorias político-sociais: a constituição de uma “antropologia silenciosa”, isto é, um certo modo de apoiar toda noção de ordem política e social numa ideia de homem que aparece sub-repticiamente nessas formações teóricas. Para Althusser, o truque que os liberais articularam na teoria é o de situar no princípio de suas reflexões uma noção de homem

que não é, de modo algum, discutida e posta em questão. A artimanha do liberalismo está em apresentar, sem mais, uma noção comum de homem que posteriormente serve de base para o que o senso comum compreende por “humanismo”.

Althusser pode até ter ficado louco, mas não era tolo. Ele sabia que os argumentos sobre a tolerância e o humanismo serviam para encobrir práticas legitimadoras da punição e do controle, em nome da igualdade formal (em “essência”) dos homens entre si e perante o direito. Pois todos os dispositivos teóricos liberais e humanistas, curiosamente, deram explicações para as diferenças reais, econômicas, sociais e políticas, existentes entre os homens. Os homens são em essência iguais e na prática desiguais, eis que foi feito nessas teorias, justificando e legitimando a ordem burguesa, sua moral individualista, os blocos econômicos, as diferentes modalidades de imperialismo... Toda desobediência que não esteja subordinada aos princípios das instituições zeladoras do poder, não é tolerada por ser percebida como transgressora e corrosiva. A transgressão é percebida como perda de humanidade, o criminoso é aproximado da animalidade, o contestador político é apresentado como um intolerante, como um degenerado fanático (que não pensa como todo mundo normal e sensato), que deve ser punido exemplarmente. Cria-se uma imagem aterrorizante sobre esses contestadores que não querem partilhar dessa ideia de homem e de humanidade: eles são anarquistas, perigosos, terroristas, desumanos. Devem ser esquadrihados, modificados e, se for impossível tê-los sob controle, afastados e eliminados. Foi pensando assim, pouco a pouco, que passamos a viver no império da atual sociedade de controle, em que a cada dia inventa-se novos modos de exercício do poder, numa espiral de crescente complexidade, onde saber, técnica e poder estão de braços dados.

Não é à toa que Foucault, Deleuze, Lyotard, dentre outros, recusam categoricamente o humanismo, desconfiam das ciências e das técnicas, põem em dúvida a ordem política e suas instituições. Foucault, em especial, nos alerta para as consequências sociais e políticas da articulação entre saber e poder na época contemporânea: é a era do

biopoder, do conhecimento, gestão e controle sobre a vida, com reflexos igualmente importantes na gestão da morte. Os países do mundo, em especial os blocos econômicos hegemônicos, todos pratica(r)am a eliminação racial/social sob diversas formas e justificativas, com as mais diferentes estratégias.

A fome e a miséria matam mais que os campos de concentração; por sua vez, os campos de concentração estiveram e estão aí, em toda parte, e são, sobretudo, os Estados Unidos que se utilizam deles quando tratam de colocar neles seus inimigos. Poucos ousam denunciar. Por toda parte pratica-se o racismo de Estado, com intensidade ímpar e crescente, por meio de uma política deliberada de eliminação dos indesejáveis, por intermédio de campanhas médicas, estratégias mediáticas de criação de sentimento de insegurança nos diversos segmentos sociais, indução à criminalidade, práticas policiais, sistemas punitivos etc. No Brasil, a eliminação social e racial é feita de modo descarado, com o meio intelectual vociferando contra políticos nacionais e estrangeiros, mas calando-se sobre o está acontecendo diante de nossos olhos. O meio intelectual brasileiro pratica a velha hipocrisia, disfarça, pratica a denúncia do bloco econômico hegemônico como se nós não fizéssemos parte desse grande esquema político. Somos um dos países mais ricos da Terra, estamos diretamente concernidos no processo de globalização. Uma pergunta: morre-se mais devido à violência no Iraque ou em decorrência da falta de atendimento médico no Brasil? Quem mata mais no Brasil: a violência ou o descaso com os famintos e com os doentes e vítimas de acidentes? Os eliminados, no Brasil, são predominantemente de que cor? De que classe social? Com que idade?

No outro lado da moeda, subjetividades dóceis são produzidas em massa pela utilização das técnicas subjetivas de controle da vida. Ismenes em massa, à medida exata dos crentes (e auxiliares) de nosso tempo. Obedientes e humilhados. Todos viram o rosto para as mazelas da vida, fingindo que não veem o que está lá, bem diante de seus olhos. Cegueira oportunista, que não enxerga, logo não fala, não reclama, nada faz para mudar qualquer coisa. Repete-se

a Ismene em Antígona, diante dos problemas e dos desafios: “fazer o quê?”, “o que se modificaria?”. As ismenes são formalmente iguais entre si, elas partilham da mesma “essência” humana, com os mesmos valores, expectativas e interesses. São humanistas, legais, contribuem para causas filantrópicas. Algumas acreditam em fadas e se descobrem viajando em caminhos místicos. Mas ninguém se queima no calor do risco, ninguém age com ousadia ou trabalha para causas contestadoras e pouco populares. Todos os assujeitados cuidam de si e dos demais para nunca saírem da existência que levam.

O que é intolerável, no nosso entender, é a complicada e difícil articulação entre racismo, despolitização e assujeitamento¹⁴ característicos da modernidade, acobertada por ideais humanistas e democráticos. Eu não me sinto igual aos outros, não tenho sentimentos humanistas abstratos. Eu prefiro estar e me sinto do outro lado, do lado das resistências ao poder, em prol da autonomia, da independência, do amor e da luta. Este modo de desejar, como bem disse Edson Passetti, caracteriza-se por levar adiante e constantemente a luta “... *pela abolição do Estado e da propriedade privada, com base na liberdade de secessão do indivíduo, das fronteiras e de ‘amorosidades’*” (Passetti, 2003, p. 235). Segundo Edson Passetti, o anarquismo, tão criticado pelos poderes instituídos, é uma promessa utópica ou heterotópica capaz de nos tirar da acomodação, do embrutecimento pessoal e do espírito de rebanho. Ele viabiliza a luta pelo nosso direito de amar, de pensar, de criar, com todos os riscos e com todas as arestas com as quais todo ser livre tem que lidar e acaba por realizar. Ora, não é que a inquietação não poderia deixar de ser uma coisa ótima?

¹⁴ Ver meu texto Considerações sobre Ética e Política, em Guilherme Castelo Branco e Vera Portocarrero (orgs), *Retratos de Foucault*. RJ, Nau, 2000.

REFERÊNCIAS:

ALTHUSSER, L. - *Posições-1*. RJ: Graal, 1978.

LACAN, J. - *Le séminaire. Livre VII*. Paris: Seuil, 1986.

PASSETTI, E. - *Éticas dos Amigos: Invenções Libertárias da Vida*. SP: Imaginário/CAPEL, 2003.

SÓFOCLES - *Antígona*. Porto Alegre: LP&M, 1999.

**Antropofagia e Filosofia da Diferença:
Oswald de Andrade & Gilles Deleuze, um encontro filosófico¹⁵**

jorge vasconcellos

Oswald de Andrade propõe, talvez, a mais poderosa interpretação já feita do Brasil. Nele encontramos ideias como: ‘Só gosto do que não é meu’; ‘aprecio apenas o que é do outro’; ‘preciso comer o que é de outrem para aí tornar-me o que sou’. Estas são algumas das palavras-de-ordem, ou melhor dizendo palavras-valise, livremente por nós interpretadas do pensamento da Antropofagia de Oswald de Andrade. Essas palavras-ideias são as orientadoras do que entendemos ser o sentido do *Manifesto Antropófago*. Partiremos deste texto oswaldiano para dar a pensar as relações entre Antropofagia e Filosofia, mostrando como esta conexão estaria ainda por ser realizada de modo rigoroso. Enfatizaremos, sobretudo, a importância do texto de O.A. para interpretarmos a cultura brasileira, em seus mais radicais aspectos, seja esta uma radicalidade histórica, sociológica e/ou antropológica; mas, principalmente, em sua radicalidade filosófica. Isso por que afirmamos que Oswald pode e deve ser pensado, antes de tudo, como um pensador, como um filósofo: um filósofo brasileiro.

Evidentemente, quando estamos apontando um filósofo brasileiro, é preciso que se diga que não estamos defendendo a posição de que existam estritamente falando filosofias nacionais. Não existe propriamente uma filosofia alemã, uma filosofia francesa, ou mesmo uma filosofia grega em seu caráter nacional. Pois, entendemos que a filosofia aspira e implica um sentido de universalidade que orienta meditações acerca da dimensão do humano, da terra e do mundo. Não obstante, Hegel é um filósofo alemão, Pascal um filósofo francês, assim como, Platão é um filósofo grego. Nesse sentido, a despeito de recusarmos a alcunha de uma filosofia brasileira, reafirmamos que Oswald de Andrade é um filósofo brasileiro.

¹⁵Intervenção em Mesa de Conversação Filosófica ao DIA MUNDIAL DA FILOSOFIA, promovido pela UNESCO-ONU, em 11 de novembro de 2009, na Casa da Ciência, Rio/RJ. Brasil. A Mesa foi também composta pelo professores doutores em filosofia: Guilherme Castelo Branco/UFRRJ e Walter Kohan/UERJ.

O que então faz da Antropofagia oswaldiana uma filosofia, no sentido forte do termo, isto é, um pensamento filosófico constituído, que investiga e rivaliza com o cânone da filosofia ocidental, que compõe visão própria do mundo, instituindo uma cosmovisão do que existe, do que é... Apresentando-se, ao fim e ao cabo, como uma teoria do real. Em suma, perguntamos pelo que faz a Antropofagia constituir-se enquanto uma ontologia? Já que ela, a Antropofagia, é um saber complexo e sistemático, com categorias singulares e operativas, tornada pelo movimento do pensamento uma ciência do ser enquanto ser. Seria ela, a Antropofagia, uma ontologia para pensar o Brasil e os brasileiros? Que fique claro que ao designarmos o pensamento da Antropofagia de Oswald de Andrade como uma ontologia, antes de tudo, trata-se de uma ontologia não-metafísica. Ou seja, escape-se da perspectiva ontológica pautada pela representação que se caracterizaria pela: subordinação da diferença à identidade, a subssunção das singularidades às potências do Uno. O ser refém das relações do Análogo, das similitudes do Semelhante e da identidade do Mesmo. Em suma, das derivações do platonismo.

A indagação “o que é o Brasil e quem são os brasileiros?” não é o mesmo que a busca pela essência da brasilidade e pela identidade brasileira, como veremos. Trata-se mais de uma orientação de sentido, um colocar-se no horizonte problemático do pensamento. Daí, antes de tudo, a Antropofagia é uma filosofia, Oswald Andrade, um filósofo. Se assim é, então, quais os problemas a serem enfrentados pela antropofagia oswaldiana? Em que plano de imanência possível emerge esses problemas? Quais seus operadores, seus conceitos? Quais seus personagens conceituais? Enfim, a qual tradição filosófica ela se filia e com a qual rivaliza? Já que fazer filosofia, melhor dizendo, o exercício da prática filosófica implica, a nosso ver, necessariamente: enfrentar e recolocar problemas filosóficos; traçar e instituir um plano de imanência a uma determinada filosofia; criar e operar conceitos que habitam este plano; forjar e designar personagens conceituais que se articulam aos conceitos. Fazer *crítica* e *clínica* filosófica.

Um pequeno deslocamento aqui se faz necessário, pois, partimos

das ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e da concepção que ambos engendram do que seja a filosofia e o filosofar, para pensar as relações entre Antropofagia e Filosofia. Assim, carece explicitar o que seja plano de imanência, conceitos e personagens conceituais para os pensadores franceses.

Em *O que é a filosofia?*, os autores desenvolvem a noção de ‘personagem conceitual’. Nesse livro os personagens conceituais constituem-se como elementos pró-filosóficos ao próprio filosofar, tais quais os conceitos, que seriam propriamente filosóficos, enquanto o plano de imanência se estabeleceria como elemento pré-filosófico, uma espécie de ‘topos’ dos conceitos. A ideia de plano de imanência está diretamente implicada à ideia de conceito em Deleuze e Guattari, à sobrevida dos conceitos filosóficos.

O que são conceitos sob esse ponto de vista filosófico? Os conceitos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem. Eles nascem de um lance de dados, não compõem um quebra-cabeças. De todo modo, eles ressoam à filosofia que os cria, pois só é filosofia o pensamento que se dá a inventar conceitos. Contudo, os conceitos não constituem por si só um plano de imanência. O plano de imanência não é um conceito particular ou um conceito geral, nem por sua vez, um Grande Conceito a englobar todos os outros conceitos, ele é a pré-condição de existência de todo conceito filosófico, ele é o solo onde os conceitos devem vir à luz. O plano de imanência é a terra do conceito.

Novamente, então, o que é um conceito para o sentido da filosofia que aponta os escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari? Os conceitos são construções na perspectiva deleuziana, a própria filosofia é uma espécie de construtivismo, daí a importância de traçar planos (de imanência), erguer platôs (em espaços-qualquer), semear campos (de força). A imanência é a argamassa destes campos, platôs e planos; e os conceitos são a sua ferramenta. Tanto que em linhas gerais, para essa concepção, os conceitos teriam quatro grandes características: 1) Eles não são simples, melhor dizendo, não há conceito simples. Todo e qualquer conceito possui componentes, e se definem por eles.

Eles, os conceitos, possuem uma espécie de cifra. São multiplicidades. Todo conceito é implicado por multiplicidades; 2) Todo conceito possui um devir que lhe concerne. Os conceitos se acomodam uns aos outros, compondo seus respectivos problemas; 3) Todo conceito é simultaneamente absoluto e relativo: relativo a seus próprios componentes, aos demais conceitos, a partir do plano ao qual se limita, aos problemas que enfrenta, porém, absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa no plano, pelas condições que impõe ao problema; 4) Um conceito nunca é discursivo, pois a filosofia não é uma formação discursiva, já que não encadeia proposições. Os conceitos são, como dissemos, ferramentas.

Essa é a articulação que conjuga conceitos e filosofia, ou mais precisamente, entre plano de imanência e os conceitos que o compõe, que garantem ao “filosofante”, aquele que estuda a filosofia e interpreta a sua história, conhecer e restituir um determinado filósofo ou mesmo um sistema de pensamento. O plano de imanência torna possível desenhar diagramas na cartografia do pensamento filosófico. O plano de imanência faz aparecer um rosto em meio à bruma da paisagem filosófica.

Por sua vez, a ideia de personagem conceitual talvez seja a mais radical e extraordinária desta concepção do filosofar proposta por Deleuze e Guattari. Por exemplo, em *O que é a filosofia?* Deleuze e Guattari apresentam Sócrates como personagem conceitual de Platão. Este “Sócrates”, os autores deixam claro, não se trata do Sócrates histórico, nem propriamente um simples personagem por intermédio do qual as ideias platônicas seriam defendidas, seu porta-voz ou alter-ego, mas de um intercessor. Os personagens conceituais são os verdadeiros sujeitos da filosofia. Logo, descartamos qualquer alusão a que os personagens conceituais sejam meramente ilustrativos, eles são pró-ativos na construção de uma teoria filosófica. No entanto, eles não são conceitos, pois dramatizam estas filosofias; não são ferramentas como os conceitos, eles fazem a filosofia entrar em jogo, eles fazem-na jogar, como em um jogo de cena.

Acreditamos que o texto oswaldiano pode ser lido sob essa

perspectiva deleuziana da filosofia. Isso, à revelia de fortes correntes interpretativas do *Manifesto Antropófago* que constitui a fortuna crítica ao legado de O.A., têm como uma de suas linhas mestras a hipótese de destacar que seu sentido é aquele o de 'ler' o Brasil por intermédio de metáforas contidas na própria letra do texto de Oswald.

Por exemplo, segundo Benedito Nunes, em seu ensaio de introdução ao sexto volume das Obras Completas de Oswald de Andrade – justamente aquele que reúne os dois manifestos determinantes ao Modernismo de 22 (Nunes, 1972), propõe a “devoração” como símbolo do processo antropofágico simultaneamente como: ‘metáfora’, ‘diagnóstica’ e ‘terapêutica’. O consagrado crítico propõe como eixo interpretativo que a *metáfora* seria orgânica, já que se inspira em cerimônia guerreira de imolação dos inimigos pelos Tupis, que devoram seus algozes após o combate. Por sua vez, a devoração antropofágica seria ainda um *diagnóstico* da sociedade brasileira, traumatizada pela repressão colonizadora que teria nos condicionado. E, por fim, a devoração faria às vezes de uma *terapêutica*, praticada na ação violenta e sistemática aos mecanismos sociais e políticos, aos hábitos intelectuais e às manifestações literárias e artísticas que teriam produzido este trauma repressivo.

Somos contrários a essa interpretação. Recusamos este sentido dado à Antropofagia, especialmente à ideia de “devoração”, como metáfora. Defendemos que: onde leem metáforas, lemos conceitos. Conforme enunciamos: Oswald de Andrade, como um filósofo, é um inventor de conceitos – “devoração” opera como um conceito filosófico. E como nenhum conceito é simples, este possui sempre elementos. Diríamos, desse modo, que a ideia de “assimilação” presente no processo de deglutição do outro, seria um dos elementos do conceito de *devoração antropofágica*. Ao apontarmos esta ideia de “devoração antropofágica” como conceito filosófico, somos levados a indagar por qual ordem de problemas este conceito deve enfrentar. Dito de outro modo, quais os problemas filosóficos, propriamente ditos, colocados pela Antropofagia? Diríamos, a grande questão da Identidade, mais especificamente das relações entre identidade e diferença no bojo do

processo da constituição de um Povo. No caso o Povo Brasileiro. O 'ser' brasileiro como o avesso de uma forma identitária nos parece ser o *topos* das ideias filosóficas de Oswald de Andrade.

Por sua vez, qual o plano de imanência que sustenta esses conceitos e faz emergir seus personagens conceituais? Diríamos, estamos diante de um pensamento da pura imanência, como na linhagem filosófica de um Spinoza, de um Nietzsche, de um Deleuze. Pensar o ser é pensá-lo como afirmação do devir... é como pensar os processos subjetivos como transformação do eu em um outro, um *outrar-se* como na expressão criada por Fernando Pessoa.

Por fim, qual ou quais personagens conceituais são instaurados pela prática filosófica da devoração antropofágica? Arriscamos dizer: o Bispo Sardinha¹⁶ é um personagem conceitual de Oswald de Andrade. Oswald ao apresentar sua Antropofagia estava produzindo uma rigorosa e meticulosa análise filosófica do Brasil, um diagnóstico ao nosso presente, um sentido aos nossos futuros. Seu texto, mesmo que ao comportar expressões e palavras que sugerem as mais extravagantes imagens, que remetem muitas das vezes às vanguardas literárias europeias, como, por exemplo, ao surrealismo, ensejava em seu bojo uma construção que é, de fato, conceitual. Assim, uma expressão como "*a alegria é prova dos nozes*" não seria apenas um gracejo que reivindicaria ao povo brasileiro a festa, o carnaval, o rito jubiloso encarnado, o êxtase; mas, a afirmação da alegria como sentido (do existente) e valor (da vida). Ou ainda outra enunciação célebre contida no *Manifesto*: "*O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica*". *Trata-se de descartesianizar* a filosofia. *Trata-se de descartar* Descartes. Ou seja, recusar o paralelismo cartesiano e propor a este um antídoto: 'a vacina antropofágica'. Ela mesma, um conceito. Estamos diante de um médico da civilização, de um psicólogo da cultura, como Nietzsche, produzindo a sintomatologia da modernidade enferma. Oswald parece evocar o sentido da ideia de "Grande Saúde" em Nietzsche com seu pensamento antropofágico.

¹⁶ Isso mesmo, falamos daquele pároco, 1º Bispo do Brasil, que teria sido devorado pelos Caetés.

Nietzsche não se faz notar apenas pelas citações explícitas ou subjacentes no próprio *Manifesto*, mas, também, pelo projeto filosófico presente no pensamento da antropofagia de Oswald. Como aponta Maria Cristina Franco Ferraz, em artigo que articula a *Genealogia da Moral* de Nietzsche ao *Manifesto* (Ferraz, 2008), Oswald de Andrade digere o dilema do ser e do não-ser tão caros à metafísica clássica e à tradição ocidental, devolvendo-o em forma de paródia e alegria: ao invés do “*To be or not To be*”, em seu lugar o “*Tupi or not Tupi*”. Eis a questão da devoração antropofágica. Segundo Ferraz, Oswald teria, nesse sentido, se aproximado da perspectiva nietzschiana e do estatuto da afirmação em Nietzsche.

A Antropofagia é uma filosofia do Sim, um dizer afirmativo: é isto mesmo, a vida. A vida nos trópicos, sob o sol... América *do Sal*, América *do Sul*, América *do Sol*... Ser antropófago é mais que voltar às raízes do homem primitivo a devorar e assimilar a cultura de outrem, pois, nos parece que os caminhos apontados pela Antropofagia é exatamente aquela de inaugurar o novo, fazendo com que tudo o que é *de-fora* seja incorporado, modificado, regurgitado não evidentemente por nosso entendimento, mas por nossos intestinos. Ainda como Nietzsche, um pensar que vem das vísceras, um pensamento visceral. A Antropofagia (Oswald de Andrade) produziu, juntamente com a Tropicália (Hélio Oiticica), o Tropicalismo (Caetano & Gil), O Cinema Novo (Glauber Rocha), O Teatro Oficina (José Celso Martinez Corrêa), uma interpretação conceitual e sensível do Brasil.

Ele mesmo, Oswald de Andrade, nos diz o significado da ANTROPOFAGIA:

A ANTROPOFAGIA ritual é assinalada por Homero entre os gregos e, segundo a documentação do escritor argentino Blanco Villalta, foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura – Asteca, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, *comiam los hombres*. Não o faziam, porém, por gula ou por fome. Tratava-se de um rito que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a ideia de exprimir um modo de pensar, uma visão de mundo, que caracterizou certa fase de toda a humanidade. Considerada assim,

mal se presta à interpretação materialista e imoral que dela fizeram os jesuítas e colonizadores. Antes pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. Contrapõe-se em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também a antropofagia por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos. A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizá-lo. Que é o tabu senão o intocável, o limite? Enquanto na sua escala axiológica fundamental, o homem do Ocidente elevou as categorias do seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Oswald. *Obras*.

DELEUZE, Gilles. *Obras*.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras*.

Outras referências:

FERRAZ, Maria Cristina Franco. "Nietzsche Educador: Negatividade, Afirmatividade e Antropofagia". IN: *Nietzsche, Filosofia e Educação*.

Vânia Dutra de Azevedo (org.). Ijuí: Editora Unijuí, 2008.

NUNES, Benedito. "Antropofagia ao Alcance de Todos". IN: *Obras Completas – 6. Oswald de Andrade: Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

A acomodação e a vida artista

guilherme castelo branco

Uma música infantil fala do incômodo, numa ordem de grandeza crescente: um elefante incomoda muita gente, dois elefantes incomodam muito mais, três elefantes incomodam muita gente, quatro elefantes muito mais, enfim, em ordem aritmética, muitos elefantes incomodam muita gente. A música que fala desse incômodo com os elefantes, por sinal bastante escassos aqui nos trópicos, se repetida à exaustão, incomoda e é um incentivo à irritação. Os grandes paquidermes, todavia, não poderiam ser os campeões na brava arte de incomodar. Imaginemos os ratos, nos esgotos e subterrâneos da cidade, pensemos também nos ratos de superfície, e toda a fauna de seres asquerosos da urbe e do campo, bem menores que elefantes, como as moscas, para nos lembrarmos de que muita coisa incomoda. Os animais, e por extensão, os vegetais e minerais, no fim das contas, podem causar incômodo, mas não causam tanto incômodo assim.

O que incomoda são coisas variadas, de diferentes naturezas e gêneros: o mundo que nos cerca, as estruturas sociais, os aparelhos de estado, a ordem familiar, as organizações políticas, as conjunturas econômicas (sempre pessimistas), o zumbido dos mosquitos, o cotidiano que plasma e arruína os sonhos e que leva à perda de toda esperança no porvir, a dor de ver tanta gente sendo morta de modo estúpido e brutal, ver pessoas se desgastando e desperdiçando a si mesmas por nada ou por muito pouco, o congestionamento, a falta de dinheiro, a falta de perspectiva, etc., inúmeras são as motivações para que a gente se incomode.

Os agentes do incômodo são inumeráveis; os incomodados, infinitos. Entretanto, os incomodados, na imensa maioria dos casos, não se retiram, não são exterminados, não realizam nenhuma operação estratégica especial para se livrarem do que os incomoda. Na maioria dos casos, quando o incômodo é alicerçado nas desigualdades sociais, políticas, jurídicas, institucionais, eles, os incomodados, suportam.

Chegam a suportar, como as bestas de carga, tal peso de incômodo, que tornam aturáveis situações absolutamente desnecessárias e evitáveis, até o limite de aguentarem situações como viver em campos de concentração, participar de guerras, compactuar com o moderno modo de vida. Muitos bandeiam-se para o lado dos que incomodam, tal como ser agente voluntário de controle social, ser psiquiatra internador convicto, ser carcereiro orgulhoso de sua tarefa, etc. É a civilização. Demasiado civilizados nos tornamos. Freud não descobriu a pólvora. Civilização e mal-estar sempre estiveram implicados e causaram complicações.

A vida civilizada traz paradoxos: pode levar ao empobrecimento pessoal e à auto-aniquilação tanto quanto pode, pela negação por alguns de suas premissas existenciais, acarretar em formas de vida inventivas. Tanto é que podemos viver em casas de acordo com nossos estilos e conforme nossos recursos. Tanto é que podemos viver segundo nossas regras próprias, nossas invenções, nossos comandos e mandamentos. Afinal, em toda capacidade de autodeterminação, de autonomia, quando existe tal potência nos nossos horizontes, aparecem e são criados muitos prazeres, gozos, usufrutos da vida. Pena que tão poucos ajam e façam algo neste campo de ação e de decisão sobre suas formas de vida, devido à sua própria condição, pois a massa de assujeitados, excluídos e alijados é enorme. Todavia, o mais estranho é ver que muitas pessoas, com possibilidade real de levar uma vida mais livre e autônoma, descartam de suas vidas todo potencial contestatário e criativo.

Em si mesmo, sentir incômodo é um sentimento que tem seu lado positivo. Urgiria, para o incomodado, fazer algo para eliminar a fonte de tal sentimento. Se temos diante de nós, ou em nós mesmos, coisas que nos incomodam, bastaria encontrar a saída, no prazer, na tranquilidade, na serenidade, em grandes intensidades, enfim em qualquer coisa para fora dos padrões de comportamento corriqueiros, pouco importa. Assim seria, mas não é. Espantoso fato da vida, os tempos modernos criaram tecnologias, dispositivos, métodos de levar a viver o incômodo no incômodo, de modo a que o incômodo seja

percebido como tal. Estranho nosso tempo; todos vivem a administrar, isto é, a tornar insípido o tempo, o dinheiro, o dia-a-dia, o bom-gosto, a dor, o sexo, a palavra. Tudo fica comedido. Tudo está dominado. No labirinto do desentendimento humano, o anjo rebelde se debate em busca de uma saída, mas no mundo administrável das regras sociais, a saída é não sair; basta ficar o mais quieto possível e administrar tudo que é visto como demasiado e excessivo, de maneira a se gerir um estilo de vida conformado, acomodado.

Desde o período heroico da arte contemporânea, que podemos definir, um pouco arbitrariamente, como sendo aquele que vai de Lautreamont a Bataille, passando por Breton e Artaud, ficou claro que o modo de vida moderno era insípido. Que poderia ser pior ainda no porvir, cronificando a chaga da insensatez da conformidade pequeno-burguesa. Rimbaud, ainda bem jovem, quando fala de seus amigos de escola e da pequena cidade em que vivia, afirma: “... *deixo que me conversem; desenterrei velhos imbecis do colégio: tudo que posso inventar de estúpido, de sujo, de mal, em ação e em palavras, eu passo para eles: pagam-me com cerveja e vinho*” (Rimbaud, 1983, p. 33). Fala Rimbaud de algo bem conhecido de todos nós; dos ganhos e benefícios secundários da vida medíocre, da vida acomodada, obtidos devido a se andar no ‘bom’ caminho, de fazer o que todos fazem, ainda que esse bom caminho seja um faz-de-conta, seja hipocrisia ou *semblant*. Todavia, quando Rimbaud faz essa crítica ao modo de vida pequeno-burguês, não permanece num lugar ressentido; na verdade, Rimbaud é arrebatado por um chamamento, que o leva para além do razoável: “*Quero ser poeta e trabalho para me tornar Vidente: o senhor não compreenderá nada e eu não saberei como lhe explicar. Trata-se de chegar ao Infinito pelo desregramento de todos os sentidos. Os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, nascer poeta, e eu me reconheci poeta. Não é culpa minha, absolutamente*” (Rimbaud, 1983, p. 34).

Os artistas contemporâneos perceberam a necessidade de irromper no desconhecido, de desbravar novos territórios da linguagem, ainda que às expensas do despedaçamento do Eu, cartesiano ou não, ainda que sondando abismos que fragmentam toda representação

habitual, acima de todo compromisso com as ordens cognitivas e com as especializações institucionais. Arte e alta magia se imbricam, tornando pequenas a ciência, a filosofia, a religião instituída, a arte subjetiva e comportada. Ao se perceber como vidente, Rimbaud, tomado aqui como simples exemplo, sabe que é compelido a uma experimentação artística em que todo um universo de co-possibilidades e de coexistências de coisas, reais ou irreais, materiais e imateriais, comparecem através dele, apesar dele, e mesmo sem ele. Trata-se de um desvelamento arrebatador do Real, bem maior que a realidade limitada na qual os saberes convencionais se apoiam. Percebe, num mesmo golpe, que a experiência artística tem um componente existencial e social indiscutível: o artista é e tem que ser um estranho iluminado, que vivencia uma iluminação profana, bem entendido, que o destaca necessariamente das formas de viver instituídas. O artista é vidente, profanador, mago, desbravador. O autêntico artista traz para o mundo um pedaço de fogo sagrado. Ele vive aqui e alhures, e, por isso mesmo, não poderia ter um modo de vida burguês ou assemelhado, com seus valores e normas. O artista é um ser diferente por ter uma relação com a linguagem totalmente diferente e, por extensão, por possuir uma outra vivência dos códigos sociais.

Nem todos os artistas contemporâneos partilharam ou partilham desse espírito livre e independente. Mas sem dúvida, a maioria deles, ao menos os que deixaram para a posteridade marcas inequívocas, assumiu o espírito novo ou a vanguarda com um modo libertário de ser e de viver. Michel Foucault denomina esse estilo de vida libertário de 'vida artista', e entende que é um modo de resistência ao poder, especial e digno de nota, que faz parte da luta pela autonomia, com o objetivo de livrar o sujeito dos controles e técnicas de normalização postas em jogo pelo conjunto multiforme das instituições contemporâneas. O modo de vida artista se contrapõe ao estilo de vida burguês; vejamos:

[...] o prazer por si pode assumir, perfeitamente, uma forma cultural, como o prazer pela música. E deve-se compreender que se trata, nesse caso, de alguma coisa muito diferente do que se considera interesse ou egoísmo. Seria interessante verificar como,

nos séculos XVII e XIX, toda uma moral do “interesse” foi proposta e inculcada na classe burguesa – por oposição, sem dúvida, a todas as artes de si mesmo que poder-se-iam encontrar nos meios artístico-críticos; a vida “artista”, o “dandismo”, constituíam outras estéticas da existência opostas às técnicas de si que eram características da cultura burguesa [Foucault, 1994, vol. IV, p. 629].

Não seria descabido, dessa maneira, falar de uma real oposição entre vida assujeitada e vida livre, desde que tendo no horizonte às determinações históricas, políticas e sociais com as quais todo indivíduo tem que lidar e suas operações de transformação de si próprio e dos outros.

Dentre as características que fazem da burguesia, e, por extensão, das classes sociais a ela vinculada e dependente, se pensarmos em valores e padrões de comportamento mais usuais, a *acomodação* tem se revelado a mais empedernida e persistente. Como caracterizá-la, de modo breve? Como uma escolha, estratégica e calculada, de viver de acordo a uma certa “ignorância”. Para tentar abordar essa escolha pelo ‘desconhecimento que evita problemas e dá muitos benefícios’, vou me utilizar, seguindo sugestão de Michel Foucault, de algumas considerações kantianas. Kant escreve sobre essa ignorância, com muita pertinência, no *Was ist Alflkärung*, texto de 1784, quando fala do estado de menoridade, e vale a pena seguir suas considerações. Cito:

A menoridade é a incapacidade de se servir de seu próprio entendimento sem ser dirigido por outra pessoa. Ela deve-se a nossa própria culpa quando resulta não de uma falta de entendimento, mas de uma falta de resolução e de coragem para se servir dele sem ser dirigido por um outro (Kant, 1985, p. 497).

É de se notar que Kant não afirma que a menoridade é mera expressão da falta de entendimento, mas que ela é produto de uma deliberação, de uma escolha estratégica, pela qual os indivíduos, de um só golpe, delegam poder e submetem-se a algum padrão de autoridade. O que caracteriza a menoridade é a escolha decidida de não se ousar ser livre, deixando toda decisão e responsabilidade nas mãos de outros.

Todo menor é aquele que delega poder de deliberação, de decisão, de ação. E isso independe, claro, de idade. Kant continua:

[...] a preguiça e a frouxidão são as causas que explicam porque um número tão grande de homens, enquanto que a natureza os libertou, há muito tempo, de toda direção externa (*naturaliter maiores*), permaneçam, entretanto, por livre vontade, durante toda a sua vida, menores; e também porque seja tão fácil para outros de afirmarem como seus tutores. É muito cômodo ser menor (Ibidim).

O tom do texto kantiano é indignado, possui passagens muito irônicas ao falar dos menores, ou acomodados, como pacatas criaturas, tímidas, temerosas de pensar, decidir, até de andar. Esse recurso à autoridade, em todos os campos da vida, segundo Kant, livraria os indivíduos (menores) da fastidiosa tarefa de pensar e de se conduzir, fazendo com que eles vissem toda ousadia e autodeterminação como penosas e perigosas. Triste destino da máxima socrática, desde o século XVIII: “*eu sei que nada sei*” converteu-se no lema daqueles que nada querem saber além da conta bancária, das aparências, da propriedade, do direito de herança. Aí, não tem dúvida: os membros das camadas burguesas querem saber; todavia, como muitas vezes não sabem tanto como deveriam ou poderiam, acabam por engordar a conta bancária de outros, mais bem informados ou espertos, em certas passagens críticas da vida institucional e econômica ou em certas épocas da vida pessoal.

Por outro lado, a “ignorância” dos membros da pequena burguesia e da burguesia, tem alcance político inequívoco: todos evitam arriscar-se em tematizar e/ou em se envolver com assuntos e práticas considerados cabíveis ou a autoridades competentes ou a pessoas fora dos padrões da normalidade, que se arriscam para além do esperado. Nesse particular, a acomodação tem forte caráter estratégico: tem a deliberada intenção de deixar aos decisores, governantes, aos políticos, aos padrões, ou às ‘oposições isoladas’, a tarefa de levar a cabo e de discutir certas operações “delicadas”, necessárias para que o mundo siga como está, na ordem pedida e estabelecida. No caso

dos assuntos delicados e práticas fora dos padrões de normalidade, os que se aventuram nesses campos numa posição de resistência sabem dos riscos que correm: práticas corretivas, punitivas, prisão, internamento psiquiátrico; em certos casos, a morte. O outro lado da moeda seria o de se criar um silêncio sobre o que poderia incomodar, através de uma ignorância 'real' e constitutiva da própria subjetividade, é fazer do processo de acomodação um processo de normalização. Daí decorrem indivíduos que não andam fora da linha e não falam demais, que são os bons moços, os felizes assujeitados. Os normalizados não são nem loucos, esquerdistas, anarquistas, terroristas, bandidos, nem pesquisadores e defensores da sociabilidade libertária... Enfim, a boa gente acomodada apercebe-se de que sua sujeição aos padrões de normalização é condição necessária para a preservação do *bem-estar*, linha mestra dos valores em curso no mundo social contemporâneo. O bom comportamento recebe, por sua vez, uma boa paga, como é uma vida grande, sem vicissitudes e sem maiores ameaças ou riscos. Neste mundo dos assujeitados, feito em nome do bem-estar, em nome do bom comportamento, em nome do silêncio, a melhor coisa a fazer é culpar os elefantes pelo incômodo: são eles, sobretudo eles, que incomodam muita gente.

Enganam-se os que pensam que a operação produtiva do poder, ao constituir subjetividades normalizadas, tem como efeito real à instalação de uma atmosfera familiar, íntima, centrada na preocupação com o mundo imediatamente próximo. O egoísmo, característico da moral do interesse burguesa, é de tal monta, que acaba por esfacelar o próprio mundo familiar, que vive das aparências de um mundo sem grandes conflitos; na prática, os conflitos são de grande escala, a ponto de serem muitos os saberes e profissionais que intervêm constantemente na célula familiar, em especial médicos, psicólogos, religiosos e até mesmo livros de aconselhamento (o que é uma demonstração cabal da crítica kantiana: a família é incapaz de resolver até mesmo os seus problemas, e todos nela permanecem menores). A família burguesa ou pequeno burguesa de todos os lugares do mundo solicita internação psiquiátrica, ou a interdição judicial de um de seus

membros, em especial quando a família dispõe de recursos, em três casos principais: quando tem comportamento sexual demasiado inusual; quando torna-se demasiado generoso com os outros; quando decide mudar o curso de sua vida e virar artista. O núcleo familiar, no caso do artista, somente se tranquiliza quando surge reconhecimento público, com sucesso financeiro. Enquanto o sucesso não vem, o artista que aspira ao sucesso é um forte candidato à indigência e ao internamento psiquiátrico. No outro caso, o do excesso de prodigalidade, cabe notar um antigo provérbio do Nordeste, que afirma que o sujeito está verdadeiramente louco somente quando rasga dinheiro. No caso de sexo bizarro, excessivo, explicitado, dispensamos comentários: já se falou muito nesse assunto.

A acomodação, assim, cria uma lei do silêncio e impõe padrões de comportamento, através dos quais se evita todo contato possível com parcelas significativas da realidade e das subjetividades. A autonomia e a liberdade são mercadorias de troca nesse negócio, cujo preço é se abrir mão da coragem de desejar e de pensar. Para finalizar, lembro a todos uma expressão, que sintetiza o *modo de acomodação* em curso no Brasil, que tem força de lei e afeta todas as classes sociais: “manda quem pode e obedece quem tem juízo”.

Isso me faz lembrar Henfil, nas cartas que escreveu na época em que morou nos Estados Unidos, publicadas depois, e de sua constatação óbvia, e porque óbvia muito inteligente, sobre o regime político em vigor na América, que vale hoje para o mundo, décadas depois: “ditadura do capital”.

REFERÊNCIAS:

- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, vol. IV.
- KANT, Immanuel. Réponse à la question: qu'est-ce les lumières? in *Critique de la faculté de juger*. Paris: Gallimard, 1985.
- RIMBAUD, Arthur. *A correspondência de Arthur Rimbaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

SOBRE OS AUTORES:

Jorge Vasconcellos.

Carioca, flamenguista e pai de Valentina. Doutor (UFRJ) e Mestre (UERJ) em Filosofia, Especialista em Filosofia Moderna e Contemporânea (UERJ), Bacharel e Licenciado em Filosofia (UFRJ), além de ter cursado Cinema e Sociologia (UFF). É Professor Adjunto da área de 'Arte e Pensamento' do Curso de Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense/UFF. Foi Professor e Pesquisador do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Gama Filho de 2002 a 2010, orientando dissertações de Mestrado e teses de Doutorado em Estética e Filosofia Contemporânea. Foi Editor Científico da Revista 'Ethica, Cadernos Acadêmicos', periódico do PPGF-UGF, de 2002 a 2006, Qualis-CAPES B3. Participa de dois Grupos do Diretório de Pesquisas do CNPq: o 'Laboratório de Filosofia Contemporânea/UFRJ e o 'Pensamento e Experiência'/UERJ. Faz parte do núcleo de sustentação do Grupo de Trabalho 'Pensamento Contemporâneo' da Associação Nacional da Pós-graduação em Filosofia do Brasil/ANPOF. Tem pesquisado Filosofia e Estética a partir das relações entre 'arte e vida' sob quatro vieses: 1) as relações entre ética e estética nas práticas artísticas contemporâneas - a produção de novos meios de expressão filosófica e a constituição de modos de vida; 2) estudos de audiovisualidade, especificamente estética da imagem e teoria cinematográfica; 3) poéticas filosóficas do teatro - Antonin Artaud, Samuel Beckett e Carmelo Bene; 4) as relações entre a literatura e a vida, em especial na obra do escritor estadunidense Francis Scott Fitzgerald. Sua pesquisa mais recente versa sobre as relações entre arte, vida e política na obra de Helio Oiticica. Publicou, entre outros, *Deleuze e o Cinema* (Rio: Editora Ciência Moderna, 2006).

Guilherme Castelo Branco.

Graduado em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1977), mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982) e doutorado em Comunicação pela Universidade

Federal do Rio de Janeiro (1994). Atualmente é Professor Associado III da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do Laboratório de Filosofia Contemporânea da UFRJ. Membro de Conselhos da UFRJ/RJ. Coordenou o VI Colóquio Internacional Michel Foucault em 2009, no Rio de Janeiro, Brasil. Participa do Centre Michel Foucault, França. Membro do Núcleo de Sustentação do Grupo de Trabalho Pensamento Contemporâneo/ANPOF. Pesquisador do CNPq. Coordenador no Brasil do acordo internacional CONICET (Argentina), na área de Filosofia Política, que integra Argentina, Brasil e México. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia Contemporânea. É parecerista de diversas agências de fomento. Publicou dezenas de artigos, capítulos de livros e livros sobre Filosofia Contemporânea, Michel Foucault, Filosofia Política, Deleuze e Estética.

EDIÇÕES LCV/SR3-UERJ

O Projeto Edições LCV é parte integrante do Programa de Extensão Laboratório de artes, performance e audiovisual: cinema e vídeo – LCV, e pretende disponibilizar para o público leitor títulos do campo humanístico. Visa explorar a produção intelectual dos campos das artes plásticas, das artes cênicas, com destaque para a arte da performance, do audiovisual, da filosofia e dos demais estudos teóricos, desde os seus aspectos clássicos até as suas fronteiras e imbricamentos mais improváveis. Esta proposta é direcionada aos professores e estudantes dos vários cursos das ciências humanas e, cabe ressaltar, este centro de gravidade não pretende distanciar as publicações dos leitores não especializados. Assim, a editoria buscará textos escritos em linguagem clara e agradável, mas, nem por isso, menos rigorosa.