

MODELO

PRIMEIRA VERSÃO

LUIZ B. L. ORLANDI

**ARTICULAÇÃO POR
RECIPROCIDADE DE ABERTURAS**



FILOSOFIA EM TEMPO DE CINEMA

IFCH/UNICAMP
No. 16 - 1990

Primeira Versão é uma nova publicação do IFCH. Destina-se a abrigar aqueles trabalhos de circulação restrita, seja porque são parte de uma pesquisa em andamento, seja por estarem voltados para atividades didáticas, ou ainda, são 'papers' apresentados em reuniões fora do âmbito do Instituto.

Primeira Versão é, portanto, uma publicação predominantemente voltada para a circulação interna; mas, por isso mesmo, pode vir a preencher um papel importante na vida acadêmica e intelectual do IFCH.

Primeira Versão está aberta a todos os professores do Instituto. As propostas de publicação deverão respeitar o limite máximo de 50 páginas e sua tiragem será em torno de 70 exemplares. Os originais devem ser entregues no Setor de Publicações.

Comissão de Publicações

ARTICULAÇÃO POR RECIPROCIDADE DE ABERTURAS*

Luiz B. L. Orlandi
Deptº de Filosofia do IFCH

DESEJANDO PROBLEMATIZAR E PROBLEMATIZANDO O DESEJO

É costumeiro em muitas escolas conjugar separadamente os verbos desejar e problematizar.

Em contrapartida, há lugares em que eles podem ser vistos enroscados um no outro, verbos entrelaçados; por demais rigidamente, algumas vezes; em outros momentos, enovelados como serpentinas e até como cores que se enleiam ao sabor dos devaneios. Há desejo-de-problematizar investido nas vontades e até como cores movidos pelas mudanças; fluindo como energia transformadora capaz de suscitar novos problemas em meio a questões, a respostas ou soluções de há muito assentes;

(*) Retoma-se aqui trabalho anterior, de 1986, intitulado a propósito da articulação desejo-problema, apresentado em palestra na PUC-SP durante ciclo dedicado ao pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari: diferentes abordagens. A presente retomada foi submetida a debate em palestra na Universidade de Uberlândia: projeto os sentidos da paixão, sob os auspícios da ANPUH, Núcleo Regional de Minas Gerais, 16/6/88. Agradeço às organizadoras desses eventos e aos colegas envolvidos na discussão.

palpitando na "ampliação do questionário"(1) lido ou vivido; submergindo nas inquietações que penetram as mais variadas práticas ou que retesam a nervura de famosas praxis; variando, em suma, a tonalidade de agitações públicas, privadas ou clandestinas. As "barricadas do desejo"(2) seriam um exemplo disso. Há também sutilezas no desejo-de-problematizar, como quando ele se apresenta como "prazer do texto" revirando-se em "princípio crítico"(3).

Mas há também o desejo de problematizar o próprio desejo. Este é então levado à posição de problema prático e teórico, pensado como tendência sensível ou racional à posse de um objeto, por exemplo. Portanto, não é de estranhar que os significados de desejo vacilem desde acepções psicológicas até concepções metafísicas, passando pela filosofia das paixões, quando se tematiza, por exemplo, sua presença na série das afecções: recorde-se o lugar reservado pelo estoicismo de Zenão à epithymia ao lado do temor, da dor e do prazer, estes movimentos irracionais contrários à natureza, segundo ele(4). Em outro extremo metafísico, Plotino encaixa o desejo na própria caracterização do pensamento: "pensar é desejar o Bem", (5) o que captura o verbo desejar numa via voltada para o absoluto.

E assim por diante. Muitas análises e textos sobrevivem dessa imbricação desejo()problema. Ao sabor de interessantes revezamentos, essas duas palavras (bem

(1) VEYNE, Paul, Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie, Seuil, Paris, 1971, pp 253 ss (Trad. bras. de A Baltar e M. A. Kneipp, UNB, Brasília, 1982, pp. 105 ss).

(2) MATOS, Olgaria C. F., Paris 1968. As barricadas do desejo, Brasiliense, SP, 1981, col. "Tudo é História, n. 9.

(3) BARTHES, Roland, Le plaisir du texte, Seuil, Paris, 1973, p. 84. (O prazer do texto, tr. br. de J. Guinsburg, Perspectiva, SP, 1987, p. 68).

(4) DIÓGENES LAÉRCIO, V. Ph., VII, 110; ESTOBEU, Ecl., II, 7, 10.

(5) PLOTINO, Enn., V, 6, 5.

como suas concorrentes lexicais) estão por aí cruzando-se em variadas práticas e discursos. Essa interpenetração, essa atração recíproca merece atenções especiais.

Apenas para grifarmos um exemplo desse tipo de atenção, lembremos, resumidamente, que mestre José Cavalcante de Souza aponta, em diálogos platônicos, "sinais" de "relacionamento entre amor e questão"; Alcibiades, em sua "embriaguês", vê bem que Sócrates, esse "fauno ateniense", é uma junção viva do questionar e do amar, na medida em que o "amante dos jovens" estaria mascarando o "amante dos argumentos". Essa dupla face reaparece conceitualmente na teoria da reminiscência: de um lado, no Menão, "motivada pela interrogação", a reminiscência "é fundamento de ciência", ao passo que, por outro lado, no Fedro, "motivada pelo amor", a reminiscência "é fundamento de filosofia". Essa confluência conceitual, finalmente, deixa rastros lexicais: Cavalcante anota a passagem em que Sócrates, no Banquete, diz que uma pergunta "requer" ou "deseja (pothei) outra pergunta"; outro rastro se firma com a reiterada incidência, na linguagem platônica, do "isomorfismo érota-erotan (amor-perguntar)", assim como da "associação heros-eros-erotan", isto é, da implicação amor e questionar numa dada etimologia da palavra herói(6).

Outro exemplo: estudando a variação das questões na erótica grega, Michel Foucault assinala que um dos aspectos fundantes da variação platônica é que ela "introduz, como questão fundamental na relação de amor, a questão da verdade". Se, no pensamento platônico sobre o amor, "a interrogação diz respeito ao desejo", deve-se reconhecer, contudo, que esse pensamento precisa

(6) José CAVALCANTE DE SOUZA, "A reminiscência em Platão", in Discurso n. 2, 1971, pp. 51-67; citações às pp. 56, 64, 65 (para o termo desejo). Cf. ainda PLATO, O Banquete, DIFEL, trad. de José Cavalcante de Souza, 1a. ed., 1966; 4a. ed., 1986; citação 204 D, nota 123 do tr., p. 159 (para o termo requer); introdução do tradutor, pp. 11-83.

conduzir o desejo ao "seu verdadeiro objeto", qual seja, "a verdade"⁽⁷⁾.

TIPO DE ARTICULAÇÃO VISADA

Pois bem, o interesse deste trabalho está justamente voltado para esse velho campo da procura recíproca distendida entre os termos em pauta. Tivemos, porém, com as referências anteriores, uma visão do quão extenso e complexo é o domínio dessa articulação. Assim, restringiremos nossa intromissão, atendo-nos a alguns textos contemporâneos de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Mas por que essa escolha? Além de justificativas táticas, essa escolha é conveniente por uma razão bem séria. No campo bibliográfico escolhido, a articulação conceitual entre *desejo* e *problema* tem, pelo menos, duas qualidades teoricamente importantes: primeiramente, é operatória ao nível do sistema nocional em que ela atua, não se dando, pois, meramente a reboque de frases genéricas; em segundo lugar, ela se produz por meio de operações que viabilizam uma reciprocidade de aberturas nos conceitos imbricados, o que evita a hegemonia das derivações conceituais de tipo vertical-hierarquizante. Nem as suposições genéricas, nem as sobreposições hierarquizantes; sim à pluri-disposição para os encontros produtivos, transformadores.

Assim sendo, uma reversão do platonismo, embora não venha a ser diretamente tematizada, estará implícita nessa variação deleuziana do tema, dado que o platonismo teria determinado a "operação do filósofo", diz Deleuze, "como ascensão, como conversão, isto é, como movimento de se voltar para o princípio do alto,

(7) FOUCAULT, Michel, Histoire de la sexualité - 2: L'usage des plaisirs, Gallimard, Paris, 1984, pp. 266, 267. (História da Sexualidade 2: O uso dos prazeres, tr. br. de Maria T. C. Albuquerque, Graal, RJ, 1984, pp. 212, 213.

do qual ele procede"(8).

Essa imagem platônica do filósofo já é subestimada na própria associação Deleuze-Guattari, na medida em que esses autores se dizem compostos de muitos "eus"(9). De qualquer modo, como há um certo ar de família intelectual entre esses eus, pode-se dirigir-lhes uma velha pergunta: do ponto de vista dessa família cognitiva, que ordenamento nocional autorizaria o estabelecimento de uma pertinente articulação conceitual entre desejo e problema?

A uma tal pergunta, feita num estilo que lembra certa disciplina praticada em História da Filosofia, disciplina que Deleuze, leitor de Nietzsche, contesta(10), depois de havê-la exercido com reconhecida competência, a essa pergunta seria possível, primeiramente, dar uma resposta rápida, lançando-se mão de uma liberdade por assim dizer autorizada pelos próprios autores: ligue como você quiser ou puder essas duas palavras, mesmo que as recolha do terreno de nossas próprias conceituações, pois, para nós, os conceitos são como "anéis partidos"(11) que você acaba por juntar ou desconectar ao ritmo dos fluxos, das premências táticas e estratégicas de sua luta.

Essa flexibilidade articulatória é ainda mais acentuada quando se pensa os conceitos como "sons, cores ou imagens", isto é, como "intensidades que convêm ou

(8) DELEUZE, Gilles, Logique du sens, Minuit, Paris, 1969, p. 152. (Lógica do Sentido, tr. br. de Luiz R. Salinas Fortes, Perspectiva, SP, 1975, p. 131. (Siglas: LSens, para o original; LSent, para a tradução).

(9) DELEUZE, G. e GUATTARI, Félix, Capitalisme et schizophrénie. Mille-Plateaux, Minuit, Paris, 1980, p. 9. (Sigla: MP).

(10) DELEUZE, G., "Resposta de Gilles Deleuze a Michel Cressole" (1973), in Capitalismo e Esquizofrenia (Dossier Anti-édipo), tr. port. de José A. Furtado, ed. Assirio e Alvin, Lisboa, 1976, p. 220.

(11) DELEUZE, G., Entrevista a Christian DESCAMPS, publicada em Libération, Paris, 23/10/1980, p. 16.

não a você, que passam ou não passam"(12). Mas é preciso entender que essa liberdade de articular conceitos não parece ser aquela de um sujeito de conhecimento parado na fixidez do seu ponto de vista. Mesmo uma tal fixidez só é possível através de um livre esforço destinado ao fechamento dos anéis conceituais. Em outras palavras, mesmo que se imponha como arbitrariedade subjetiva, essa liberdade articulatória é possível porque ela guarda algo da atitude que assume, ao nível da linguagem conceitual, as reconstruções ou transformações que os 'objetos' exibem em seus próprios campos. Não se trata de aderir ao que haveria de comum entre a palavra e a coisa; trata-se de manter a própria pergunta pelas articulações em três níveis: ao nível da linguagem conceitual, ao nível das variações do 'objeto' e ao nível das correspondências entre os dois anteriores. Em todos esses níveis, há sempre inadequações. Portanto, é preciso trabalhá-las e trabalhar com elas. Foucault, por exemplo, trabalha uma fatal inadequação entre a "linguagem" e o "visível", obrigando-se, ao longo de uma vida tão passageira, a "manter-se no infinito da tarefa" de um dizer que tece as correspondências entre planos irreduzíveis e incompatíveis(13).

A liberdade articulatória a que se refere Deleuze tem uma espécie de correspondente cinematográfico: o "cine-olho", cuja definição o filósofo encontra em escritos do cineasta soviético Vertov; para além ou aquém do olho humano biologicamente circunscrito em sua "imobilidade relativa", o cine-olho (não simplesmente o da câmera, mas o das mil montagens, por exemplo, para o qual "todas as imagens variam umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todos os seus aspectos"), um tal cine-olho é, diz Vertov, o que "engancha um ponto qualquer do universo a não im-

(12) DELEUZE, G. e PARNET, Claire, Dialogues, Flammarion, Paris, 1977, p. 10.

(13) FOUCAULT, Michel, Les mots et les choses, Gallimard, Paris, 1966, p. 25.

porta qual outro numa ordem temporal qualquer". Em outras palavras, um "agenciamento" correlacionando "imagens longínquas" (14).

Como, de um lado, a aplicação de uma tal liberdade articulatória não pode antepor-se à pesquisa dos textos em pauta, e como, por outro lado, não caberia fazer aqui a investigação da complexidade inteira do funcionamento das noções de **desejo** e **problema** nesses mesmos textos, resta-nos seguir um caminho intermediário: à pergunta pela articulação entre esses conceitos daremos uma precisão que favoreça um encaminhamento compatível com as dimensões e competências deste trabalho. Para tanto, basta perguntarmos o seguinte: como essas noções se interpenetram nesses textos? É isto: visamos uma articulação a mais direta possível.

Em outras palavras, seria interessante se pudéssemos destacar, com o máximo de economia, aquilo que, no conjunto dos textos em pauta, leva a noção de **problema** a abrir-se à noção de **desejo** e vice-versa. A imagem dos anéis partidos é boa para sugerir que as ligações conceituais, em vários desses textos, são independentes de uma exclusiva ordem das razões, que elas não dependem de uma composição teorematizada, etc. Mas essa imagem não diz que há abridores de conceitos nesses textos, que neles existem operadores de abertura capazes, ao mesmo tempo, de serem ligantes, conectores não **sobrepostos** e nem **supostos**, mas **dispostos** entre e em. Isto é: algo constitutivo de uma dessas noções deve ser também capaz de um volteio constitutivo da outra noção, sem que essas noções sejam dele derivadas ou sejam por ele subsumidas ou sejam a ele indiferentes. Um operador de abertura-e-ligação funcionando em dupla-face, em vários registros, etc. Do que se trata?

(14) DELEUZE, G., Cinema 1. L'Image-mouvement, Minuit, Paris, 1983, pp. 116 ss. (Cinema 1. A imagem-movimento, tr. br. de Stella Senra, Brasiliense, SP, 1985, pp. 106 ss). (Siglas: I-Mouv., para o original; I-Mov, para a tradução).

DÍSPAR

Apontar um único operador não é certamente suficiente como resposta satisfatória a essa pergunta. Mas este trabalho tem o direito de apresentar-se como introdutório e ater-se a uma experimentação com a idéia de *díspar*.

Com os latinos, estabeleceram-se as palavras *cômpar* e *díspar* para se dizer, de um lado, o igual, o semelhante, e, de outro, o diferente, o desigual, o dessemelhante. Com algumas variações, *díspar* se estabilizou de modo a referir-se, de uma parte, a coisas que, por serem diferentes entre si, não podem ser reciprocamente atribuídas e, por outra parte, a proposições segundo as quais o objeto de uma idéia não é objeto de outra.

Pois bem, e no caso de se pretender buscar em *díspar* uma primeira comunicação entre *desejo* e *problema*? Um leve paradoxo: querer ligar uma coisa e outra através de uma palavra destinada a designar, pelo menos, uma situação onde a semelhança de elementos não está em pauta. Mas, é justamente isso que interessa como caracterização geral: não procuramos ligar esses termos em função de uma micro-semelhança de partida e nem levá-los a uma generalidade conceitual de chegada. Procuramos aquilo que ajuda um desses termos a abrir-se para o outro, na medida mesma em que resguarda as potências próprias de cada um deles. Trata-se de mostrar, neste trabalho introdutório, que alguma idéia de *díspar* talvez seja capaz disso.

DESEJO DÍSPAR

Considerando os textos escolhidos, a noção de *desejo* aparece de modo proeminente n' *O Anti-Édipo*, livro que Deleuze escreveu em colaboração com Guattari⁽¹⁵⁾. No *Mille-Plateaux*, esse termo incide menos, mas aparece em posição por assim dizer prestigiosa. A esse respeito, pode-se destacar a passagem em que os autores grifam suas "diferenças" com Foucault: nesse grifo, *desejo* aparece como noção para eles mais primitiva que

a noção de poder. Dizem eles: "os agenciamentos não nos parecem ser antes de tudo de poder, mas de desejo, sendo o desejo sempre agenciado e o poder uma dimensão estratificada do agenciamento"; completando a especificação de suas diferenças com Foucault, acrescentam, em segundo lugar: "o diagrama ou a máquina abstrata têm linhas de fuga que são primeiras e, num agenciamento, elas não são fenômenos de resistência ou de resposta, mas pontos de criação e de desterritorialização". (16)

Precisamos, todavia, ir aquém dessas informações para cumprirmos as exigências do nosso tema. Diferentemente das máquinas técnicas, cujo regime, em última instância, é o de uma progressiva confluência funcional de partes destinadas à finalidade do todo de que participam (17), as "máquinas desejanter" têm seu funcionamento engrenado num "regime de dispersão dos elementos moleculares". Tais elementos são reconceituados a partir do que Melanie Klein chamava de "objetos parciais", e que os autores apresentam como sendo um "mundo de explosões, rotações e vibrações". Segundo eles, Melanie Klein, presa a uma "concepção idealista", teria reduzido esses objetos parciais ao estatuto de "fantasmas", entendidos, aqui, como "correlatos subjetivos" da "falta". Com isto, reitera-se a concepção de desejo como falta de algo, posição que, segundo os autores, vem se perpetuando desde Platão e à qual também Reich teria finalmente sucumbido. Esses correlatos subjetivos da falta circulam ao nível do "consumo".

Criticando essa posição, os autores preferem pensar esses objetos parciais como elementos de um "verdadei-

(15) DELEUZE, G. e GUATTARI, F., Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Edipe, Minuit, Paris, 1972. (O Anti-édipo, tr. br. de G. Lamazière, Imago, RJ, 1976). (Siglas: L'A-OE, para o original; A-É, para a tradução).

(16) MP, p. 175-176, nota 36.

(17) SIMONDON, Gilbert, Du mode d'existence des objets techniques, Aubier-Montaigne, Paris, 1969, pp. 22-23, etc.

ro processo de produção". Como não deu esse passo, como não apelou para a categoria de "produção desejante", Melanie Klein não se desembaraçou da tentação de remeter os objetos parciais a um organismo funcionando como "unidade perdida ou totalidade por vir" (18), deixando, assim, sua grande descoberta recair nos limites da psicanálise. É que, para Deleuze e Guattari, esses objetos parciais não são "determinações opostas de uma mesma entidade" ou "diferenciações de um ser único, como o masculino e o feminino no sexo humano". Para eles, esses objetos são apenas "diferentes ou realmente distintos".

A ciência dessa distinção chegou a ter nome: esquizoanálise. Em vez de fixar-se na representação, nas cenas teatrais de Édipo, a esquizoanálise, ciência que se pretendia menor, nômade, alternativa, deveria apreender o desejo "na ordem real de sua produção", um desejo, portanto, não pensado como falta de algo, mas como "fenômeno molecular desprovido de meta e de intenção" (19).

Não nos interessa, pelo menos aqui, o ressentimento de narrativas de historiadoras da psicanálise francesa, como Roudinesco, que se deliciam em salvaguardar o "tom" ou a "sintaxe febril" d'O Anti-Édipo em detrimento das "teses enunciadas" pelo livro, "obra repleta de incorreções, erros e equívocos"; todavia, ela parece ter razão, quando sugere, implicitamente, que o não aparecimento de uma segunda parte dedicada explicitamente à esquizoanálise, substituída, isto sim, por Mille-Plateaux, talvez se explique pelo fato de que "a contestação da psicanálise já não interessará nem à intelectualidade, nem aos próprios psicanalistas, às voltas com as crises internas de seu movimento" (20).

(18) L'A-DE, pp. 35, 52-53, 37. (A-É, pp. 45, 63-64, 47).

(19) L'A-DE, p. 410. (A-É, p. 435).

(20) ROUDINESCO, Elisabeth, Histoire de la Psychanalyse en France, 2 vol.: 1 (1885-1939); 2 (1925-1985), Ramsay/Seuil, Paris, 1986. (História da Psicanálise na França, 2 vol, idem, tr. br. de Vera Ribeiro, Zahar, RJ, 1989). Citações, pela trad., p. 532-534 v. 2; cf., para referências a Deleuze e Guattari, v. 1, p. 241; v. 2, pp. 436, 531-537, 567, 583, 625, 651, 689.

Para as finalidades deste trabalho, mais importante que as dificuldades contingentes encontradas pela estruturação disciplinar de uma ciência, é o estabelecimento de sua difícil tarefa estratégica: a esquizoanálise deve chegar aos "elementos últimos do inconsciente". Pois bem, esses elementos são justamente os objetos parciais, mas entendidos como "dispars", isto é, conforme palavras que os autores reapropriam de um artigo de Serge Leclaire, "peças ou elementos de máquinas desejantes", elementos que se pode reconhecer "por sua independência mútua", isto é, pelo fato de que "nada em um deve depender ou depende de algo no outro"; são o tecido do "corpo erógeno", "singularidades pré-individuais ou pré-pessoais, uma pura multiplicidade dispersada e anárquica, sem unidade nem totalidade, e cujos elementos estão soldados, colados pela distinção real ou pela própria ausência de liame"(21).

Essa coexistência de díspares seria até certo ponto disfuncional numa máquina técnica e mesmo numa máquina social, embora o funcionamento destas necessite de investimento desejoso. Contudo, as máquinas desejantes, - isto é, os "sistemas" de "cortes-fluxos" de onde o próprio desejo "brota" e onde a "libido" exerce um "trabalho conectivo", operando como "energia de produção", como "energia da máquina desejante", - funcionam precisamente "nos hiatos e nas rupturas, nos engulços e nas falhas, nas intermitências e nos curto-circuitos, nas distâncias e nos despedaçamentos, numa soma que nunca reúne suas partes num todo". Funcionamento paradoxal: aí as "disjunções são inclusivas" e "os próprios consumos são passagens, devires, retornos"(22).

Portanto, é através de díspares, essas partículas das máquinas desejantes, que os autores dizem o objeto último da tarefa dissociativa da esquizoanálise, em

(21) L'A-DE, pp. 386, 387. (A-É, pp. 410, 411).

(22) L'A-DE, pp. 43-44, 19, 23, 485, 50. (A-É, pp. 54-55, 28, 32, 55, 509, 60).

oposição ao método da "livre associação", método este criticável por ser propício a trazer "Édipo" de "volta". A dissociação, tornamos a registrar com mais alguns detalhes, deve atingir, conforme termos já empregados por Serge Leclair, a um "conjunto de puras singularidades", a elementos ligados entre si pela ausência de qualquer ligação "natural, lógica ou significativa"; trata-se de chegar, segundo os autores, a "peças realmente distintas que funcionam juntas enquanto realmente distintas", isto é, "ligadas pela ausência de liame". Desse modo, dito como *dispares*, o objeto limite da esquizoanálise, sua própria condição de possibilidade, o regime das máquinas desejanças, é o "paradoxo do desejo". Eis a pergunta que enuncia esse paradoxo: "como elementos podem ser ligados precisamente pela ausência de liame?"(23)

Há ressonâncias dessa pergunta na história da filosofia. Em Espinosa e Leibniz, segundo os autores, o problema da "distinção real" implica a afirmação de uma coexistência desse tipo: "os elementos últimos (atributos infinitos) são atribuíveis a Deus porque não dependem uns dos outros e não suportam entre si qualquer relação de oposição nem de contradição. É a ausência do liame direto que garante à comunidade pertencer à substância divina". Bastaria, então, trocar os termos: a "substância" está para o "corpo sem órgãos", assim como os "atributos ou elementos últimos" estão para os "objetos parciais", estes *dispares* tidos como elementos últimos do inconsciente(24). Inquietantes essas divinas ressonâncias do desejo? Mais inquietantes ficam elas quando recordamos o desejo como potência demoníaca circulando também no inferno.

Ao nível macroscópico, molar, ao nível das pessoas constituídas com seus nomes próprios, etc, caberia recordar Paolo e Francesca, mártires-amantes que pagarão para sempre no Inferno-de-Dante o terem vivido um instante enleados justamente pelo desejo. Recordando:

(23) L'A-DE, pp. 475-476, 484. (A-É, pp. 499, 508).

(24) L'A-DE, p. 369. (A-É, p. 392).

certo senhor de Rimini, marido que se julga traído, mata seu irmão, Paolo, e sua própria esposa, Francesca, no momento em que eles praticavam a descoberta de uma paixão recíproca. A matança deve ter sido tão repentina que os adúlteros não tiveram (felizmente ou infelizmente) a oportunidade de, pelo arrependimento, negar seu enlace amoroso. É por isso que Francesca, lá nas profundezas infernais, vive um eterno presente de emoções, sensação que transborda quando ela entremostra sua história a Dante: em meio a certas leituras proibidas que os quase-amantes faziam em algum recanto escondido da terra, conta ela, o desejo fluiu e Paolo, então, "la bocca me bació tutto tremante". O poeta, embora tenso, parece ouvir aquela mulher com afeição. Desde o início, ao chegar àquele círculo, Dante, com alguma curiosidade a mais, contemplara o casal e por ele sentira um quê de piedade, olhando os amantes e pensando em pombos chamados pelo desejo ("quali colombe dal disio chiamate")⁽²⁵⁾. O desejo é aí onipresente e se espalha como o verso da curiosidade do poeta e o reverso da sua delicadeza poética para com Francesca. É como se Dante, visando um amor que Beatriz jamais lhe declara na terra, almejasse entrever como foi que Paolo e Francesca reconheceram os sinais da paixão que ainda os reúne naqueles lugares. Dante estaria querendo desvendar "como" esses amantes "souberam que estavam apaixonados" - isto quem afirma é Borges, ao sabor de sua leitura declaradamente 'hedonista'. A situação é ainda mais difícil para o divino poeta (ou para seus intérpretes, tanto faz), quando se sabe que esses amantes estão condenados a continuar juntos para sempre, contemplando sua própria luxúria, sua voluptas, esta presença macroscópica do desejo, que Deleuze e Guattari chamam de "energia de consumo"⁽²⁶⁾. Condenados a permanecerem ali, no segundo círculo do inferno, logo abaixo do limbo, justamente onde se encontram agentes de pecados menos ofensivos a

(25) DANTE ALIGHIERI, La divina commedia, Inf., V, 82, 136.

(26) L'A-DE, p. 23. (A-é, p. 32).

Deus do que o das ações pecaminosas características dos círculos inferiores. Situação duplamente difícil, pois, dos dois amantes, só Francesca pode falar (um tipo de feminismo radicalmente vitorioso no inferno, com a mulher falando em nome do par), e ela o faz com muita convicção, proclamando seu amor até com certa "arrogância", como diz Borges, arrogância "que Dante sente como algo terrível, já que ele e Beatriz não mais se encontrarão" (27). Onde o inferno, onde o paraíso? O que levou Dante a abismar-se no final do Canto V pode muito bem ter sido uma insinuação de paraíso-amoroso deslizando para esse estar juntos enleados pelo desejo em pleno inferno. Uma vacilação dos limites? Mario Quintana, considerando humoradamente esse "imortal amor", desloca a ambigüidade para outro ângulo: "Dante exagerou", diz ele, porque "Paolo e Francesca não poderiam sofrer tanto assim, pois mesmo no Inferno continuavam juntos. Ou quem sabe se não seria exatamente este o castigo? Eternamente juntos!" (28).

Outro par de amantes literários permite prefigurar um dos campos de atuação de uma concepção não mais molar mas molecular do desejo: entre Constance, então Lady Chatterley e habitante do castelo, e Mellors, então guarda da floresta de Wragby e habitante da cabana, explicita-se um desejo que atua aquém de necessidades marcadas por um mero consumo ("as nossas necessidades não são muitas", diz Mellors), desejo que já compõe, clandestinamente, a relação prévia desses corpos com as coisas e a floresta. Em si mesmo, esse desejo é uma "riqueza" (29). Aliás, para Deleuze e Guattari, a obra de D. H. Lawrence, sob vários aspectos,

(27) JORGE LUIS BORGES, Sete Noites, tr. br. de João Silvério Trevisan, M. Limonade, SP, pp. 33, 20, 37, 34.

(28) MARIO QUINTANA, Da preguiça como método de trabalho, Globo, P. Alegre, 2a. ed., 1987, p. 29.

(29) DAVID HERBERT LAWRENCE, O amante de Lady Chatterley (1928), tr. br. da ed. ingl. de 1933 de Rodrigo Richter, CEN, SP, 4a. ed., 1980, pp. 222, 124.

soube "desedipianizar até mesmo a natureza, até mesmo as paisagens"(30).

Entretanto, de um ponto de vista estritamente conceitual, é em Maurice Blanchot que os autores encontram a interrogação que procura, numa "máquina literária", o tipo de funcionamento próprio das máquinas desejantes. Eis como essa interrogação repõe o paradoxo do desejo: "como produzir e pensar fragmentos que tenham entre si relações de diferença enquanto tal, que tenham por relação entre si sua própria diferença, sem referência a uma totalidade original, mesmo que perdida, nem a uma totalidade resultante, mesmo por vir?"(31).

Pois bem, essa pergunta aponta o procurado regime da coexistência não hierárquica dos *dispares*. O que há entre eles é agenciamento. Que quer dizer isso? "Um agenciamento", diz Deleuze, "é uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos e que estabelece uniões, relações entre eles, através de idades, sexos e de reinos - através de diferentes naturezas", sendo que "a única unidade do agenciamento é de co-funcionamento: uma simbiose, uma 'simpatia'". Nesse co-funcionamento, "o importante não são as filiações, mas as alianças", não são "as heranças ou as descendências, mas sim os contágios, as epidemias, o vento"(32). O co-funcionamento dos *dispares* numa máquina desejante é o de uma multiplicidade. A categoria de *multiplicidade*, a única "capaz de dar conta da produção desejante", é especial para os autores d'O Anti-Édipo, mas quando "empregada como substantivo e superando tanto o múltiplo quanto o Uno, superando a relação predicativa do Uno e do múltiplo"(33).

Só para registrar, pois seria simplesmente impossível

(30) L'A-OE, p. 421. (A-É, p. 446).

(31) L'A-OE, p. 50. (A-É, p. 61).

(32) DELEUZE, G., Uma entrevista - Que és? Para lo que sirve?, Art. Graf. Soler, Valencia, p. 79.

(33) L'A-OE, p. 50. (A-É, p. 61).

vel desenvolver aqui esse tema, em *Diferença e Repetição*, Deleuze já estabelecia a importância da "forma substantiva" da multiplicidade para o seu próprio pensamento filosófico. Outra decisiva noção presente nessa mesma obra, a noção de simulacro, é aí definida em termos que lembram o co-funcionamento de *dísparos*: "o simulacro é esse sistema em que o diferente se relaciona com o diferente pela própria diferença" (34). Mille-Plateaux, por sua vez, fala em "princípio de multiplicidade", reafirmando-se o tratamento do "múltiplo" como "substantivo", sem mais relações com o "Uno", esse Uno que se faz passar "como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo". Anotemos, brevemente, que multiplicidade é recebida, nessa mesma obra, por um outro nome: "as multiplicidades são rizomáticas", lê-se. Diferentemente das "árvores ou de suas raízes", um rizoma (ente botânico sem raiz principal, pleno de raízes ditas secundárias) "conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer" (como um cine-olho vertoviano), "e cada um dos seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza", mas "põe em jogo regimes de signos muito diferentes e mesmo estados de não-signos". Feito de "direções moventes", o rizoma não tem "começo nem fim". Aí está: justamente como o *desejo*, o rizoma é potência do "meio" (35), caracterizando-se, ambos, como combinatórias de *dísparos*.

Talvez não seja por demais abusivo lembrar a literatura mais uma vez neste ponto. Como teórico de *A Obra Aberta*, Umberto Eco é citado, em *Diferença e Repetição*, justamente quando se trata de ligar a "obra de arte moderna", essas "obras problemáticas", ao "abandono da representação", passando a ser decisiva justamente a questão do "simulacro", este sistema de

(34) DELEUZE, G., *Différence et répétition* (1968), PUF, 4a. ed., Paris, 1981, pp. 236, 355. Sigla: DRTion. (*Diferença e Repetição*, tr. br. de L. Orlandi e R. Machado, Graal, RJ/SP, 1988, pp. 296, 437. Sigla: DRção).

(35) *MP*, pp. 14, 31.

diferenças irredutíveis a um centro ou a uma convergência: "Eco mostra que a obra de arte 'clássica' é vista sob várias perspectivas e está sujeita a várias interpretações, mas que a cada ponto de vista ou interpretação não corresponde ainda uma obra autônoma, compreendida no caos de uma grande-obra. A característica da obra de arte 'moderna' aparece como a ausência de centro ou de convergência" (36). Esse reconhecimento teórico não fica sem uma digna retribuição. Com efeito, em seu Pós-Escrito a *O Nome da Rosa*, Eco apresenta, a certa altura, três modelos de "conjetura", esta atitude que o romance policial exhibe em "estado puro", mas que está presente tanto num "diagnóstico médico" quanto numa "indagação metafísica". Espalha-se a pergunta: "de quem é a culpa?" ou do que se trata? Como o "labirinto" pode ser considerado como um "modelo abstrato de conjetura", Eco determina três tipos: o "labirinto clássico", de "Teseu" ou do "fio de Ariadne", com "entrada para o centro" e caminho do "centro para a saída"; em segundo lugar, o "labirinto maneirista", estruturado como "árvore", em "forma de raízes com muitos becos sem saída", havendo "uma só saída", sendo necessário também o socorro de um fio condutor; por último, diz ele, "existe a rede, ou seja, aquilo que Deleuze e Guattari chamam de rizoma", labirinto construído de tal modo "que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro", não havendo "centro", "periferia" ou "saída", por ser ele "potencialmente infinito". Ora, que labirinto está em pauta n' *O Nome da Rosa*, o tão prestigiado romance de sua autoria? "O labirinto da minha biblioteca", revela Umberto Eco, "é ainda um labirinto maneirista, mas o mundo em que Guilherme" (uma das personagens) "pensa viver já é estruturado em forma de rizoma: ou melhor, é estruturável, mas nunca definitivamente estruturado" (37). Guilherme

(36) *DRtton*, pp. 91, 94, 94 n. 1. (*DRção*, pp. 19, 124, 124 n.º 23).

(37) ECO, Umberto, *Postille a "Il nome della rosa"* (1984). (*Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, tr. br. de Letizia Z. Antunes e Álvaro Lorençini, Nova Fronteira, RJ, 2a. ed., 1985, pp. 45-47).

é porosidade acolhedora de uma série interminável de hipóteses; é sua investigação complicando-se numa prática rizomática. Desse modo, algo estranho nela se instala. Há também os mil estrangeiros enleados numa outra configuração estética de tipo rizomático: "o estrangeiro" - é este o nome de uma das mais belas composições em rizoma presentes na música popular brasileira, seja ao nível sonoro, com a reiteração rítmica desimpedindo a proliferação de alternativas, seja ao nível da letra, com seus mil caminhos, desde o português ao inglês, desde Gauguin ao "aro", ao "elo" posto por Caetano "entre o meu ir e o do sol"(38).

Embarcando nesses modelos de Eco, podemos antecipar que **desejo** e **problema** se articulam como encaixes de labirintos rizomáticos.

Ao contrário da "árvore", ou da estrutura-árvore, que "impõe o verbo 'ser'", a lógica interna do rizoma, seu "tecido", lê-se em Mille-Plateaux, é a "conjunção 'e...e...e'". A "rizomática" (que os autores chamam também de "pragmática"), depende, como ciência "menor", "nômade", de uma "lógica do E" e visa, além de outras coisas, "reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo". Para os autores, a conjunção "e" é "suficientemente forte para sacudir e desenraizar o verbo ser", com o que se poderia, segundo eles, chegar a uma concepção menos falsa da "viagem" e do "movimento". Com o conceito de rizoma, Deleuze, que já escrevera um belo e conciso apanhado de pontos constitutivos do estruturalismo(39), leva certa noção de estrutura a uma vizinhança subversiva. Com efeito, na medida em que **estrutura** "se define por um conjunto de pontos e posições, de relações binárias entre esses

(38) CAETANO VELOSO, "O Estrangeiro", in O Estrangeiro, Philips, 1989, lado 1, faixa 1.

(39) DELEUZE, G., "A quoi reconnait-on le structuralisme", in Histoire de la philosophie, dir. F. CHATELET, Hachette, Paris, T. 8, 1973. ("Em que se pode reconhecer o estruturalismo?", in História da Filosofia, dir. F. CHATELET, T. 8, tr. br. de H. F. Jupiassú, Zahar, RJ, 1974).

pontos e de relações biunívocas entre essas posições", o rizoma, com sua lógica do "e", é afirmado como o "oposto de uma estrutura"(40). A subversão deleuziana de uma estrutura, como se nota, exige algo mais do que uma restauração de figuras macroscópicas do tipo 'homem', 'sujeito', 'classe', etc, muito embora essas figuras continuem sendo passíveis de identificação, elas próprias sujeitas, por isso mesmo, a uma sub-versão mais refinada.

Mas voltemos a essa idéia de um oposto da estrutura. Não se trata bem de um oposto no sentido comum da palavra. Considerando o regime de coexistência dos díspares no campo articulatório do rizoma, e comparando esse regime com aquele apontado pela definição dada acima de estrutura, o que se tem, precisamente, com o rizoma, é um "avesso da estrutura". Era esta a expressão empregada no Anti-Édipo: nesta obra, um tal avesso é nomeado como um "puro ser do desejo", também entendido como vibração de díspares. Fala-se num "avesso dos códigos e das territorialidades", num "jogo de combinatórias cegas" sub-colado a um "código genético", por exemplo, como diria Jacques Monod, citado pelos autores. Esse avesso é o da agitação de uma "multiplicidade de singularidades pré-pessoais ou de elementos quaisquer que se definem justamente pela ausência de liame"(41).

Para exemplificar, o avesso da estrutura psicanalítica, estrutura marcada por um regime de representações simbólicas, seria o co-funcionamento de díspares na multiplicidade produtiva das máquinas desejantes. Isto quer dizer que, através de díspares, através de certo campo nocional da multiplicidade, do simulacro, do rizoma, encontra-se a noção de desejo como avesso da estrutura. Não percamos de vista esse resumo, enquanto apresentarmos a outra vertente do tema.

(40) MP, pp. 36-37, 31-32.

(41) L'A-DE, pp. 369, 392. (A-É, pp. 392, 416).

DÍSPAR E PROBLEMA

Não temos a ilusão de podermos explicitar aqui a complexidade das articulações nocionais que elaboram o campo do **problemático** nos textos escolhidos. Nosso objetivo, aqui, está circunscrito: dar uma espiada nos conceitos que abrem **problema a desejo** e vice-versa. Como o caminho aqui experimentado privilegiou até agora o termo **díspar**, trata-se de ver se problema é também físgado por ele.

Antes, porém, conviria mostrarmos um sinal que desse uma idéia da importância de tais palavras nessa filosofia da diferença. Eis um sinal quantitativo: os termos **problema**, **questão** e **problemático** incidem, com evidentes articulações sistêmicas não ainda suficientemente analisadas pelos estudiosos, em mais de duzentas e cinquenta das quatrocentas páginas do livro **Diferença e Repetição**. Outro cuidadoso emprego dessas palavras pode ser encontrado em várias das séries que compõem a obra **Lógica do Sentido**. Sinais da importância qualitativa desse vocabulário podem ser notados nas considerações que apresentamos a seguir em função do nosso tema.

Uma primeira tentativa destinada a verificar a captura **díspar-problema** seria a seguinte: pode-se observar, num certo "tratado de nomadologia", que o avesso das ciências ditas "maiores", ciências "de Estado", chamadas "teoremáticas" (dado que nelas prevalece a preocupação pela "ordem das raízes", como na geometria euclidiana, por exemplo), é outra face do mesmo espaço, face em que se cruzam ciências ditas "menores", ciências "nômades", chamadas "problemáticas" (no sentido de que nelas atuam "afetividades, metamorfoses, gerações e criações", como na geometria de Arquimedes, citada como exemplo). Pois bem, nesse mesmo tratado, o **cômpar**, de um lado, aparece como o modelo da ciência maior (com seu apego a "constantes", suas remissões à "matéria-forma"), ao passo que, por outro lado, **díspar** é apontado como sendo o próprio "elemento da ciência nômade", da ciência problemática, (elemento que remete

à "matéria-forças") (42).

Assim, com base nesse tratado de nomadologia, (cuja composição, apesar de marcada por axiomas e sucessivas proposições, apesar de exibir, à primeira vista, uma disposição teorematizada, acaba, na realidade, invadida por seqüências discursivas que são o reverso dessa forma expositiva), com base nesse tratado, seria possível fisgar problema com dispar, dada a idéia de que este é aí elemento de ciência problemática, nômade, e não de ciência sedentária, teorematizada. Porém, embora factível, tal aproximação não detalha aquilo que, atuando nos dois termos, consiga ainda levar problema para perto de desejo, conforme pede o tema aqui em pauta. Vejamos a coisa mais de perto.

A propósito de vários tópicos, Deleuze procura mostrar um "liame mais profundo do problemático com a diferença". Quando, por exemplo, se trata de criticar o modo como certos lingüistas se aplicam, em fonologia, a assimilar "relações diferenciais entre fonemas" a "relações de oposição", o autor assinala que, mesmo em casos de "descoberta de uma pluralidade de oposições coexistentes", trata-se sempre de ir a uma "descoberta mais profunda", a uma descoberta da "diferença", o que redundaria em denunciar "o negativo e a própria oposição como aparências em relação ao campo problemático de uma multiplicidade positiva". Um tal esforço, exemplificado por referências à lingüística de Gustave Guillaume, seria o de uma "micro-lingüística" operando num campo de diferenciações mais sutis; seria também o de uma "micro-sociologia", da qual servem de exemplos alguns aspectos da obra de Gabriel Tarde e mesmo da de Georges Gurvitch; tais esforços mostrariam que o "negativo" é sempre derivado e representado, jamais original nem presente".

Aplicando essa perspectiva ao caso da negativa lingüística francesa ne pas, Deleuze apresenta a "negação PAS" como resultante de um "NE" que funcionaria como "dispar", como "discordancial" ou "diferencial"; tra-

ta-se, diz ele, de um "NE problemático a ser escrito (não)-ser ou ?-ser". (Ao menos entre parênteses, seja dito que está em pauta-resumida, nesse caso da construção ne-pas, uma conversa tripartite: uma conversa com Heidegger, pois o Não substantivado, das Nicht, remeteria, segundo Deleuze, "ao ser como diferença" e "não ao negativo no ser", remeteria "à questão" e "não à negação"; uma conversa com Sartre, pois a análise sartriana da "interrogação, no início de L'être et le néant", prepararia a "descoberta do negativo e da negatividade"; uma conversa, finalmente, com Merleau-Ponty, visto que este revela uma "inspiração heideggeriana mais real quando fala" da "dobra" ontológica e "quando retorna a uma ontologia da diferença e da questão" em Le visible et l'invisible)⁽⁴³⁾.

A grafia é atraente: ?-ser. Um destaque do problemático nos escritos de Deleuze, se comportasse epígrafe, esta poderia muito bem efetuar-se com a seguinte frase de Lillian Hellman: "meu pai uma vez me disse que eu vivia com um ponto de interrogação"⁽⁴⁴⁾. Naquela grafia, ser é precedido de um ponto de interrogação. A esse respeito, como ficaria dispar? Do ponto de vista de uma definição mais rigorosa, dispar não é apenas um diferente entre os demais diferentes. Num sistema de diferenças, dispar é como a tensão que precede a fulguração e o estouro do raio; é, diz Deleuze, o "precursor sombrio, essa diferença em si, em segundo grau, que põe em relação séries heterogêneas ou disparatadas". Dispar, desse modo, "assegura a comunicação", sendo que cada "sistema contém seu precursor" atuando como "diferenciante das diferenças". Pode-se também pensá-lo como sendo o "objeto=x", aquele que, em linguagem lacaniana, "falta ao seu lugar" como falta "à sua própria identidade", pois ele "se desloca

(43) Drtion, pp. 262, 265-266, 89-91. (Drcão, pp. 326, 335-336, 117-121).

(44) LILLIAN HELLMAN, Uma mulher inacabada, tr. br. de C. Sussekind, Fr. Alves, RJ, 1981, p. 87.

perpetuamente em si mesmo e se disfarça perpetuamente nas séries"(45). Numa das letras da música popular brasileira, há um refrão que não apenas se mascara nos termos que seu deslocamento vai ligando, como também traz em si próprio essa indeterminação básica, essa falta de identidade do objeto=x; ainda mais, esse refrão tem a sonoridade de uma pergunta, uma potente pergunta enunciada por Chico Buarque: "o que será"(46). Esse refrão interrogativo tem sido amordaçado por interpretações teóricas apressadas, muitas delas interessadas no fechamento de sua abertura conectiva. Mas, ali na canção, ele reanima sua própria viagem de ligações, mascarando-se, inclusive, em outras letras-respostas.

Que tem a ver **dispar**, enquanto precursor sombrio ou enquanto objeto=x, com a fórmula ?-ser ? Ora, esse enleante que não abarca por cima e nem funda por baixo, que percorre séries de disparates, de singularidades, fazendo com que estas "ressoem, se comuniquem e se ramifiquem", etc, esse **dispar**, esse em si da diferença, esse diferenciante é um "elemento paradoxal", "móvel", "fundamental", que Deleuze define, justamente, como o "lugar de uma questão". Assim como foi dito do precursor sombrio, do objeto=x, também a questão que se move como **dispar** "nunca se encontra em seu próprio lugar". Ela "foge à sua própria semelhança, à sua própria identidade", persistindo através de "respostas" e se desenvolvendo em problemas que, por sua vez, não são também suprimidos por suas "soluções"(47). **Dispar** está sendo isso aí: precursor sombrio interligando singularidades com a premência de uma questão que se contrai e se alastra.

A literatura e o cinema já foram capazes de bem dizer e mostrar este ou aquele precursor sombrio. Muitos viram e admiraram o esmero de composições cinematográ-

(45) DRtion, pp. 156-157. (DRção, pp. 198-199).

(46) CHICO BUARQUE, "O que será", in Meus Caros Amigos, Philips, 1976, lado 1, faixa 1.

(47) LSens, pp. 72, 67-73. (LSent., pp. 59, 55-60).

ficas dedicadas a certo príncipe das trevas. Dois competentes cineastas alemães, distintamente enraizados no expressionismo, dedicaram-se ao tema: é de 1922 o *Nosferatu* de Murnau (pseudônimo de Friedrich Wilhelm Plumpe) e o de Herzog (Werner H. Stipetic) é de 1979. Mesmo nome. Apesar das diferenças entre esses dois vampiros (a proeminência dominadora do Drácula de 22 e a fragilidade do de 79), podemos apontar em ambos os filmes aquilo que Deleuze, reexaminando as análises de Lotte Eisner em *L'Ecran Démoniaque*, vê no *Nosferatu* de Murnau: em ambos, assim como no expressionismo em geral, o emprego da "sombra" permite "construir um espaço" algo indeterminado que se descola de um "dado estado de coisas"; pelo jogo de "trevas e luz", o espaço é "potencializado", vira "algo ilimitado". Assim, diz Deleuze, "a sombra exerce toda a sua função antecipadora e apresenta no estado mais puro o afeto de Ameaça" (*l'affect de Menace, a exposição afetiva à ameaça*) (48).

E quem leu o *Drácula* de Bram Stoker? Aproxima-se do porto de Whitby, qual "navio fantasma", a escuna de nome "Demeter". O que ela traz no seu interior teria algo a ver com o estado de suspensão que se arma à sua volta, nos horizontes, no inteiro das coisas? Uma "opressiva" e vasta "imobilidade do ar", um "pesado silêncio" como que "imposto pelas forças da natureza". Vencendo o "amarelo-ouro" de um sol a se perder, "aquém e além, amontoam-se as massas de nuvens" em "caprichosas formas e colossais silhuetas", avolumando-se em cada uma e em todas elas "um impenetrável negrume de brilho metálico". Em tudo se acumula o "mesmo tom cinzento", um "cinza-terroso envolvendo os rochedos"; e estes, bem do alto de si mesmos, contemplam "as vagas de um mar também cinzento", até que "todo o longínquo horizonte" acaba mergulhando "neste cinzento e absorvente nevoeiro". Nessa ambiência, nesse estado em que "tudo é vago e diluído", algo "parece pressagiar uma jornada de Juízo Final"; nesse "quadro pan-

(48) *I-Mouv.*, pp. 157-158. (*I-Mov.*, p. 143).

teístico" pulsa um "prelúdio" de "grande tempestade". Apreendendo na globalidade dos seus sentidos a conexão íntima contagiando a totalidade desses fenômenos, diz o "velho sr. Swales" à preocupada e consciente senhora Mina Murray, a ameaçada noiva de Jonathan Harker, o jovem que, sem a devida cautela, partira há algum tempo na direção do castelo do conde Drácula, situado lá na distante Transilvânia: "olhe! ouça! Há alguma coisa no sibilar deste vento e no ribombar dos trovões que lembra, cheira e sabe a um festim funéreo. Sinto-o em cada molécula do ar, sinto que está vindo". (49). Do que se trata?

O precursor sombrio, esse dispar diferenciante da diferença, é essa premência de uma questão que invade como ameaça. Para Deleuze, o "problemático", entendido como um "complexo questão-problema" (no qual a questão é como que a face virtual ou inconsciente de um dispar que se explicita em problemas pré-conscientes ou mesmo dados à consciência), tem uma inegável importância ontológica, epistemológica e política. Apenas para se ter uma idéia dessa importância ao nível político, basta que se leia a seguinte passagem, também útil, aliás, para se reduzir o preconceito que consiste em ligar o privilégio do problemático aos estados de uma bela-alma interessada em aliviar conflitos: "a história", diz ele, "não passa pela negação e pela negação da negação, mas pela decisão de problemas e pela afirmação de diferenças"; mas nem porisso essa história ritmada pelos problemas é "menos sangrenta e cruel". E eis outra frase, no mesmo sentido e com endereço certo: "a contradição não é a arma do proletariado, mas é sobretudo a maneira pela qual a burguesia se defende e se conserva, a sombra atrás da qual ela mantém sua pretensão de decidir os problemas". (50).

Como é óbvio, essa passagem pode ser registrada co-

(49) BRAM STOKER, Drácula (1897), tr. br. de Theobaldo de Souza, L&PM, 2a. ed. P. Alegre, 1985, pp. 100, 95, 91, 92.

(50) DRtton, pp. 344-345, 251-155, 210-213. (DRcão, pp. 423-425, 313-319, 264-268).

mo efeito de uma tentativa de pensar fora de parâmetros hegelianos. Levando em conta os limites deste trabalho, o que, precisamente, Deleuze contesta na "dialética" de Hegel? A grosso modo, ele não aceita o que se poderia chamar de alinhamento hegeliano da diferença; pelo trabalho do negativo, a diferença seria como que disciplinada em oposições e contradições; ora, reduzida ao "negativo de oposição", ela acaba sendo "subordinada ao idêntico". Então, em vez de "determinar a Idéia como essência", é preciso, diz ele, recuperar o que havia de "ciência dos problemas" na dialética antiga e mostrar que as Idéias são "multiplicidades" com "n dimensões" a serem pensadas como "instância problemática". Mais especificamente, o problema, "enquanto objeto da Idéia", diz ele, "encontra-se mais do lado dos acontecimentos, das afecções, dos acidentes, do que da essência teorematizada" (51).

Eis, finalmente, um resumo do resultado a que chega Deleuze em seu trabalho filosófico de transformação do par *ser e não-ser*. O problemático, isto é, o complexo questão-problema, "faz parte dos objetos", não marcando apenas uma instância epistemológica, o que seria "um momento de insuficiência no conhecimento". O próprio "Ser" (o que Platão chamava "Idéia"), para o autor, "'corresponde' à essência do problema ou da questão como tal", havendo uma "'abertura'", uma "'dobra' ontológica que relaciona, um ao outro, o ser e a questão", sendo que, nessa relação, "o ser é a própria Diferença". Assim, nova grafia se justifica, substituindo-se *não-ser* por "(*não*)-*ser*" ou por "*?-ser*", como se viu antes. O cuidado a ser tomado é não confundir (*não*)-*ser* com o negativo, pois, quando essa confusão acontece, "é inevitável que a contradição seja levada ao ser". Deleuze propõe que se pense a contradição como "epifenômeno", como "aparência" ou "ilusão projetada pelo problema"; ela seria a "sombra de uma questão que permanece aberta e do ser que, como tal, corres-

(51) *DRtion*, pp. 81, 243, 236, 218, 242-243. (*DRção*, pp. 108-109, 304-305, 296-297, 275, 303-305).

ponde com essa questão (antes de lhe dar uma resposta)". Eis a fórmula conclusiva: "para além da contradição, a diferença; para além do **não-ser**, o **(não)-ser**" ou "**?-ser**"; "para além do negativo, o problema e a questão" (52).

PROBLEMA E DESEJO

Essa fórmula conclusiva, com seus cortes apontando o que se põe para além de..., pode ser lida como sinalização de um avesso do par **ser** e **não-ser**, um avesso que é multiplicidade substantiva e no qual **dispar** é o próprio lugar de uma questão movente. Nesse avesso, uma questão submersa (desenvolvida em problemas-em-pauta) diferencia cada singularidade, isto é, faz com que cada singularidade exponha a diferença que a leva a corresponder à questão e que, através desta, a articula às demais singularidades num circuito de co-funcionamento variável. O que reúne não é algo posto no começo ou no fim; é o meio-da-multiplicidade variando em lutas ou problemas em pauta.

Por outro lado, lembremos que **dispar** também nos levou a **desejo** como avesso de estrutura. E recordemos que **ser** é o verbo da estrutura, ao passo que o tecido da multiplicidade-avesso é a conjunção e, esta profusão do meio que não para de questionar as representações do ser.

Em face dessas observações, é possível ver agora o quanto a conjunção e, quando posta entre **desejo** e **problema**, opera no campo nocional armado na constituição de cada um desses conceitos, campo que, por sua vez, também se constitui através desses próprios conceitos. E tudo isso acontece sem que as águas sejam turvadas com generalidades. Tecnicamente, a expressão **desejo e problema** resume um co-funcionamento de conceitos. Ou seja, na sistemática de certos textos de Deleuze e Guattari, o falar em **desejo e problema** é falar em conceitos que se articulam através de um co-funcionamento

(52) DRtion, p. 89. (DRção, p. 117-118).

que já se apresenta ao nível de cada uma de suas respectivas constituições. É a isto que pretendemos dar o nome de **articulação por reciprocidade de aberturas**, título deste trabalho e estratégia a ser testada em outras conexões conceituais.

Mas alguma coisa parece estar ainda faltando. Não seria o caso de procurarmos um texto em que essas duas noções, até agora mantidas em suas porosidades relativamente circunscritas, sofressem uma quase vacilação, deslizando uma para tão perto da outra que uma intersecção mais íntima pudesse ser vislumbrada? Vejamos isto neste lance terminal do trabalho.

A propósito das máquinas desejantes, falamos que os **disparos** nelas atuantes enquanto objetos parciais eram os elementos últimos do inconsciente, justamente os elementos aos quais certa ciência, a esquizoanálise, deveria chegar no cumprimento de sua tarefa dissociativa. Elementos últimos do inconsciente. Pois bem, para Deleuze, os "conflitos, as oposições, as contradições" se dão à "consciência", ao passo que "o inconsciente vive de problemas e de diferenças" (53). Isto não autorizaria a conclusão de que, pelo inconsciente, é quase total a cumplicidade entre **desejo e problema**? Pode-se argumentar, porém, que o autor estaria falando, nesse caso, de um inconsciente mais vasto. Justamente: acontece que, para ele, o inconsciente é mais vasto mesmo, não se amoitando em casa materna ou paterna, território pequeno para tanto. Em todo caso, suponha-se que essa referência não tenha conseguido coligar os dois termos apenas por indicar a participação de ambos nos enredos do inconsciente. Assim sendo, convém concluirmos o trabalho com outra tentativa.

Em alguns trechos de *Diferença e Repetição*, Deleuze ainda recolhe, quase intatas, certas posições de Jacques Lacan, assim como de Georges Leclaire, reconhecendo que a "noção de questão como categoria fundamental do inconsciente" foi trabalhada por esses autores. Mas Deleuze pergunta se também Jung já não teria tema-

(53) *DRtion*, p. 344. (*DRção*, p. 423-424).

tizado "a força do 'questionamento' no inconsciente, a concepção do inconsciente como inconsciente de 'problemas' e 'tarefas'", ponto de vista, acrescenta ele, "violentamente" criticado por Freud. A esse respeito, Deleuze acha que a "discussão" entre Jung e Freud "talvez não esteja bem situada"; em vez de pretenderem "saber se o inconsciente pode ou não fazer algo mais que desejar", não deveriam eles verificar "se o desejo é só uma força de oposição ou se é sobretudo uma força inteiramente fundada na potência da questão?".

Aí está. Esse pergunta retira o desejo da esfera de influência de uma caracterização meramente opositiva para pensá-lo como força banhada numa potência questionante. Lemos ainda: "ao mesmo tempo em que o desejo encontra, no objeto virtual" (objeto=x, dispar, etc), "o princípio de sua diferença em relação à necessidade, ele aparece não como uma potência de negação nem como o elemento de uma oposição mas, sobretudo, como uma força de pesquisa, questionante e problematizante, que se desenvolve num outro campo", campo distinto da "necessidade e da satisfação". É que as "questões e problemas" não são apenas "atos especulativos", mas "atos vivos investindo objetividades especiais do inconsciente" (54).

Complementando as partes anteriores deste trabalho, nas quais tentamos esquematizar a sondagem da constituição nocional de **desejo** e **problema** como estudo de um co-funcionamento de multiplicidades, de uma imbricação de labirintos rizomáticos, estas últimas passagens apontam a vertente em que essas noções, já constituídas, se deixam dizer como forças e potências operando desde agenciamentos inconscientes. Em ambos os casos, há uma teima de problemas e desejos andarem conspirando por aí.

Ora, um dos aspectos complicados dessa conspiração parece evidenciar-se naquilo que Deleuze chama de "problema fundamental da filosofia política", proble-

(54) DRtion, pp. 140-142. (DRcão, pp. 179-183).

(55) L'OE, pp. 36-37. (A-É, pp. 46-47).

ma, diz ele, já explicitado por Espinosa e redescoberto por Reich: "por que os homens combatem pela sua servidão como se fosse a sua salvação?"(55). Por que vivem os homens dando a cansativa impressão de circunscreverem suas iniciativas a contínuas ou descontínuas trocas de macros ou micros sistemas de opressão? É preciso ter cuidado para não se dar a essa pergunta uma resposta ancorada em psicologia inconsistente. Com base no que foi tratado até aqui, pode ela ser assim reescrita: se um díspar, na multiplicidade de díspares das máquinas desejanter, se desloca como lugar movente de uma questão, qual é o questionário vivido por esses homens e que os transforma em objetos de tal pergunta? É possível perguntar *de onde* se destaca esse questionário? Pergunta inevitável, pois, ainda com palavras de Deleuze, "a morte é sobretudo a forma derradeira do problemático, a fonte dos problemas e das questões, a marca da sua permanência acima de toda resposta, o Onde e Quando? que designa este (não)-ser em que toda afirmação se alimenta".(56) Essa posição da morte no campo intensivo da potência questionante levaria a força desejante a direcionar-se unicamente para a vida? É tentador recolher, como uma das respostas possíveis, as palavras de Elizabeth Taylor, uma atriz que suscitou tantos e descontraídos ardores: "morrer são várias coisas, e uma delas é o desejo de viver; em muitos casos essa é a parte mais assustadora".

(56) DRtion, p. 148. (DRção, pp. 189-190).

FILOSOFIA EM TEMPO DE CINEMA

Jogos de palavras nem sempre colaboram para o bom andamento da reflexão. Dizer que Deleuze é um filósofo-cinéfilo pode parecer um jogo assim condenado. Mesmo porque não é menor seu interesse pelas outras artes, pela literatura (com seu Proust e os signos), pela literatura "menor" (com Kafka), pelo teatro, como o de Marcelo Bene (Superpositions), pela pintura, como a de Francis Bacon (Logique de la sensation), pelo barroco, pelo tempo musical, etc.. O jogo de palavras ficaria quase insuportável se afirmássemos o seguinte: os escritos dedicados por esse pensador ao assunto cinema compõem uma verdadeira filocinesofia. Não uma cinefilosofia, mas uma filocinesofia, assim mesmo, com cinema trocando efeitos nos meandros da filosofia. Pouco importa acharmos feio ou bonito esse composto. O que vale é sua pertinência teórica, é sua capacidade de corresponder ao trabalho conceitual de uma filo(s)ofia, assim mesmo, intrínseca e extrinsecamente aberta aos desafios teóricos suscitados por esse movimentado campo de configurações estéticas. Resumamos a confirmação disso.

A primeira coisa que chama a atenção tem a simplicidade desta pergunta: como é possível um filósofo interessar-se tanto por cinema? Afinal, não estaria morta a própria arte? Que dizer, então, do cinema, essa coisa enrolada no dinheiro e na indústria, espalhando sua própria "morte" através da sua "mediocridade quantitativa"? Cinema 1: a imagem-movimento (Minuit, Paris, 1983; Brasiliense, SP, 1985, tr. de Stella Senra) já comportava quase trezentas páginas. Ganhamos agora Cinema 2: a imagem-tempo (Minuit, 1985; Brasiliense, 1990, tr. de Eloisa de Araújo Ribeiro) com número de páginas ainda maior. Felizmente, dá gosto ler tudo isso. É trabalho teórico, sem dúvida, mas que capacidade de recuperar até mesmo as emoções vividas em face de tantos filmes! Recuperação por meio de um tratamento conceitual das ressonâncias e não por meio de fraseologias sentimentais suspiradas como efeitos das cenas

de longe assistidas por uma teoria afastada e pretensamente abrangente.

Depois desses dois livros monumentais, Deleuze prefaciou uma coletânea de críticas cinematográficas escritas por Serge Daney (Ciné journal: 1981-1986, Cahiers du Cinéma, Paris, 1986). Esse prefácio, aliás, deixa ver como Deleuze se dedica ao tema. Nesse caso, reapresenta a periodização proposta por Daney num livro anterior (La Rampe, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1983), aproximando-a das três finalidades que Riegl atribui à arte: embelezar a natureza, espiritualizá-la e rivalizar com ela. Essas finalidades encontram-se incorporadas à periodização marcada por três funções da imagem cinematográfica, funções que se exprimem em três perguntas: a) que há para ver atrás da imagem? A arte da montagem corresponderia a essa questão inicial. b) Que há para ver na própria imagem ou como ver a própria imagem? O papel da montagem é agora secundário, valorizando-se o plano-sequência, assim como novas formas de composição e associação. c) Como inserir-se, como introduzir-se na própria imagem? é em relação a essa última pergunta que se estabelece um duplo-problema: o da pesquisa de novas combinações áudio-visuais no cinema e o do desenvolvimento próprio da televisão, objeto, justamente, desse novo livro de Daney.

Quero dizer que esse filósofo pode dedicar-se tanto ao estudo do cinema, justamente porque o seu modo de pensar não sobrepára e nem se funde às cenas: é intervalar, percorre, flui, como quando, ao conversar com o crítico, não teme falar do interior das elaborações da própria crítica e nem se esquece de retomar os conceitos propostos pelos próprios cineastas. Introduce-se, assim, e sem a grosseria de tantos policiais do entendimento, no fluxo discursivo que desenvolve a apreensão pensante da problemática suscitada por essa arte aparentemente banal.

Com essa cuidadosa disponibilidade, Deleuze leva em consideração filmes de mais de cento e cinquenta criadores de obras que modulam o domínio dessa arte. Viaja, é claro, munido de um passaporte carimbado (ou tarimbado) pelas viagens outras em que vive, mormente

as da história da filosofia, o que, em vez de ocasionar um prejuízo ao 'objeto', ajuda a marcar a própria singularidade do filósofo nessa história. Pensando nisso, evitamos uma ilusão: a de julgar que Deleuze aplique teses filosóficas sobre a matéria-prima cinema. Que não nos iludam suas constantes referências a Bergson e suas periódicas guerrilhas contra o hegelianismo.

Não estamos diante de um cinéfilo buscando luzes nos escritos de filósofos. A coisa é mais complexa. Prova-o o reconhecimento de que Bergson circunscreve indevidamente o cômico ao mecânico, pois uma nova comicidade acontece (com Jerry Lewis, por exemplo) quando a energia da personagem deixa de ser a instância originária do movimento, quando ela é, isto sim, posta em órbita, quando é levada a vagar como que numa onda, num movimento de mundo tornado autônomo, diz ele (original: p. 89; tr: p. 84).

Deleuze sabe que fazer filosofia não é dirigir-se a um céu de idéias prontas; é entregar-se com afinco à prática dos conceitos, como ele diz, uma prática a ser julgada, justamente, nas suas interferências com as demais. Neste caso, a filocinesofia deleuziana pratica uma detalhada "colagem" de conceitos filosóficos no estudo do cinema, entendido este como "nova prática das imagens e dos signos". Trata-se de um estudo filosófico que se realinha no debate com os conceitos praticados por aqueles que, criadores ou críticos, estão mais diretamente ligados a essa arte. Um tal circuito não se deixa dizer como aplicação de filosofia a cinema. Ao contrário, e isto completa a resposta à primeira pergunta: como ele já dizia, em 1968, no prólogo do seu magnífico Diferença e repetição, a "pesquisa de novos meios de expressão filosófica" deve entrar em relação com a "renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema" (orig.: pp. 18-19; tr. br. Graal, RJ/SP, pp. 4-5).

Esse tipo de articulação filosofia()cinema se dá por reciprocidade de aberturas conceituais. É ele que permite equacionar uma pergunta menos simples que a anterior: como é possível filosofar tanto e não reduzir o cinema à ilustração de teses filosóficas? É que

essa filocinesofia energiza a si própria na medida em que captura conceitualmente, como principal, o desenvolvimento interno daquilo que caracteriza a prática cinematográfica: o devir das imagens e dos signos. Deleuze admira os grandes cineastas, não há dúvida. Mas não se trata de pensar o cinema a partir de cada um deles. Trata-se, isto sim, de pensar a singularidade dos filmes ao longo de um trabalho de apreensão desse devir das imagens e dos signos. É como se o estudioso perguntasse: em quê esse filme, esse plano, essa imagem modula, modifica, diferencia o fluxo em que mergulha? É como se o domínio das imagens fílmicas comportasse uma problemática própria, aberta a ou à espera de criadores capazes de nela inscreverem suas expansões ou soluções.

Um breve exemplo disso (e que de certo modo envaidece o leitor brasileiro) pode ser visto nas referências feitas a filmes de Glauber Rocha. Ao tratar de uma das diferenças internas ao cinema político, Deleuze considera uma distinção inspirada em Kafka, segundo a qual a literatura "maior" fixava a "fronteira entre o político e o privado", ao passo que, na literatura dita "menor", o privado era posto imediatamente como político. Pois bem, Deleuze assinala que o "cinema clássico" pratica o primeiro tipo de estratégia (visível nos filmes *A mãe*, de Poudovkine, *As vinhas da ira*, de Ford, etc.), notando-se neles uma passagem, uma evolução do "Antigo ao Novo". Ora, no "cinema de 'agitação'" de Glauber Rocha (assim como no "nasserismo" de Chahine, ou no cinema negro de Charles Burnett, Robert Gardner, Haile Gerima e Charles Lanes) o que prevalece não é a "correlação" político-privado, mas, como na literatura menor, uma "compenetração", uma "coexistência", de tal modo que a "agitação não mais decorre de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo entrar em transe", estabelecendo-se, diz Deleuze, transes, passagens, transições, devires entre as instâncias, entre as partes confrontadas, no caso de Glauber, entre "a ideologia do colonizador, os mitos do colonizado, os discursos do intelectual". Obtém-se, desse modo, um "'absurdo'", chega-se a uma "'forma de aberração'", termos que Deleuze retira

(mais um motivo de orgulho para nós) de um artigo publicado por Roberto Schwarz em *les Temps modernes* (junho de 1970). Por que isso acontece no cinema político moderno? É porque ele não se constitui, sugere Deleuze, "sobre uma possibilidade de evolução ou de revolução, como o cinema clássico, mas sobre impossibilidades, à maneira de Kafka: o intolerável" (cf. orig.: pp. 284-291; tr.: pp. 260-266).

Há um outro exemplo mais complexo desse modo deleuziano de "falar com", expressão sublinhada por Giorgio Passerone, o tradutor italiano de *Mille plateaux*; exemplo do modo horizontal como Deleuze procura os conceitos visando dizer o fluxo de diferenciações das imagens e signos cinematográficos; exemplo de um cuidado analítico capaz de manter o domínio estudado em sua vibração própria, não reduzindo-o à ilustração de teses ou à psicologias de consumidor, mas não se deixando também engambelar pela parafernália terminológica de ciências da linguagem, dosando usos e evitando costumes e abusos redutores. O exemplo privilegiado está nos trechos dedicados à passagem da imagem-movimento à imagem-tempo, justamente os sub-títulos de cinema 1 e cinema 2, respectivamente.

Pois bem, embora seja impossível reproduzir aqui o desenrolar dos argumentos, convém assinalar que essa passagem implica a determinação das espécies de imagens que se deduzem da própria imagem-movimento, entendida, esta, com parcial apoio em Bergson, como "matéria não linguisticamente formada", materialidade transformada em "matéria sinalética" justamente pelas imagens que ela carrega em seu movimento: a imagem-percepção, a imagem-afecção, a imagem-pulsão, a imagem-ação, a imagem-reflexão e a imagem-relação (sendo que três desses seis tipos, o segundo, o quarto e o sexto são tirados de uma leitura transformadora da semiótica de Peirce). Por força da imagem-percepção, cada uma dessas imagens implica uma composição bipolar tal que a cada uma correspondem signos de composição e pelo menos um signo de gênese, definindo-se o conceito de signo como "uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista da sua composição bipolar, seja do ponto de vista da sua gênese". É

em virtude desses signos embutidos que as imagens se combinam. Deleuze faz um levantamento de cerca de quinze desses signos atuantes nessas diferentes espécies da imagem-movimento.

Ora, que acontece com a imagem-movimento na passagem, por exemplo, do antigo realismo (N. Martoglio, B. Negroni, etc.) ao neo-realismo (Rossellini, De Sica, etc.)? Imagem-tempo começa com a retomada de uma questão aparentemente resolvida: como definir o neo-realismo? A questão se impunha, pois não mais se tratava de representar ou reproduzir um real já decifrado, mas de "visar um real a ser decifrado", um real "sempre ambíguo". A essa mudança correspondia uma perturbação no conjunto das imagens-movimento, ou melhor, uma presença estranha ao nível dos signos que se agitam nessas imagens. Do que se trata?

Trata-se da "emergência de situações puramente ópticas e sonoras" substituindo "situações sensório-motoras enfraquecidas", sendo justamente isto o que define o neo-realismo, este "cinema de vidente, não mais de ação" (filmes de Visconti, Antonioni e Fellini aí estão, por exemplo). Como tais situações de visibilidade e audição já não derivam de ações e nem se prolongam em ações, essa crise da imagem-ação deve ser pensada em correspondência com outros signos, que Deleuze chama de "óptico-signos" e de "som-signos". Corroendo a imagem-ação, esses novos signos põem em causa o conjunto da imagem-movimento. Em outros termos, rompido o liame sensório-motor, o "intervalo de movimento" faz aparecer uma imagem propriamente distinta da imagem-movimento, justamente a imagem-tempo.

Em vez de uma "imagem do tempo", em vez de uma representação indireta do tempo, antes propiciada pela posição do todo através da montagem executada sob o império da imagem-movimento, vale dizer, sob o império do movimento normal, isto é, dotado de "centros", tem-se agora uma "promoção do movimento aberrante" correspondendo a uma "apresentação direta do tempo". Pela "aberração do movimento", o tempo se "libera", escapa da "subordinação ao movimento normal", revelando-se como "abertura infinita", na expressão de Schefer. Mais ainda, o movimento aberrante dá um outro e impor-

tante testemunho: o da "anterioridade" do tempo em relação a "todo movimento normal definido pela motricidade".

A análise detalhada da imagem-tempo, preparada pelo estudo da imagem-lembrança e da imagem-sonho, tem início num dos mais belos e importantes capítulos do livro: "os cristais de tempo", expressão que Deleuze recolhe de Guattari. Impossível reconstituí-lo aqui, com sua trabalhada caracterização dos quatro estados do cristal-tempo: a) seu estado ideal de cristal perfeito (imagens de Ophuls); b) o estado em que o cristal deixa ver o tempo "em seu duplo movimento de fazer passar os presentes, de substituir um deles por outro no rumo do futuro" (filmes de Renoir identificando a liberdade com o futuro); c) o estado do cristal apreendido em "sua formação e crescimento, referido aos 'germes' que o compõem" (filmes de Fellini, com suas imagens bipolares e cruzadas em presentes que passam a caminho da morte e em passado que "se conserva" retendo o "germe de vida", da vida, este impensado da filosofia; d) o derradeiro estado do "cristal em decomposição", testemunhado de modo exemplar pelos filmes de Visconti, a respeito dos quais Deleuze destaca quatro elementos básicos: 1) o "cristal sintético" (mundo aristocrático presumidamente subtraído à natureza e à história); 2) processos de decomposição do cristal, irrompendo por força da natureza julgada exterior (apodrecimento dos dentes de Luis II, por exemplo); 3) duplicação da decomposição natural pela força da história (guerras, ascensão de novos ricos, etc.); 4) finalmente, o mais importante elemento, o que "assegura a unidade e a circulação dos demais", qual seja, a "revelação de que algo chega tarde demais". Esse poderoso tarde demais é analisado em vários níveis, culminando no reconhecimento de que, através dele, em Visconti, "o Belo se torna verdadeiramente uma dimensão", justamente a quarta.

Poderíamos ficar com esses flagrantes do livro e considerá-los suficientes para suscitar o interesse dos apreciadores de boa leitura. Todavia, há uma terceira pergunta a ser feita, mais complexa que as anteriores, embora sua resposta deva ser necessariamente

transferida para outras meditações: como resolve Deleuze o aparente paradoxo existente entre sua estratégia filosófica, voltada para um pensamento sem imagem, e sua reconhecida afeição pelo cinema, essa arte tão exímia em nos envolver com suas imagens? Uma filosofia que pretende relançar a cada instante a reversão do mundo da representação volta-se com extremo interesse e cumplicidade para o mundo das imagens cinematográficas. Que astúcia poderia estar armando essa razão filosófica com seu interesse? Encontrada a exposição sensível do tempo como exigência interna da própria história do cinema, que se tem depois disso? Para Deleuze, a liberação da imagem em relação aos liames sensorio-motores, a reversão da imagem-ação, portanto, não pára nas "revelações poderosas e diretas" da imagem-tempo (dos "crono-signos"), mas se abre também à "imagem legível" (com seus "lekto-signos", isto é, "o expresso de uma proposição"). Finalmente, ela se abre à "imagem pensante" (com seus "noo-signos": filmes de Antonioni operando "reenquadramentos como funções de pensamento" (orig.: p. 35; tr.: p. 34-35). Seria ardil de filósofo colocar o "pensamento" como sendo o "objetivo mais elevado" da própria "essência do cinema", uma essência, aliás, que não se confunde com a "generalidade dos filmes"? Mas não podemos esquecer que o próprio pensamento se deixa por em causa nessa aproximação. Basta lermos esse trecho a propósito do *Macbeth*, de Kurosawa: "o cinza, o vapor, a neblina constituem 'um aquém da imagem', que não é um véu indistinto colocado na frente das coisas, mas 'um pensamento, sem corpo e sem imagem'". Estão em pauta nessa aproximação justamente as "potências do falso" (orig.: pp. 219, 220; tr.: pp. 203, 204). Os simulacros se interpenetram.



FICHA TÉCNICA

Comissão de Publicações:

Daniel J. Hogan
Denise Bottmann
Sidney Chalhoub

Publicações:

Mada Penteado
Marilza A. Silva
Aguinaldo R. Dias

Gráfica:

Sebastião Rovaris
Marcos Josué Pereira
Adilson Coimbra

IFCH/UNICAMP

CP 6110 - 13081 - Campinas - SP

Tel.: (0192) 39.1140 / 39.3327

Telex (019) 1150 - Telefax (0192) 39.4717

IMPRESSO
GRÁFICA IFCH

