

Cartografias da Arte: da Literatura à Imagem

Anne Sauvagnargues
Artista visual, escritora, filósofa e uma das maiores especialistas no pensamento de Gilles Deleuze. Professora do departamento de filosofia na Université Paris-Nanterre, acolhe pesquisadores do mundo inteiro no seu Laboratório Histoire des Arts et des Représentations. Pesquisadora da história da arte e da estética, explora o fio que atravessa toda obra de Deleuze em sua relação com a arte. Dedicada atualmente ao desenvolvimento de uma Ecologia das Imagens, na qual conceitos da filosofia da diferença dialogam intensivamente com sua poética em pintura, e oferecem novas abordagens ao conceito de imagem. Suas obras foram exibidas em diversas exposições na França e na Suíça, e seus livros traduzidos para várias línguas. asauvagnargues@gmail.com

Cartographies de l'art: de la littérature à l'image

Resumo: Este artigo é uma versão em português do primeiro capítulo do livro de Anne Sauvagnargues *Deleuze et l'art*, publicado em francês em 2005 pela Presses Universitaires de France. Mais do que uma introdução ao livro, ele apresenta as principais linhas que, para a autora, conduziram o pensamento de Deleuze sobre a arte. Segundo Sauvagnargues é possível cartografar três filosofias da arte operando no pensamento de Gilles Deleuze, num movimento que inicia dando privilégio à literatura, passando por uma investigação das implicações da crítica política sobre a arte, até uma última fase dedicada à uma semiótica da imagem e da criação artística. Sauvagnargues ainda reconhece, nesse percurso, os desdobramentos que o encontro com o pensamento de Félix Guattari produzirá nas reflexões de Deleuze sobre o campo artístico. Desse modo a autora nos mostra que das obras iniciais até *Diferença e Repetição* (1968), a literatura possui lugar de destaque nas análises de Deleuze. De *O Anti-Édipo* (1972) até *Mil Platôs* (1980), escritos em parceria com Félix Guattari, teremos uma crítica radical à interpretação. Por fim, na última fase, Deleuze se dedica às artes não discursivas, onde o conceito de imagem tomará cada vez mais espaço em obras como *Francis Bacon – Lógica da Sensação* (1981), dedicada à pintura, e em *Cinema 1: Imagem-Movimento* (1983) e *Cinema 2: Imagem-Tempo* (1985), obras dedicadas ao cinema.

Palavras-chave: Deleuze; Cartografia; Arte; Literatura; Imagem.

Résumé: Cet article est une version portugaise du premier chapitre du livre d'Anne Sauvagnargues *Deleuze et l'art*, publié en français en 2005 aux Presses Universitaires de France. Plus qu'une introduction au livre, il présente les lignes qui, pour l'auteur, ont conduit la pensée de Deleuze sur l'art. Selon Sauvagnargues, il est possible de cartographier trois philosophies de l'art opérant dans la pensée de Gilles Deleuze, dans un mouvement qui commence par le privilège à la littérature, en passant par une investigation sur les implications de la critique politique sur l'art, jusqu'à une dernière phase consacrée à la sémiotique de l'image et de la création artistique. Sauvagnargues reconnaît encore, dans cette voie, les implications que la rencontre avec la pensée de Félix Guattari va produire dans les réflexions de Deleuze sur le plan artistique. Ainsi, l'auteur nous montre que depuis les premières œuvres jusqu'à *Différence et Répétition* (1968), la littérature occupe une place prépondérante dans les analyses de Deleuze. De *L'Anti-Cédipe* (1972) à *Mille Plateaux* (1980), écrit avec Félix Guattari, nous aurons une critique radicale de l'interprétation. Enfin, dans la dernière phase, Deleuze se consacre aux arts non discursifs, où le concept d'image gagnera plus d'espace dans des œuvres telles que *Francis Bacon – Logique de la Sensation* (1981), consacrée à la peinture, et dans *Cinéma 1: L'Image-Mouvement* (1983) et *Cinéma 2: L'Image-Temps* (1985), œuvres dédiées au cinéma

Mots-clés: Deleuze; Cartographie; Art; Littérature; Image.

Deve-se proceder com cautela ao entrar na complexidade do pensamento de Deleuze, descobrindo passo a passo a totalidade de sua obra, de tal modo que seja possível detalhar o tratamento dado às relações com a arte que nele encontramos. Essa introdução pretende seguir esse método: observar o estatuto da arte o mais próximo possível do seu funcionamento empírico no *corpus*, para estabelecer a cartografia dinâmica do aparecimento de problemas e conceitos, levando em consideração seus surgimentos e seus desaparecimentos. Essa leitura permite evitar a elaboração abstrata e liberar orientações e questões da arte que fechariam exatamente as tensões desse pensamento em devir.

Apriemiraconstataçãoque seimpõeé muitosimples: aimportância da arte irrompe com a simples menção de uma lista cronológica de publicações. De um ponto de vista meramente descritivo, Deleuze

TRADUÇÃO

Édio Raniere

Doutor em Psicologia Social e Institucional pela UFRGS. Realizou pós-doutorado na Université Paris-Nanterre, França, sob orientação de Anne Sauvagnargues. Professor Adjunto do Curso de Psicologia da UFPel onde coordena o Laboratório de Arte e Psicologia Social – LAPSO. edioraniere@gmail.com

Lilian Hack

Doutora em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS (2020), com a tese intitulada *Escrever um sopra em papel de água viva: imagem e pintura em Clarice Lispector*. Realizou estágio PDSE/CAPES na Université de Picardie Jules Verne, França (2018-2019). lilianhack@gmail.com

REVISÃO

Roger Xavier

Licenciatura em filosofia pela Universidade Estadual de Londrina, com orientação de Anne Sauvagnargues realizou seu mestrado em filosofia contemporânea na Universidade de Paris X. Doutorando na Universidade Paris 8: Saint Denis, França com foco na filosofia de Peter Sloterdijk. rogerxavierrx22@gmail.com

consagra mais de um terço de suas publicações à análise de obras de arte¹, sem mencionar os numerosos artigos através dos quais, com seu método característico, ele prepara suas obras, artigos aos quais ele nem sempre retorna em textos posteriores. A literatura (um romance, *Em Busca do Tempo Perdido*, em 1964, uma obra, aquela de Kafka em 1975, uma peça de Carmelo Bene, Ricardo III, três peças de Beckett, numerosos artigos de Zola, Tournier, Klossowski, Lewis Carroll, etc.), mas também a pintura de Fromanger (1973), de Francis Bacon (1981), o cinema clássico e neorrealista, um momento da história dos estilos, o Barroco, são, sucessivamente, objetos de estudos independentes.

Deleuze dedica livros inteiros a obras que muitas vezes são recentes e até contemporâneas, fornecendo assim um verdadeiro trabalho de crítica, que está bem além do interesse costumeiramente dado a obras marcadas pela história da arte. Trata-se de um novo uso da arte, onde o encontro e o exercício são imprescindíveis ao pensamento. A maneira como ele se serve das obras como campo de experimentação e validação permite-nos apreender a vivacidade do tecido conceitual de sua filosofia. Existe aqui uma forma de pensar e usar a arte que vai além do escopo dos estudos explicitamente estéticos e se difunde ao longo de sua obra. Mesmo em estudos que não tomam explicitamente a arte como tema, as análises dedicadas a ela são decisivas. Fazer o inventário destes usos, observando suas zonas de variação, deve nos permitir dar os primeiros passos rumo a esta complexa obra.

Uma periodização da questão da arte fornece os elementos necessários para estabelecer uma cinemática do sistema. De fato, quando um pensador como Nietzsche, um escritor como Nietzsche apresenta muitas versões da mesma ideia, é evidente que essa ideia deixa de ser a mesma², escreveram Deleuze e Foucault por ocasião da tradução francesa da edição completa de os escritos de Nietzsche

editada por Colli e Montinari. A ordem de aparição dos problemas se impõe, primeiramente, longitudinalmente, daí o interesse de um inventário cursivo do corpo da obra que permita identificar os núcleos estáveis e as zonas de transformações que tocam a arte. Esse exame fornece uma periodização que não fixa ou submete o pensamento de Deleuze a uma cronologia, nem busca fixá-lo no quadro de um desenvolvimento histórico que ele tantas vezes criticou. Uma periodização não consiste em privilegiar a ordem cronológica ou em restituir a gênese de um pensamento. Ao invés disso, ela visa esboçar uma cartografia, quer dizer, um extrato dinâmico do sistema, o qual não se reduz a uma imagem estática, mas busca tornar sensível os devires do pensamento. Sem dúvida Deleuze sempre reivindicou o pensamento sistemático, mas os sistemas não ficam parados como cristais estáticos, atemporais e homogêneos em torno de um estado invariável do pensamento. Ao invés disso, eles formam células, às quais se aplica o princípio de exterioridade tão bem definido por Deleuze em Foucault: sempre partir do exterior, definir um sistema pelos seus pontos de força exterior, e não por uma consistência interna intrínseca.

É uma questão geral de método; em vez de ir de uma exterioridade aparente para um “núcleo de interioridade” que seria essencial, é preciso conjurar a ilusória interioridade para levar as palavras e as coisas à sua exterioridade constitutiva³. Um sistema deve ser definido por seus desafios, seus impactos, suas impressões e contatos externos, tanto quanto por suas variações, suas linhas de errância, suas velocidades, seus aspectos nunca homogêneos. Tais determinações emanam dos textos, irradiando-se para os problemas concretos e as referências textuais que eles colocam em jogo. Manter-se numa estática do sistema seria o equivalente a eliminar os devires do pensamento em favor de uma teleologia da obra; observar a transformação cinética dos conceitos não é se entregar à

fragmentação histórica, mas se interessar pelos trajetos e apresentar os deslocamentos dos conceitos. Isso permite, de outro modo, não privilegiar um modo enunciativo, afirmativo ou polêmico sempre endógeno, mas pleitear, conforme o princípio de exterioridade, por um modo aberto [*exotérique*] de exposição: Deleuze passa do privilégio da literatura à implicação política da arte, e em seguida para uma semiótica da criação. Podemos detalhar esses momentos distintos considerando-os como três filosofias da arte. Essas diferentes faixas ou "platôs" também definem diferentes linhas de contextualização, teóricas e práticas: quais autores e quais obras as asseguram e em qual momento, quais análises respondem a quais problemas? O impacto de um método das exterioridades permite traçar os itinerários da obra, levando em conta as velocidades e as lentidões de circulação das noções, antes de propor uma leitura cursiva. Não que o conceito se reduza às suas condições de aparição textual, nem as suas coordenadas espaço-temporais, ele não é um evento autônomo do sistema, ainda que tendo sido criado. Não podemos dissociar um conceito das circunstâncias externas de sua constituição, nem do extrato de seus movimentos e de suas migrações, os quais conduzem ao deslocamento ou à confirmação do sistema.

Faz-se necessário, portanto, passar de uma estática abstrata do sistema, que negligencia a cronologia e a contextualização, para uma dinâmica dos problemas que mapeia suas sucessivas variações. Além disso, é preciso correlacionar a dinâmica do sistema com seu campo de individuação, de contextualização intelectual e social. Os conceitos emergem de uma pragmática e respondem a questões que não são exclusivamente teóricas, o que, como veremos, remete ao que Deleuze e Guattari chamam de lógica "rizomática". Isto envolve prestar a máxima atenção aos dispositivos de referência verificados para estabelecer os componentes dos conceitos nas doutrinas e nos

autores com os quais Deleuze conversa, e tanto mais porque o uso que Deleuze faz delas é curioso e problemático, como se poderia esperar de um filósofo que professa uma teoria da máscara [masque] e da criação, constantemente hostil ao estabelecimento de uma doxa, e por isso hostil à reificação de doutrinas e saberes estabelecidos. Entretanto, Deleuze é incompreensível se não restaurarmos metodicamente seu trabalho de referência, que na maioria das vezes é implícito e mascarado por suas sucessivas reelaborações. No entanto, a obra de Deleuze não será transformada em um manto de Arlequim, já que se trata de um filósofo que teorizou especificamente a prática da filosofia como a criação de conceitos. Interessar-se pelo surgimento do novo requer identificar o perfil da curva de um conceito no sistema, levando em consideração especificamente seu ponto de entrada e sua zona de dissipação, os setores teóricos que ele põe em jogo, as conexões práticas que dele decorrem.

Em suma, estas são escalas preparatórias, destinadas a facilitar a entrada neste pensamento contraído e vivo. Seria equivocado considerar esta periodização como um pré-requisito absoluto a qualquer leitura sistemática: além do fato de que cabe a cada periodização ser relativa à matéria de que trata – os platôs aqui propostos não são de forma alguma exclusivos de outros recortes – a ordem lógica da consistência frequentemente interfere na ordem histórica da individuação das noções e da zona de operação. Consideremos, portanto, esta introdução como um exercício de relaxamento, menos básico do que parece, e cujo mérito pedagógico consiste em facilitar ou melhorar o contato com o sistema. Isso nos permite definir pelo menos três faixas diferentes, três estados de variação do sistema: das primeiras obras até *Diferença e Repetição* (1968), onde a questão da arte passa inicialmente pelo privilégio da literatura. Com Guattari, e a virada pragmática de pensamento em *O Anti-Édipo* (1972), Deleuze

inicia uma crítica da interpretação e uma lógica das multiplicidades que lhe permite, depois de *Mil Platôs* (1980), dedicar-se integralmente à semiótica da imagem e da criação artística. Não nos propomos aqui detalhar três conjuntos, mas identificar a tensão problemática que os une e faz com que Deleuze passe da literatura às imagens.

O gosto pela Literatura

Primeiramente, vamos examinar a configuração desenhada pela lista de publicações explicitamente centrada em análises de obras. Até 1979 todos os títulos relacionados com a arte são dedicados à literatura, isso assinala a preponderância, a primazia, a exclusividade de um interesse pela literatura, a qual se afirma como a primeira área da arte teorizada por Deleuze. A partir de 1980, depois do intenso período de trabalho ‘a dois’ com Félix Guattari, que literalmente empurra Deleuze para fora da filosofia – Guattari não era filósofo, mas psicanalista engajado na luta militante –, Deleuze teoriza as artes não literárias. Existe aqui uma progressão explícita que assegura o princípio de uma periodização na obra de Deleuze em torno de um eixo que vai do discursivo ao não discursivo. Essa tensão culmina com o estatuto da interpretação, o qual se faz objeto de uma intensa crítica desde o encontro com Félix Guattari.

A primeira filosofia de Deleuze, orientada pela literatura, se estabelece no plano do puro pensamento; no segundo período, que corresponde ao trabalho com Guattari, de *O Anti-Édipo* (1972) até *Mil Platôs* (1980), Deleuze elabora uma semiótica capaz de levar em conta os signos na materialidade de uma expressão irreduzível ao sentido linguístico. Em seguida, surge um terceiro período dedicado ao signo e à imagem. Há uma trajetória verdadeiramente decisiva aqui, que diz respeito ao estatuto do signo e sua passagem do registro da interpretação ao da força. Os estudos dos anos sessenta

expõem uma filosofia do signo naturalmente atenta a sua expressão literária, onde Proust e Nietzsche, Sacher-Masoch, Zola, Tournier são a oportunidade para o filósofo reformar a imagem do pensamento. A partir de *O Anti-Édipo*, Artaud e Kafka vêm a ser os heróis de uma luta contra a interpretação, a qual transforma o estatuto da literatura: “jamais interprete, experimente!” [*Expérimentez, n’interprétez jamais*⁴]. Deleuze elabora gradualmente o programa de uma filosofia do signo irreduzível ao domínio linguístico, à lei da linguagem e da linguística: agora a semiótica se opõe firmemente à semiologia, ou à semântica, quer dizer à toda teoria do signo subordinada a linguística.⁵ O interesse pela imagem, o cinema, a pintura, respondem a esta lógica do signo não discursivo, esta “lógica da sensação” que irradia a partir dos anos oitenta. *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (1981), para a pintura, *A Imagem-Movimento* (1983) e *A Imagem-Tempo* (1985) para o cinema, confrontando a filosofia com o pensamento criador da arte. A última filosofia de Deleuze se cristaliza em torno do problema da criação, pelas artes, as ciências e as filosofias. Dentro deste contexto, a semiótica da imagem toma toda sua importância. É esta aventura que se propõe explorar aqui.

O interesse pela literatura é certamente precoce, mas jamais se enfraquece. É importante compreender que o programa semiótico de modo algum implica uma crítica à literatura, ou uma diminuição do seu mérito. Aliás, Deleuze se interessa pela literatura ao longo de toda sua obra. Ele publica em 1947, dois anos depois do seu primeiro texto aparecer numa revista, uma introdução para *A Religiosa*, de Diderot⁶. Em 1993, sua última obra, *Crítica e Clínica*, é também dedicada a uma teoria da literatura e reúne artigos às vezes muito antigos (como um artigo sobre Nietzsche, cuja primeira versão data de 1963⁷) relacionados e articulados com seus novos textos. Isso atesta um permanente interesse pela literatura que não diminuiu mesmo depois que ele estabeleceu

uma semiótica não-verbal. Mas é justamente na literatura, pela literatura, a propósito da literatura que Deleuze encontra o problema das artes não discursivas. Isso apenas torna a passagem da interpretação para a semiótica nos anos oitenta mais fascinante.

A maneira como Deleuze exerce esse interesse pela literatura merece, por sua vez, ser descrita em detalhes: uma virtuose inventividade de métodos é colocada à serviço da elaboração da semiótica. De *Proust e os Signos*, em 1964, primeira versão de um livro que concentra duas versões posteriores em 1970 e em 1976 – são doze anos de elaboração – à *Kafka: por uma literatura menor*, que ele escreve em parceria com Guattari em 1975, Deleuze inventa razões para teorizar a literatura, e propõe métodos impressionantes para ajustar filosofia e literatura sem as confundir, nem as subordinar. As revisões de seu trabalho sobre Proust oferecem um bom modelo deste uso muito particular da repetição, do texto permanente que caracteriza a elaboração do seu pensamento. As três versões sucessivas de 1964, 1970 e 1976 transformam radicalmente o enunciado inicial, sem, contudo, abandoná-lo. Essas versões prolongam e de certa maneira redesenham o enunciado original, ramificando-se em uma série imprevisível de soluções que correspondem aos problemas que Deleuze formula em trabalhos posteriores, e algumas de cujas formulações são encontradas inalteradas nos livros sobre cinema: pensar sob a irrupção de um choque, buscar “um pouco de tempo em estado puro”. *Proust e os signos* não é o único texto a que Deleuze submete essa maturação constante: *Espinoza. Filosofia prática e Foucault*⁸ conhecem o mesmo destino feito de reedições sucessivas, agregando uma dimensão suplementar que transpõe, apenas por adição, o texto primitivo. É um dispositivo específico a partir do qual Deleuze fixa o estatuto a propósito de Foucault, no livro que lhe é consagrado, precisamente construído em torno desta

variação calculada. É esta estratigrafia do texto publicado que justifica a leitura que fazemos da obra de Deleuze, onde levamos em conta a mais exata variação que anima tais versões.

Logo, a segunda singularidade, é esse uso igualmente surpreendente da escrita elaborada à dois: o primeiro texto coescrito com Félix Guattari, antes de ser, segundo o método anterior, retrabalhado e integrado em *O Anti-Édipo*⁹, versa sobre a obra de Klossowski, pintor, filósofo, escritor, e intitula-se *A síntese disjuntiva* (1970). Este texto retoma a noção de síntese disjuntiva introduzida por Deleuze na *Lógica do sentido*, uma noção importante que conhece aqui seu ponto de aplicação prática. Pois a síntese, em Deleuze, não é um retorno ao um, mas uma diferenciação disjuntiva que procede por bifurcações e transformações, e não por fusão e identidade do mesmo. Esta síntese diferencial e não conjuntiva aplica-se à prática tão singular de escrever a dois, e ela muda não apenas o estatuto do texto, mas também sua fabricação. O trabalho coletivo com Guattari produziu uma teoria dos sistemas, incluindo os sistemas literários (*Rhizome*, em 1976), onde a análise da obra de Kafka um ano antes forneceu o primeiro exemplo, o qual abre o método de investigação aplicado à literatura sobre suas implicações políticas.

A aplicação prática de uma escrita coletiva, impessoal, encontra seu resultado na teoria do “agenciamento coletivo de enunciação”. Este conceito, que faz sua aparição em *Kafka* (1981), responde à duas questões, como lembra Guattari: o agenciamento transforma as noções de “estrutura”, “sistema”, “forma” ou “processo”, ampliando o caráter formalmente articulado do sistema ou da estrutura para um processo pragmático o qual se abre em componentes “heterogêneos”, ou seja – conforme o protocolo da semiótica – não exclusivamente intelectual, discursivo, linguístico: são signos diversos, heterogêneos, biológicos, políticos, sociais, coexistentes. Em segundo lugar, um tal

agenciamento é dito agenciamento *coletivo de enunciação* quando se trata de localizar para além das instâncias individuais de enunciação que privilegiam muito frequentemente a linguística ou a estilística, o modo a-subjetivo, impessoal da criação literária, irreduzível a figura do autor, ou àquela do gênio privado¹⁰. A literatura não deve mais ser considerada como negócio próprio de uma individualidade de exceção que expõe suas memórias pessoais e outros “segredinhos sujos”, mas como um empreendimento coletivo de exploração de devires sociais: nisso consiste a literatura menor, que persegue a crítica clínica e a definição sintomatológica da literatura.

Além desse método de repetição, verdadeira escrita “continuada”, e dessa escrita coletiva que reforma o estatuto da literatura, Deleuze inaugurou em 1967, com a *Apresentação de Sacher-Masoch*, uma espécie de simbiose editorial, enxertando dois escritos distintos, literário e filosófico, não necessariamente compostos em conjunto, em um volume. A simbiose, emprestada da etologia animal, serviu de modelo para buscar o conceito de síntese disjuntiva no domínio vital, ao propor um enxerto heterogêneo ou conexão entre séries díspares. Deleuze toma emprestado esse conceito da descrição da homossexualidade em Proust, e do desfile de sedução entre vespa e orquídea, séries heterogêneas, animal e planta paradoxalmente dispostas no mecanismo de reprodução da orquídea. Derivado de Proust, a captura da vespa e da orquídea ou devir coletivo, o devir-vespa da orquídea, o devir-orquídea da vespa, não serve somente para descrever o novo modo de funcionamento literário que ocorre “entre” Deleuze e Guattari. Aqui, a simbiose se aplica às novas maneiras que Deleuze estabelece para ajustar filosofia e literatura sem fundi-las ou hierarquizá-las, mas mantendo sua diferença disjuntiva, seu encontro necessário. Essa coexistência entre literatura e filosofia resulta nos habituais prefácios ou posfácios, elucidando com seus comentários eruditos os textos que estes emolduram.

A *Apresentação de Sacher-Masoch* justapõe duas escritas de dimensão sensivelmente correspondentes, a novela de Masoch *A Vênus das Peles*, e o ensaio de Deleuze *O frio e o cruel* que a precede. Trata-se, literalmente, de uma “Apresentação” de Sacher-Masoch, fornecendo a ocasião de uma reedição de suas obras, tendo Masoch, menos que Sade, despertado a atenção daqueles que como Bataille, Klossowski, Foucault se interessavam pela relação entre literatura, desejo e normalidade. Deleuze não busca atuar apenas como trampolim de difusão de Masoch, reparando a injustiça que precipitou sua obra no esquecimento ao mesmo tempo que tornou seu nome de uso comum, nem repetir pela literatura masoquista o interesse que a literatura sadista já havia provocado. Nem prefaciador, nem comentador, Deleuze pretende ao contrário produzir um espaço crítico que não se reduz nem à exegese de um sentido interno, nem ao comentário externo: é isto que define a crítica clínica. Deleuze especifica as modalidades escolhendo para o título do volume que ele compõe com o dramaturgo Carmelo Bene o termo *Sobreposições*¹¹. Do mesmo modo, não se trata aqui de um posfácio, o texto de Deleuze dessa vez dá sequência ao de Bene. O volume *sobrepõe* a peça de Bene *Ricardo III* ao texto *Um manifesto de menos*, redigido por Deleuze, e este título indica porque o dramaturgo chamou sua atenção. A filosofia não adiciona um sentido suplementar, um manifesto *do mais* frente ao efeito literário. Ela não oferece o manual teórico de uma escritura que sem isso restaria opaca, mas ao contrário, ela se serve do choque dramático para lançar uma resposta filosófica estimulada pelas pesquisas do escritor.

A crítica não procede por adição de um comentário *a mais*, mas elimina um comentário *a menos*. Esta vizinhança clínica é aqui redobrada pelo fato de que a peça de Bene é ela mesma uma reprise de *Ricardo III* de Shakespeare, mas uma reprise desejada como

extração, o que permite a literatura (Bene) como a filosofia (Deleuze) compor com as obras e as transformar. Criar é, portanto, realizar uma amputação cirúrgica. A admiração crítica implica uma relação com a tradição por tensão subtrativa e contrativa, onde se propõe uma reprise ativa ao estilo da improvisação e não uma canonização passiva. É porque a crítica afigura-se o exercício de *minoração*, que não corrobora a obra prima na sua posição de invariante cultural e regra maior, mas ao contrário, o que se faz é *informá-la* para lhe permitir continuar viva, ou seja para permitir o seu devir e a sua transformação. Além disso, maltratar a obra através de uma experimentação elogiosa, querendo conservá-la intacta dentro de uma invariante ilusória acaba por reificá-la. A postura subtrativa desenvolve assim a definição da literatura menor, e permite uma concepção da crítica como encontro, por vizinhança e conveniência vital, ou seja, literalmente como clínica, ou modo de vida. Tais aspectos circulam entre as obras, e determinam o encontro e a vitalidade da troca entre filosofia e literatura.

Em *Quad*, publicado em 1992, Deleuze acompanha *Quad et autre pièces pour la télévision*, de Beckett, com um extraordinário ensaio intitulado O Esgotado, que deve ser lido em seu sopro frágil, em seu ritmo breve, como um texto denso de pensamento poético. Ao contrário de *Superpositions*, esta publicação aparece sob a assinatura de Beckett, e Deleuze – delicadeza sensível – se elide e se retira sob a assinatura do escritor. A pesquisa de uma “coadaptação de duas formas”, o pensamento literário e o pensamento filosófico, se persegue sobre a plano formal por esta superposição material de discursos que não renunciam nem a sua hermética singularidade, nem aos seus cruzamentos decisivos. É uma utilização prática do encontro disjuntivo acerca do qual Deleuze teoriza nas obras escritas “a dois” com Félix Guattari, e que oferecem uma bela versão coletiva em *Rhizome*¹², verdadeiro discurso do método de escrita impessoal.

De 1964 à 1993, Deleuze persegue, portanto, essa investigação filosófica com e sobre a literatura, esta *crítica clínica* cuja primeira apresentação explícita aparece relacionada justamente a Sacher-Masoch, e se desenvolve sobre sua última obra publicada, *Crítica e Clínica*, centrada sobre o “problema do escrever¹³” ou seja, de acordo com o título do seu primeiro capítulo, sobre “a literatura e a vida”. Existe na obra de Deleuze uma reflexão constante sobre a literatura, que se caracteriza por sua força contínua, a insistência de sua reelaboração, e a originalidade de seus meios.

Do literário ao semiótico

Mas por uma trajetória marcante, os escritos do período de 1972-1980, anos de captura e de coescritura com Félix Guattari, anos de encontro e de transformação do estatuto da escritura, são seguidos por uma sequência de publicações que Deleuze assume sozinho, e que indicam a maturação e a urgência de uma teoria das artes não literárias, de uma semiótica da arte. A arte não se limita à literatura: a pintura e o cinema fazem sua aparição. Deleuze se dedica explicitamente a produzir uma lógica, uma taxonomia, uma classificação das imagens e dos signos que não portam enunciados. A semiótica exige uma filosofia da arte irreduzível à ordem da significação e do discurso. Deleuze chama de “Ideias” tais imagens, complexos de sensação não redutíveis a uma significação discursiva, mas que estimulam o pensamento. Estas imagens não querem dizer nada, mas elas fazem pensar. Passar de uma experiência sensorial (auditiva, visual) aos dados do problema que coloca essa imagem, sem a traduzir em dados discursivos, nem a reduzir aos modelos da interpretação, da analogia imaginária ou da correspondência simbólica, é isso o que busca a semiótica.

Como Deleuze passa do literário ao semiótico? Pelo aprofundamento do estatuto dos signos, e o trabalho teórico e prático

de coescritura com Guattari, que o permitem passar do estatuto intelectual do signo à sua etologia, seu meio vital, sua eficácia material. O signo não é mais portador de uma hermenêutica do sentido que decifra os processos significantes, mas de uma lógica das forças que fazem da arte uma captura, e da imagem um composto de afectos e perceptos. A etologia dos afectos permite a passagem da *Lógica do Sentido* (1969) à *Lógica da Sensação* (1981). Estas duas obras de Deleuze moldam o trabalho coletivo com Guattari, situados entre *O Anti-Édipo* (1972) e *Mil Platôs* (1980)¹⁴, sob o signo de uma investigação sobre política e loucura, normas sociais e psíquicas, ou, em termos mais correntes, sociologia e psicologia. Os dois volumes unidos por um mesmo subtítulo, *Capitalismo e Esquizofrenia*, conduzem a análise sobre a convivência que liga a “desorganização” mental da esquizofrenia à organização social do capitalismo, propondo uma investigação sobre a produção histórica dos modos culturais de criação dos sujeitos sociais, os modos de subjetivação¹⁵. O primeiro volume, *O Anti-Édipo* (1972), fornece uma teoria do sujeito crítico no que diz respeito à psicanálise que Deleuze declara completamente política¹⁶, e onde a figura do psicótico, verdadeiro anti-Édipo, conduz a luta contra a interpretação freudiana. O segundo volume, *Mil Platôs* (1980), elabora uma lógica das relações e uma teoria política do capitalismo que passa pela crítica das ciências humanas e exige a elaboração de uma semiótica organizando (“agenciando”) os signos discursivos e não discursivos com as relações de poder.

Com essa teoria do agenciamento, a semiótica está assegurada em seu princípio. Porque o agenciamento propõe um modo de interação mas pretende escapar aos pressupostos internalistas das noções de estrutura ou de sistema, que determinam o valor de seus elementos sob um modo autocentrado, por diferenças internas no seio de um sistema fechado. Deleuze e Guattari concebem apenas

sistemas abertos, conectados, não homogêneos, e eles chamam “rizoma” um tal dispositivo de conexões transversais, sob o modelo da erva daninha, cujas radículas itinerantes e florescentes proliferam sem raiz dominante. O rizoma empresta da biologia esse modelo de crescimento não arborescente ou centrado, que favorece a junção de regimes heterogêneos, o cruzamento e a interação sem unidade dada. Ou seja, os signos não formam preferencialmente sistemas linguísticos autônomos e fechados, mas todos os sistemas de signos, incluindo aqueles linguísticos, são abertos sobre outras semióticas vitais ou políticas, significantes ou subjetivas. Deleuze e Guattari as nomeiam regimes de signos em *Mil Platôs* para evitar justamente o fechamento dos sistemas de signos: o regime é um sistema aberto, rizomático, que procede por conexões e que suporta a heterogeneidade pragmática de uma abertura sobre outras semióticas. O signo se define assim como um complexo de forças necessariamente híbridas, agenciando códigos desiguais, mentais e sociais, linguísticos e pragmáticos.

A noção de agenciamento programa a virada do semântico ao semiótico, e implica na crítica da interpretação. Não nos espanta ver a associação Deleuze-Guattari produzir durante esse período uma teoria política da literatura (*Kafka*, em 1975), da escritura impessoal como agenciamento coletivo – exatamente o que é implementado pela coescritura –, que prepara o semiótico. Pensar a pintura ou o cinema, expor o efeito da arte fora do efeito literário solicita uma teoria dos signos não-discursivos que destaca a análise dos signos da influência do discurso, critica o primado do livro assim como a postura usual do comentário (*Rhizome*, 1976), ou seja, desenvolve uma crítica da interpretação.

Essa virada é franqueada com *Mil Platôs* em 1980, e as publicações que se seguem falam dela. Em 1981, Deleuze fornece uma teoria da pintura. *Francis Bacon. Lógica da Sensação*¹⁷. Anteriormente ele havia

consagrado à pintura uma curta plaqueta em 1973 em homenagem à Gérard Fromanger, *O quente e o frio* – à maneira do escrito sobre Masoch, *O frio e o cruel*. Sobre cada uma das onze páginas, texto e reprodução de quadros se correspondem: imagens e conceitos estão face a face. Da mesma forma, o conjunto da edição original de Francis Bacon separa em dois estreitos volumes a *Lógica da Sensação* de Deleuze, e o volume das reproduções dos quadros de Bacon. Pintura e filosofia coexistem nesse conjunto, colocadas em uma vizinhança que não impede sua distinção, exemplo original de uma tentativa editorial para renovar o estatuto dos livros sobre pintura. Essa obra é seguida pela soma magistral sobre o cinema, os dois volumes de *Imagem-Movimento e Imagem-Tempo*, em 1983 e 1985; Três anos mais tarde, é a unidade das artes sob a autoridade de um estilo, a singularidade de um período, e a coexistência das artes, das ciências e da filosofia, ao sabor de um período, que fazem objeto de *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, em 1988. É com estas obras, especialmente aquelas consagradas à pintura e ao cinema, que Deleuze aborda de frente a questão da imagem.

O encontro com Félix Guattari

Essa lista de publicações indica a regularidade de uma alternância entre arte e filosofia. Ela indica também a abertura da filosofia em direção à outras artes além da literatura, e a afirmação de uma semiótica que convém tanto ao literário como às artes não discursivas. Da análise de um romance isolado (*Proust e os signos*), à análise do conjunto de uma obra (Kafka ou Bacon), da obra isolada ao gênero, da especificidade de uma arte (o cinema), àquela de um período histórico (o Barroco), Deleuze não cessa de expandir sistematicamente o campo da análise das artes. Para tanto, ele alterna escritos sobre arte e títulos consagrados ao estudo de autores, de obras, ou de

conceitos e problemas não especificamente artísticos, mesmo se for preciso esperar 1968 e *Diferença e Repetição* para que aparecesse um escrito que não fosse explicitamente monográfico, discorrendo sobre um filósofo (Hume, Nietzsche, Kant, Bergson) ou escritor (Proust, Sacher-Masoch). Um primeiro traço se desenha: da literatura às artes não discursivas se estende uma trajetória suficientemente nítida para iluminar prospectivamente o estatuto da imagem e a importância da crítica da interpretação.

O primeiro período é comandado pela experiência da literatura. É sobre esse campo que a experiência dos signos se elabora antes de poder se desenvolver em semiótica, isto não significa que Deleuze descobriu a importância das artes não-discursivas mais tardiamente, mas a literatura forma a primeira paisagem onde testemunhamos a arte em ação em sua escrita.– a referência à pintura é constante a partir de *Diferença e Repetição*, a referência à música, à qual Deleuze não consagra uma obra separada, é de grande importância e *Mil Platôs* ou em *A dobra* –, mas porque é o primeiro campo sobre o qual se expõe o funcionamento da arte. Deleuze propõe em princípio uma filosofia da literatura que apresenta o enunciado literário e os métodos da literatura moderna como lugares teóricos de uma reconciliação entre a filosofia e o pensamento. É graças à literatura que o filósofo reforma “a imagem do pensamento”¹⁸: isso que força a pensar é a intrusão violenta e involuntária de um signo, objeto de um encontro que força o pensamento a criar¹⁹. A física da homossexualidade proustiana, que Deleuze examina na segunda versão de Proust, em 1970, responde à Apresentação de Sacher-Masoch de 1967. A literatura não visa apenas expor a gênese do pensamento (uma metodologia da criação do pensamento) mas conduz a uma crítica clínica, uma sintomatologia nietzschiana (desenvolvida em *Nietzsche* de 1962), que abre a literatura sobre uma função de diagnóstico. Deleuze prolonga por este viés a inspiração nietzschiana que faz do filósofo

um artista e um médico da civilização: “Nietzsche o dizia, o artista ou o filósofo são médicos da civilização”²⁰.

Esta função de diagnóstico caracteriza precisamente o novo platô da filosofia da arte, mas ela se transforma: se desloca em um novo meio e se amplia em uma nova função política e social. É preciso a datar do encontro com Guattari em 1969, ou antes escolher como articuladora [dobradilha] a primeira obra de importância escrita em conjunto, *O Anti-Édipo* em 1972: melhor recorte, pois *Lógica do Sentido*, que Deleuze publica em 1969²¹, se interessa pela constituição do sentido, sem dúvida a partir de seus limites externos, não-sentidos, inconsciente e corporeidade, mas sempre sobre o plano da fronteira interna do pensamento. Esta obra coloca o sentido em sua dimensão formal, e discute com a lógica matemática de Russell, a lógica transcendental de Husserl e a psicanálise de Lacan. O ponto de oscilação da obra de Deleuze pode ser fixado em torno do personagem de Artaud: a intrusão do “corpo sem órgãos” esquizofrênico na *Lógica do Sentido* marca o ponto de passagem entre a primeira e a segunda filosofia da arte. Com ele, passamos da experiência informal da arte e especialmente da literatura, à uma etologia pragmática dos modos de subjetivação sociais²².

O encontro com Guattari não tem nada de anedótico, ele é determinante, e decisivo para a filosofia de Deleuze que se reorganiza em função das empiricidades reais, da luta política, da confrontação terapêutica com a psicose e a esquizofrenia no quadro das instituições existentes. Deleuze procedia a uma crítica do sujeito a partir dos recursos da arte e da psicanálise, mas sobre o campo da filosofia pura. O encontro com Guattari desencadeia um mergulho real no empirismo, e coincide com a imersão no meio histórico da luta social, do engajamento militante: é a época do G.I.P. (*Groupe d'information sur les prisons*) [Grupo de Informação Prisional] e do C.E.R.F.I. (*Centre d'Études, de Recherches et de Formation Institutionnelles*) [Centro de

Estudos, de Pesquisa e Formação Institucionais]²³, e essa mudança assinala a aparição de um léxico político até então ausente das preocupações de Deleuze. Ele se junta à repercussão que tem Maio de 1968 na sociedade francesa, responde à essa febre política, essa injunção militante e contestadora que abala a vida intelectual e, em seguida, a Universidade francesa e que culmina com a criação de Vincennes, a qual Deleuze ingressa em 1969²⁴.

Desse ponto de vista, o encontro com Guattari age sobre Deleuze como um gatilho e um detonador que deslocam o pensamento do elemento especulativo em direção a movimentos reais, as tensões políticas que agitam os corpos sociais, e em direção ao campo prático da loucura em seu enquadramento institucional psiquiátrico. Em um movimento foucaultiano, que atesta seu interesse comum pela historicidade e a variação dos polos do normal ao patológico, a atenção que eles dedicam, a partir de Canguilhem, ao “nascimento da clínica”, sua admiração pelos trabalhos críticos de Bataille e de Blanchot avaliando o escopo literário da transgressão e da singularidade, Deleuze expõe uma crítica da clínica. Ele se interessava pela loucura como fronteira da razão, e procurava em *Sacher-Masoch* e *Lógica do Sentido*, teorizar a criação literária em sua relação com a loucura (Artaud, o esquizofrênico) ou com a perversão (a análise do desejo e da lei em *Masoch*). Com Guattari, Deleuze passa de uma definição formal do inconsciente à sua dimensão simultaneamente política e crítica no que concerne à psicanálise.

Guattari descreve a si mesmo na junção de três domínios teóricos e práticos que ele julgava “discordantes” até o encontro com Deleuze: a prática militante em diferentes organizações políticas marxistas, a prática clínica com Jean Oury em *La Borde*, no contexto da psicoterapia institucional, e a prática analítica com os psicóticos, na perspectiva de Lacan, que foi seu analista e cujos seminários constituem para ele, como para toda sua geração, uma reiteração

decisiva da teoria freudiana. Engajado com Jean Oury na aplicação da análise no tratamento de psicóticos, na Clínica *La Borde*, no contexto da psicoterapia institucional derivada de Tosquelles²⁵, Guattari concebe o inconsciente como uma produção social, ligada diretamente à dimensão política e histórica do social. É ele quem permite a Deleuze “restituir ao inconsciente suas perspectivas históricas”, o que implica em uma “reversão da psicanálise, e sem dúvida uma redescoberta da psicose sob as vestes da neurose”, duplo movimento de crítica da psicanálise e de interesse pela esquizofrenia que caracteriza os trabalhos de Deleuze entre *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*.

Essa dupla direção desencadeia a crítica da interpretação, porque ela rejeita a preponderância, e mesmo a dominação do significante linguístico e psíquico. Guattari empresta essa crítica da psicoterapia institucional, que se define por sua atenção à dimensão “institucional”, política e coletiva do psiquismo. Porque ela visa reduzir a lacuna entre a dimensão privada do inconsciente freudiano e a constituição sociopolítica dos sujeitos, e pretende agir sobre as instituições atuais reformando as estruturas asilares, a psicoterapia institucional representa um papel considerável na elaboração do programa de *O Anti-Édipo*. Sua dimensão política a opõe simultaneamente à psiquiatria hospitalar, gestão institucional, administração jurídica e médica do anormal no corpo social, e à psicanálise, análise dos processos de constituição da consciência a partir dos fluxos inconscientes.

A crítica política da interpretação

Guattari substitui, portanto, à psicanálise freudiana, dominada pelo cliché de uma normalidade psíquica, pela esquizo-análise, que propõe uma análise do inconsciente de inspiração marxista e substitui o modelo edipiano, neurótico, centrado sobre a pessoa, por um modelo psicótico, não edipiano, impessoal e político. A esquizo-análise faz do

consciente em sua dimensão material uma produção social, e historiciza o inconsciente freudiano, cuja economia pulsional é diretamente conectada aos dispositivos sociais, em lugar de ser concebida como uma esfera separada, um “império em um império” individual, familiar e privado. Ela atribui à loucura, à inadaptabilidade social e à psicose um valor de experimentação prática que contém um desafio político e um valor para a cultura: segundo Foucault e a análise da loucura como fronteira da razão, o artista se torna o operador de uma transformação do gosto que se reflete na moral. A arte, clínica da sociedade, expõe a crítica social ao mesmo tempo que testemunha novos tipos de subjetivação. A crítica do sujeito se investe dessa nova dimensão política e social, crítica que concerne aos movimentos comunistas e psicanalistas que alimentam as problemáticas²⁶ de *O Anti-Édipo*. Deleuze credits sempre a Guattari estes dois resultados: tê-lo permitido sair da psicanálise, e ter sido a ocasião de uma descoberta do pragmatismo do conceito²⁷. Nisso, Guattari permite a Deleuze atribuir ao pensamento teórico e à prática das artes uma dimensão política essencial, que suscita a elaboração do conceito de agenciamento em confrontação amigável com o conceito foucaultiano de “dispositivo”.

O encontro com esse praticante da esquizofrenia, psicanalista militante, a cada vez mais crítico da dimensão “familiarista” da psicanálise, conduz a sintomatologia nietzschiana dos estudos precedentes para o campo do agenciamento político dos signos. Essa reorganização é o princípio da extensão da arte e permite ao mesmo tempo a passagem do literário ao semiótico, e a integração de uma dimensão política para as artes e para o pensamento, que procedem, em ambas, da crítica da interpretação. Na segunda filosofia de Deleuze, filosofia coletiva, o pensamento não é mais dissociável de seu agenciamento real *hic et nunc*²⁸. A arte não é um caso de significação, mas de funcionamento. A experimentação substitui de

uma vez por todas a interpretação. O signo como afecto e relação de forças suplanta o significante, linguístico ou psicanalítico.

Disso resulta um interesse pelas ciências sociais, em particular pela economia, história, etologia e pela teoria das civilizações, às quais até o momento Deleuze não havia consagrado análises contínuas. Sem dúvida ele utilizava o esquema nietzschiano de clivagem entre forças ativas e reativas para proceder à crítica ativa das civilizações e do niilismo e consagrava longas análises à Marx em *Diferença e Repetição*, mas se trata agora de pensar as artes como “a atualização de uma potencialidade revolucionária”²⁹. O artista, como médico da civilização, recebe um papel político e o efeito da arte se determina em sua dupla dimensão social, como produção social e agente revolucionário.

Essa abertura da arte à política é indiscutivelmente um motivo que podemos datar com precisão. Em 1967, Deleuze atribui à arte um propósito mais elevado do que aquele dado à sociedade ou ao estado, e saudava Nietzsche como filósofo intempestivo, aquele que permite escapar dos perigos convergentes da eternidade e do histórico³⁰. Não se tratava de engajar a arte em sua dimensão política e histórica, e se reparamos uma alusão ao marxismo, este é reenviado de volta à eternidade, como duas atitudes convergentes e recíprocas que negam a verdadeira temporalidade da obra.

O que é evidente para Nietzsche, é que a sociedade não pode ser a última instância. A última instância, é a criação, é a arte; ou melhor, a arte representa a falta e a impossibilidade de uma última instância. Desde o início de sua obra, Nietzsche sustenta que há fins “um pouco mais elevados” que aqueles do Estado, que aqueles da sociedade. Desde o começo de sua obra, ele a instala em uma dimensão que não é aquela do histórico, mesmo concebido dialeticamente, nem aquela da eternidade. Essa nova dimensão que, às vezes, está no tempo e age contra o tempo, ele a chama de o intempestivo. É lá que a vida como interpretação sustenta sua fonte.³¹

O intempestivo permite escapar ao mesmo tempo do histórico-dialético e da eternidade. Mesmo se Deleuze toma o cuidado de precisar que essa posição não equivale à “um certo estetismo, uma certa renúncia à política, um ‘individualismo’ despolitizado”³², essa sintomatologia permanece indiferente ao contexto político, e o corpo social não aparece como uma dimensão constituinte da arte. Além do mais “a alegria artista” [la joie artiste], o humor trágico e sua *vis cômica*³³ implicam em uma “liberação” cujo conteúdo político permanece bastante vago³⁴.

O intempestivo, do qual falamos há pouco, não se reduz jamais ao elemento político-histórico. Mas ele chega às vezes, em grandes momentos, em que eles coincidem. [...] Mas quando um povo luta por sua liberação, há sempre coincidência de atos poéticos e de eventos históricos ou de ações políticas [...] uma alegria artista que vem coincidir com a luta histórica³⁵.

Ao contrário, a partir de *O Anti-Édipo*, livro “de lado a lado político”³⁶, a arte e seu efeito, pensamentos como produções determinadas como máquinas sociais, convivem agora no contexto de uma análise crítica dos processos sociais, econômicos, jurídicos e políticos. A arte não é mais dissociável de sua dimensão e de seus efeitos políticos, e recebe uma função messiânica. Não é mais a alegria artista que coincide às vezes com a luta histórica, mas o efeito político revolucionário que determina o sucesso da arte.

Amáquina literária assume o controle de uma máquina revolucionária que vem [...]. Não há nada tão grande e revolucionário quanto o menor. Odiar toda literatura dos mestres³⁷.

É preciso compreender que essa nova teoria se elabora, de início, na prática que consiste em inventar uma escritura múltipla, um pensamento coletivo, e se desenvolve nessa forma de escritura filosófica que rompeu com o isolamento soberano do pensamento, se efetuando “no meio” desse ser coletivo, Deleuze

e Guattari. “Nós escrevemos *O Anti-Édipo* a dois. Como cada um de nós era muitos, isso já era muita gente”. É em primeiro lugar a escritura que se agencia coletivamente. O discurso filosófico se afasta do elemento privado do pensamento atribuído a *um sujeito*, e a relação do pensamento com a vida, que Deleuze determinava noieticamente, se define agora sob o plano empírico do devir social, da etologia pragmática, da constituição política dos sujeitos. Não existe “um” autor do pensamento, mas um devir-social da função autor, que responde à vocação emancipadora do pensamento, e esse devir se transforma em função dos desafios e apostas que atravessam a escritura. Essa nova maneira de fazer da filosofia transforma profundamente a teoria, e o estatuto do livro muda tanto quanto a função-autor.

Um livro não tem um objeto nem um sujeito, ele é feito de matérias diversamente formadas, de prazos e velocidades muito diferentes. Desde que atribuímos ao livro um sujeito, negligenciamos o trabalho das matérias e da exterioridade de suas relações [...]³⁸

É por isso que o período de intensa colaboração com Guattari, experimentação de escritura coletiva, pode ser considerado de início como uma extensão da lógica da multiplicidade nos casos determinados da pintura, do cinema, da arte barroca. As publicações que Deleuze retoma solitariamente se orientam em direção à semiótica muito detalhada das artes não discursivas. A teoria da arte como máquina vital e agenciamento de signos não redutíveis à linguagem permite à semiótica se implicar na análise de casos singulares: Bacon, o cinema em seu conjunto e na diversidade de períodos, de escolas, enfim, o Barroco – que Deleuze escreve com letra maiúscula. Deleuze confirma, além disso, essa periodização.

Félix Guattari e eu tentamos fazer uma filosofia em *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*, sobretudo em *Mil Platôs*, que é um livro denso e que propõe um bocado de conceitos. Nós não colaboramos, nós fizemos um livro e depois outro, não no sentido de uma unidade, mas de um artigo indefinido. Tínhamos, cada um de nós, um passado e um trabalho precedentes: ele em psiquiatria, em política e em filosofia, já rica em conceitos, e eu com *Diferença e Repetição* e *Lógica do Sentido*. Mas nós não colaboramos como duas pessoas. Nós éramos mais como dois córregos que se reuniam para fazer “um” terceiro que seria nós. Uma filosofia, foi para mim como um segundo período que não teria jamais iniciado e se realizado sem Félix. Então, em seguida, podemos supor que teria havido um terceiro período em que se tratava para mim de pintura e de cinema, de imagens que aparecem [d’images en apparence]. Mas são livros de filosofia³⁹

A imagem, afecto e percepto

Assim, Deleuze explora a literatura, depois se interessa pelas artes não discursivas, pela pintura, pelo cinema, segundo uma trajetória que se desloca da linguagem em direção à matéria da percepção. A definição da arte como captura de forças e depois como imagem corresponde a esse movimento. Elaborada de início a propósito da literatura, e levada com *Francis Bacon: Lógica da sensação* em 1981 à análise da pintura, a captura de forças revela ao mesmo tempo a comunidade das artes que liga a literatura às artes não discursivas. Melhor, ela indica, inclusive para a literatura, que o efeito da arte não é redutível à sua dimensão linguageira, mas reclama uma semiótica de efeito irreduzível ao discursivo, uma verdadeira lógica da sensação. É essa semiótica, essa filosofia não linguística do signo, que conduz Deleuze a definir a arte, nos anos oitenta, como captura de forças com *Bacon*, depois como imagem em *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, os dois volumes consagrados ao cinema. Após ter se apoiado na experiência da arte para conduzir a filosofia a uma reforma de sua imagem do pensamento, como a vimos em *Proust e os signos* em 1964, Deleuze abre agora a arte a uma via nova, ao mesmo tempo

em que transforma a definição da imagem. A imagem, tal como ele a concebe, seguindo Bergson, se inspirando na análise de *Matéria e memória*, não é uma cópia, um duplo mental, e ainda menos uma representação da imaginação, ou um cliché da opinião, mas um modo da matéria, um movimento real, e o efeito da arte deve ser localizado nesse plano estritamente positivo. “Uma imagem não representa uma realidade suposta, ela mesma é toda sua realidade”⁴⁰. Longe de ser uma ficção da cultura, um critério antropológico, a arte, em Deleuze, toma a consistência e a inocência de um efeito de subjetivação, que faz palpitar afectos na matéria.

A arte é real, ela opera efeitos reais sobre o plano das forças e não das formas. Disso resulta um deslocamento muito original da fratura entre real e imaginário, o imaginário deixando de ser concebido como uma ficção mental, e a arte como uma distração da cultura. Enquanto a crítica da interpretação, formulada à propósito da literatura, insiste sob a dimensão não literária das artes que não passam, de início ou exclusivamente, por meio da língua, Deleuze insiste constantemente sobre o aspecto real do imaginário, de modo que as imagens devem ser tomadas sob um modo literal e não significante, e que se trata de restituir ao pensamento que elas produzem por extração e não por abstração. O imaginário não é irreal, mental e subjetivo, mas propõe uma indiscernibilidade relativa do real e do irreal, indiscernibilidade que a noção de captura permite explicar. Todas as imagens são literárias e devem ser tomadas literariamente, de modo que o pensamento não é separável das imagens, mas ele não é significado por elas como um conteúdo abstrato que elas representariam. Há um canto de guerra para as artes não discursivas, que não são obrigadas a repetir ou a desconstruir formas, e nem remeter ao regime significante. Não que elas sejam privadas de inteligibilidade ou de pensamento, mas elas não são redutíveis a uma significação, ainda menos a uma significação

discursiva. Captura de forças e imagem solicitam um pensamento no nível da sensação. A arte não opera em uma dimensão subjetiva privada e mental: ela não é redutível nem a um sistema simbólico, nem a um chamado imaginário, ao fantasma ou ao sonho, mas ela produz realmente imagens que fazem pensar. “Não há pensamentos abstratos que se realizam indiferentemente em tal ou tal imagem, mas pensamentos concretos que não existem senão nestas imagens e em seus meios”. Temos aí uma definição da realização em arte: “uma imagem não vale senão pelos pensamentos que ela cria”⁴¹.

Em 1981 Deleuze consagra, enfim, uma obra inteira às artes não discursivas, mergulhando na obra de Francis Bacon. Se ele havia dedicado à pintura e à música numerosas análises e alguns artigos, é a primeira vez que ele se confronta diretamente com o conjunto de uma obra pictórica e se arrisca a essa semiótica da obra definida anteriormente a propósito da literatura. Trata-se de pensar o “sistema das imagens e dos signos independentemente da linguagem em geral”. É toda a dificuldade de uma análise da pintura, que não pode redobrar a obra a descrevendo, nem cair em uma conversa sentimental e metafísica aplicada⁴². A pintura é a-significante e a-sintática, precisa Deleuze, porque ela não exhibe palavras em uma ordem sintática. Sua matéria não é linguisticamente formada, mas nem por isso é desprovida de efeitos sobre o pensamento. Deleuze se dedica a apreender essa massa plástica, a detalhar a maneira que ela possui de investir nosso olho, erguendo “diante de nós a realidade de um corpo, linhas e cores”⁴³. A imagem não é um enunciado, e solicita uma lógica da sensação não discursiva e não uma lógica da significação. “Também devemos definir, não a semiologia, mas a ‘semiótica’ como o sistema das imagens e dos signos independentes da linguagem em geral”.

Disso deriva a dificuldade de uma análise das artes não discursivas, porque se trata de levar ao discurso isso que não devém do discurso, e de extrair o pensamento dessa matéria signica não

linguística mas nem por isso amorfa, mas “bem formada semioticamente, esteticamente, pragmaticamente”⁴⁴. Esta tripla designação do signo, irreduzível à linguagem, sensível e produtora de um efeito, permite essa lógica da sensação que Deleuze concebe com Bacon, e que responde, a deslocando, da lógica do sentido que ele efetuava em 1969. Passando do sentido à sensação, passamos de um regime da obra ainda centrado sobre a esfera mental significante a uma lógica da sensação, verdadeira definição programática da estética, como lógica do sensível. A imagem, nesse sentido novo e decisivo, não é uma representação, um duplo, mas uma composição de relações de forças, feitas de velocidades e lentidões, que conhecem igualmente uma variação de potências, um afecto. Se a imagem é uma realidade, e não uma visão mental, ela não é uma representação da consciência (um dado psicológico), nem um representante da coisa (uma visão do objeto). Deleuze a compreende em um sentido bergsoniano, como uma aparição, um sistema de ações e reações ao nível da matéria ela mesma, de modo que a imagem não tem nenhuma necessidade de ser percebida, mas existe em si como oscilação, vibração, movimento. A partir desse movimento do pensamento em direção à imagem é que nós desejamos restituir aqui alguns itinerários⁴⁵.

Notas de fim

[1] Sobre os vinte e seis títulos que constam em sua bibliografia, dez são dedicados à arte – acrescenta-se que nove títulos são dedicados ao exame explícito da obra de um filósofo, e que nove títulos são assinados em parceria. Filosofar sobre a arte, sobre a filosofia, escrever a dois, por justaposição, como acabamos de ver, ou por coescritura (com Guattari, Parnet, Fanny Deleuze) – estes três modos de exposição estão sistematicamente ligados. (Nota da Autora, apresentada daqui em diante como N.A)

[2] DELEUZE et FOUCAULT, Introduction Générale, F. Nietzsche, **Le Gai Savoir, et fragments posthumes**, t. V des Œuvres complètes, G. Colli et M. Montinari (éd.), tr. fr. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1967, p. I-IV, rééd. In FOUCAULT, Dits et écrits, sous la direction de D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, t. I, p. 561-564. A citação encontra-se na p. 563-564. Ver também Michel Foucault et Gilles Deleuze veulent rendre à Nietzsche son vrai visage (entretien avec C. Jannoud), *Le Figaro littéraire*, n° 1065, 15 septembre 1966, p. 7, rééd. In FOUCAULT, Dits et écrits, t. I, p. 549-552. (N.A.) Tradução brasileira: FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. v. 2. p. 37. (Nota dos tradutores, apresentada daqui em diante como N.T.).

[3] DELEUZE, Gilles. **Foucault**, Paris: Les Editions du Minuit, Coll. « Critique », 1988. (citado, daqui em diante, como F), p.50. (N.A) Tradução brasileira: DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução de Claudia Sant’Anna Martins. Revisão de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013. p. 52. (N.T.).

[4] DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris : Flammarion (Champs), 1996. (N.T.).

[5] Deleuze chega a opor categoricamente a semiótica – teoria não linguística do signo – à semiologia. Mas raramente ele também toma semiologia no sentido de “semiótica”, ao falar de Peirce, por exemplo, que inventa uma lógica não linguística do signo intitulada “semiologia”, ou quando ele se dirige à um público Anglo-Saxão acostumado com a terminologia peirceana. Em todos os outros casos, o termo semiótica é empregado, e a semiologia assume o valor da semântica, a teoria linguística do signo, que Deleuze critica duramente. Por exemplo, para o prefácio da edição inglesa de *Nietzsche e a Filosofia*, quando ele fala de Peirce, Deleuze escreve semiologia. Em qualquer outra parte, semiótica. Ver DELEUZE, Gilles. **Deux régimes de fous**. Textes et entretiens 1975-1995. Paris: Minuit, (citado daqui em diante como RF), p.188, e *L’Image-mouvement* (citado, daqui em diante, como IM), p.101. (N.A.) Edição brasileira: DELEUZE, Gilles. **Imagem-Movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 83. (N.T.).

[6] DELEUZE, Gilles. Description de la femme. Pour une Philosophie d’autrui sexuée. In **Poésie 45**, n 28, octobre-novembre 1945, p.28-29 ; Introduction In DIDEROT, Denis. **La Religieuse**. Paris: Collection de L’Ile Saint-Louis (dépôt de vente 1, rue Bruller, Paris XIV, 1947, p VII-XX. (N.A).

[7] DELEUZE, Gilles. Mystère d’Ariane (sur Nietzsche). In **Bulletin de la Société française d’études nietzschéennes**, mars 1963, p.12-15, rééd. **Philosophie**, 17, hiver 1987, p.67-72. O documento revisado foi reeditado no **Magazine Littéraire**, n.298, avril 1992, p.21-24, antes de ser republicado em *Crítica e Clínica*. (N.A.).

[8] O texto sobre Espinoza é escalonado por um período de onze anos: Spinoza. Textes choisis. Paris: PUF, 1970. A segunda edição aumentada modifica o título: Spinoza. Phisosophie pratique Paris: Minuit, 1981 (daqui em diante citado como SSP), adicionando três novos capítulos (III, V e VI pois “Spinoza et nous”, havia sido objeto de uma publicação separada na Revue de Synthèse, vol. III, n.89-91, janvier-septembre 1978, p.271-277) e suprime as passagens escolhidas das obras de Espinoza. Existe, portanto, uma história do livro que passa propriamente por uma transformação de seu gênero literário, do manual escolar à monografia audaciosa. Em *Foucault* de 1986 encontra-se o mesmo fenômeno, onde se retoma, modificando-as, as revisões sucessivas que Deleuze fez de *A Arqueologia do Saber* (1969) e de *Vigiar e Punir* (1975), e as apresenta agora encaixadas numa nova estrutura, onde elas formam os primeiros capítulos. A elaboração do livro se desenvolve, portanto, durante dezesseis anos, ao passo que as revisões diacrônicas se transformam, ao longo do caminho, em momentos conceituais: “Um novo arquivista” (revisão de Foucault, *A Arqueologia do Saber*), in **Critique**, n.274, mars 1970, p.195-209, reeditado uma primeira vez em volume separado, Paris Fata Morgana, 1972, e *Escritor? Não: um novo cartógrafo* (revisão de Foucault, *Vigiar e Punir*) in **Critique**, n.343, décembre, 1975, p. 1207-1227. (N.A.).

[9] DELEUZE, G. e GUATTARI, F. La synthèse disjonctive. L'Arc, n. 43, Klossowski, 1970, p.54-62, retomado e revisado em *L'Anti-Oedipe*. (N.A.).

[10] GUATTARI, Félix. **Les années d'hiver 1980-1985**. Paris: Barrault, 1986, p.287. No momento em que o próprio Deleuze deixou de utilizar a noção, Guattari, propôs a este termo uma definição suficientemente esclarecedora a tal ponto que ela merece ser reproduzida aqui. “Enunciação coletiva: as teorias linguísticas de enunciação centram a produção linguística sobre os sujeitos individuais, embora a língua, por essência, seja social e seja, igualmente, ligada diagramaticamente sobre realidades contextuais. Além das instâncias individuais de enunciação é necessário, portanto, atualizar os agenciamentos coletivos de enunciação. ‘Coletivo’ não deve ser entendido aqui somente no sentido de um agrupamento social; ele implica também a entrada de diversas coleções de objetos técnicos, de fluxo material e energético, de entidades incorporais, de ideias matemáticas, estéticas etc.” GUATTARI, *Les Années d'hiver*, op cit., p.289. Com sua inflexão marxista, e seu relativo peso léxico, a noção é tipicamente guattariana. Em *Les Années d'hiver*, Guattari propôs um glossário muito esclarecedor de diferentes conceitos típicos da obra a dois: corpos sem órgãos, rizoma, agenciamento, territorialidade etc. (N.A.).

[11] DELEUZE, G.; BENE, C. **Superpositions**. Paris: Minuit, 1979 (citado daqui em diante como S). O livro é lançado na Itália em 1978 e apenas em 1979 será publicado na França. (N.A.).

[12] DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Rhizome*, 1976 (citado R) e F, 68, 69. (N.A.).

[13] DELEUZE, G. *Critique et Clinique*, 1993 (daqui em diante citado como CC). (N.A.) Edição Brasileira: DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. (N.T.).

[14] Isso não significa que a colaboração com Guattari se limita a estas duas obras. Mas o enquadramento dos dois volumes de *Capitalismo e Esquizofrenia* é muito claro. Durante o período de 1972-1980, todos os volumes que Deleuze publica são livros coescritos, mesmo que não sejam todos com Guattari: com Guattari em 1972, *O Anti-Édipo*, em 1975 *Kafka*, em 1976, *Rizoma*, que fará a introdução de *Mil Platôs* e em 1980, *Mil Platôs*; Deleuze publica igualmente com Claire Parnet *Conversações* em 1977 e *Superposições* com Carmelo Bene em 1978 (na Itália) e em 1979 (na França). Será preciso esperar 1991 para ver a publicação da nova e última co-publicação com Guattari: *O que é a filosofia?*. (N.A.).

[15] Deleuze, G e Guattari, F. **L'anti-Cédepe**. Paris: Minuit, 1972 (citado AO) e **Mille plateaux**. Paris: Minuit, 1980 (citado MP). (N.A.) Edições Brasileiras: DELEUZE, G e GUATTARI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luis B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011 e **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. (N.T.).

[16] DELEUZE, G. *Pourparlers*, 1991 (citado PP), p. 230. (N.A.) Edição Brasileira: DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992. (N.T.).

[17] DELEUZE e FROMANGER, **Fromanger, le peintre et le modèle**. Paris: Baudard Alvarez, 1973. A aproximação com Foucault é aqui, como sempre, interessante: ver FOUCAULT, *La peinture photogénique*, plaqueta para a exposição de Gérard Fromanger, *Le désir est partout*, na Galeria Jeanne Bucher, 53 rue de Seine, Paris 6E, de 27 de fevereiro à 29 de março de 1975. (N.A.).

[18] Esta expressão formula o título e a conclusão da primeira versão de *Proust* em 1964. Conservada no volume atual, ela compõe a partir de então a primeira parte. (N.A.).

[19] DELEUZE, G. *Proust et les signes*, 1964, 1970, 1976 (abreviado PS), p. 118. (N.A.) Edição Brasileira: DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. (N.T.).

[20] DELEUZE, PP, 195. (N.A.).

[21] DELEUZE, PP, 24. A ocasião desse encontro, segundo Jean-Pierre Faye, é fornecida por um exame crítico de *Diferença e Repetição* e de *Lógica do Sentido* que Lacan deveria acolher em sua revista Scilicet, mas que ele não publicou e que Guattari traz para Deleuze. O artigo *Máquina e estrutura* será finalmente editado por Faye em 1972 em sua revista Change, outubro de 1972, p. 49-59. Reeditada em GUATTARI, **Psicanálise e transversalidade**. Ensaio de análise institucional, Paris, Maspero, 1972, p. 240-248. Ver FAYE, Philosophe le plus ironique, in **Tombeau de Gilles Deleuze**, Y. Beaubatie (éd), Tulle, Mille Sources 2000, p. 91-99, p. 92-95. (N.A.).

[22] DELEUZE, G. **Logique du sens**. Paris: Minuit, 1969, citado daqui em diante como LS. (N.A.) Edição Brasileira: DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

[23] GUATTARI, *Les années d'hiver*, op. Cit., p. 82. (N.A.).

[24] Ver o belo texto que Deleuze publica com Guattari: Mai 68 n'a pas eu lieu in **Les nouvelles**, 3-10 mai 1984, p. 75-76, reeditado em RF, p. 215 sqq, e F, 123, n. 45. (N.A.).

[25] É François Tosquelles quem, nos anos 1940, deslocado à *Saint-Alban* pela guerra, engajado na resistência, funda a psicoterapia institucional. Tosquelles reivindicava que andamos em duas pernas, uma perna freudiana, outra marxista. Dez anos mais tarde, depois da ruptura da corrente um tanto artificialmente soldada pela experiência da Resistência e da Liberação, Jean Oury se instala em La Borde e retoma a experiência de Tosquelles, em torno de um grupo modesto de quarenta pessoas, incluindo os residentes. Sobre a psicanálise institucional, ver Jean OURY, Félix GUATTARI et François TOSQUELLES, *Pratique de l'institutionnel et politique*, op. cit. (N.A.).

[26] “Atrás de Marx e Freud, atrás do marxismo e do freudismo, existe a realidade repugnante do movimento comunista e psicanalista. É de lá que se deve partir e é para lá que é preciso sempre [...]

[...] retornar. E quando falo repugnante, não é apenas uma metáfora: o capitalismo reduz tudo ao estado de merda, ou seja ao estado de fluxos indiferenciados e decodificados dos quais cada uma deve pegar sua parte sobre um modo privado e culpabilizado”. GUATTARI, **La révolution moléculaire**, Paris, Recherches, coll “Encre”, 1977, réed. UGE, coll. « 10/18 », 1980, p. 9. Comparar essa introdução com começo de *O Anti-Édipo*. (N.A.).

[27] DELEUZE, PP, 24-25, 186-187; DELEUZE, **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1996, p. 23. Citado daqui em diante como D. (N.A.) Edição Brasileira: DELEUZE, G e PARNET, C. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998. (N.T.).

[28] Em latim: aqui e agora (N.T.).

[29] DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *L'Anti-Oedipe*, 453 (citado AO). (N.A.).

[30] DELEUZE, G. L'éclat de rire de Nietzsche, (Entrevista com Guy Dumur), *In Le Nouvel Observateur*, 5 avril 1967, p. 40-41, retomado em ID, 180. (N.A.).

[31] DELEUZE, *L'éclat de rire de Nietzsche*, art. cit., ID, 180. (N.A.) Tradução nossa. (N.T.).

[32] DELEUZE, *L'éclat de rire de Nietzsche*, art. cit., ID, 180. O artigo, localizado sob o signo de um “retorno a Nietzsche”, saúda a publicação na França de uma tradução das *Obras Completas*, de Nietzsche, editadas por E. Colli e M. Montinari, projeto editorial de grande envergadura do qual Deleuze e Foucault assumiram a direção para as Edições Gallimard na França. Ele se refere também ao Colóquio de Royaumont consagrado à Nietzsche, para o qual Deleuze fez o encerramento e cujos Anais acabavam de ser publicados: *Cahiers de Royaumont*. Philosophie, n° vi. Nietzsche, Paris, Minuit, 1967, retomados em ID, p. 163-167. Ver também: *Sur Nietzsche et l'image de la pensée*, réed ID, p. 187-197, et Deleuze e Foucault, *Introduction Générale*, F. Nietzsche, *Le gai savoir, fragments posthumes, t. V. Des Oeuvres complètes*, G. Colli et M. Montinari (Éd), tr. fr. P Klossowski, Paris, Gallimard, 1967, p. I-IV, réed. In FOUCAULT, **Dits et écrits**, sob a direção de D. Denfert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, t. I, p. 561-564. Esse texto importante infelizmente não é retomado em *A ilha deserta*. (N.A.).

[33] Em latim: força cômica. (N.T.).

[34] “O fundamento da arte, em efeito, é uma espécie de alegria, é mesmo isso que propõe a arte. não pode haver uma obra trágica porque há necessariamente uma alegria de criar: a arte é forçosamente uma liberação que faz tudo explodir, e primeiro o trágico”. DELEUZE, G. **Mystique et masochisme**, (Entretien avec Madeleine Chapsal), *in La Quinzaine littéraire*, n° 25, 1-15, retomado em ID (a citação se encontra na p. 186). (N.A.).

[35] DELEUZE, *L'éclat de rire de Nietzsche*, art. cit., ID, 180-181. (N.A.).

[36] DELEUZE, PP, 230. (N.A.).

[37] DELEUZE e GUATTARI, *Kafka*, 1975 (citado K), p. 32, 48. Se comparamos com o artigo precedente: “Os mestres, segundo Nietzsche, são os intempestivos, aqueles que criam e que destroem para criar, e não para conservar”, art. cit., ID, 181. (N.A.) Edição Brasileira: DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Kafka*, por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014 (N.T.).

[38] DELEUZE e GUATTARI, MP, 9. (N.A.)

[39] DELEUZE, PP, 187; ver também PP, 15-16 et DELEUZE, D, 23-25. (N.A.)

[40] DELEUZE, RF, 199. (N.A.)

[41] DELEUZE, RF, 194-195. (N.A.).

[42] DELEUZE, G. **L'image temps**. Paris: Minuit: 1985 (citado daqui em diante como IT), p. 44; RF, 168-9. (N.A.) Edição Brasileira: DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (N.T.).

[43] DELEUZE, G. **Francis Bacon**. Logique de la sensation. La Différence : 1981, réed. Le Seuil, 2002 (citado FBLS), p. 54. (N.A.) Edição Brasileira: DELEUZE, G. **Francis Bacon**: Lógica da Sensação. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Zahar, 2007. (N.T.).

[44] DELEUZE, IT, 44. (N.A.).

[45] Na sequência deste capítulo, Anne Sauvagnargues desenvolve o capítulo intitulado *Crítica e Clínica*, que explora as funções da clínica psicanalítica, assim como as análises de Deleuze de Sacher-Masoch, Nietzsche e Spinoza em relação à arte (N.T.).

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. Description de la femme. Pour une Philosophie d'autrui sexuée. **Poésie 45**, n 28, octobre-novembre 1945.

_____. Mystère d'Ariane(sur Nietzsche). **Bulletin de la Société française d'études nietzschéennes**, mars 1963, p.12-15, réed. **Philosophie**, 17, hiver 1987, p.67-72.

_____. Mystique et masochisme, (Entretien avec Madeleine Chapsal). **La Quinzaine littéraire**, n° 25, 1-15, avril, 1967.

_____. L'éclat de rire de Nietzsche, (Entrevista com Guy Dumur). **Le Nouvel Observateur**, 5 avril 1967.

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

_____. **Spinoza**. Textes choisis. Paris: PUF, 1970.

_____. **Marcel Proust et les signes**. Paris: Presse Universitaire de France, 1964, 1970, 1976.

_____. Francis Bacon. **Logique de la sensation**. Paris: La Différence, 1981.

_____. **Spinoza**. Philosophie pratique. Paris: Minuit, 1981.

_____. **L'image-mouvement**, Paris: Minuit, 1983.

_____. **L'image temps**. Paris: Minuit, 1985.

_____. **A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Foucault**, Paris: Les Editions du Minuit, Coll. "Critique", 1988.

_____. **Pourparlers**, Paris: Minuit, 1991.

_____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

_____. **Critique et Clinique**, Paris: Minuit, 1993.

_____. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

_____. **Deux régimes de fous**. Textes et entretiens 1975-1995. Paris: Minuit. 2003.

_____. **Proust e os signos**. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Zahar, 2007.

_____. **Foucault**. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. Revisão de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____.; BENE, C. **Superpositions**. Paris: Minuit, 1979.

_____.; FROMANGER, G. **Fromanger**, le peintre et le modèle . Paris: Baudard Alvarez, 1973.

_____.; GUATTARI, F. La synthèse disjonctive. **L'Arc**, n43, Klossowski, 1970.

_____.; _____. **L'anti-Œdipe**. Paris: Minuit, 1972.

_____.; _____. **Kafka**, Paris: Minuit, 1975.

_____.; _____. **Rhizome**: introduction, Paris: Minuit, 1976.

_____.; _____. **Mille plateaux**. Paris: Minuit, 1980.

_____.; _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____.; _____. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luis B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____.; _____. **Kafka**, por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____.; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris : Flammarion (Champs), 1996.

_____.; _____. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

DIDEROT, Denis. **La Religieuse**. Paris: Collection de L'Île Saint-Louis (dépôt de vente 1, rue Bruller, Paris XIV, 1947.

FOUCAULT, **Dits et écrits**, sous la direction de D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994.

_____. **Ditos e escritos**. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. v. 2.

GUATTARI, F. **La révolution moléculaire**, Paris, Recherches, coll "Encre", 1977, réed. UGE, coll. « 10/18 », 1980.

_____. **Les années d'hiver 1980-1985**. Paris: Barrault, 1986.