



Francis Bacon. Retrato de George Dyer numa corda cega. 1966.

Bacon, Deleuze, pintura e filosofia

Bacon, Deleuze, painting and philosophy

Elton Luiz Leite de Souza

Mestre em Filosofia/UERJ; Mestre em Comunicação/UFRJ.

Universidade Veiga de Almeida e Universidade Cândido Mendes

Palavras chave

estética, Deleuze, Francis Bacon.

keys word

aesthetics, Deleuze, Francis Bacon.

Resumo

Admite-se que a filosofia é uma atividade que se caracteriza fundamentalmente por sua relação com os Conceitos. A filosofia seria um exercício estritamente conceitual. Mesmo que precária, mesmo que insuficiente, a definição da filosofia como atividade em estreita ligação com os conceitos nos fornece, contudo, critérios convincentes para exatamente separá-la da não-filosofia. E mais: podemos também, se quisermos, desenvolver as relações entre a filosofia e a não-filosofia, descobrindo entre ambas comunicações nem sempre manifestas, nas quais cada uma tenta expressar, com os meios que lhes são imanentes, um mesmo campo de problemas.

O artigo Bacon, Deleuze, pintura e filosofia intenta expor alguns pontos de ressonância entre a produção conceitual de Deleuze e a criação artística de Bacon, sobretudo a partir de um ponto que parece comum a ambos: em Bacon, a crítica à ilustração enquanto clichê narrativo (que subordina a pintura aos estados subjetivos de um sujeito e à percepção que este último tem de um estado de coisas); em Deleuze, a crítica à representação enquanto estrutura psicológica que reduz o pensamento à sua imagem mais pobre: a busca dogmática da verdade.

Abstract

Philosophy is generally regarded as an activity identified by its concern to concepts. Thus, it would be essentially a conceptual exercise. Be it simple or insufficient, this definition of philosophy – as an activity exclusively ascribed to concepts – provides us with convincing criteria to separate it from what is not philosophy. Furthermore, if we want relate philosophy and non-philosophy, finding out some sort of communication – not always evident – between them, as both intend to express, through their own immanent media, the same *groun of problems*. The present essay tries to point out resembling elements in Deleuze's conceptual work and Bacon's artistic creation.

This resemblance can be specially noticed in Bacon's criticism on representation as a descriptive standard (which subordinates painting to the subjective moods of an individual or to his perception of reality) and Deleuze's criticism on representation as a psychological structure that reduces thinking to its poorest image:

Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades. _____
 Manoel de

Barros _____

I

Segundo Gilles Deleuze, a filosofia se dirige, em sua essência, aos não-filósofos. "O não-filosófico", diz ele, "está talvez mais no coração da filosofia que a própria filosofia, e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida somente de maneira filosófica ou conceitual" (Deleuze, 1992, p.57). Esse remetimento da filosofia ao pré-filosófico constitui seu *devoir*. E aquilo que desencadeia uma filosofia em *devoir* é o fato de ela ser constituída por *intercessores*. Um *intercessor* não é um amigo, nem um rival — tampouco um "Mestre". Um *intercessor* é um *aliado*. Não apenas pessoas podem ser *intercessores*; um filme, o álcool, a música, as tintas, um animal (como em Castañeda), etc., não raro funcionam como *intercessores* — seja para um filósofo ou um artista. A função de um *intercessor* é possibilitar um *devoir*. É por esse motivo que, para Deleuze, somente podemos efetuar nossos *devoirs* à medida que encontremos, selecionemos nossos *intercessores* — e Deleuze mesmo afirma que boa parte de seu pensamento fora produzido tendo Félix Guattari como seu *intercessor*. Antes de ser uma declaração de modéstia, tais palavras de Deleuze expressam uma enorme potência. Ou melhor, "*toda potência é modesta*", conforme dissera Deleuze mesmo a propósito de Espinoza. Todo *devoir* é, portanto, um *agenciamento*, uma *aliança* — o contrário de uma relação de reprodução ou submissão. Aplica-se aqui a advertência de Nietzsche sempre lembrada por Deleuze: "para além do Bem e do Mal" não significa "para além do *bom* e do *mau*". Se "Bem" e "Mal" são noções Transcendentes que servem de fundamento para os *juízos morais*, "bom" e "mau", ao contrário, são *avaliações* imanentes, éticas, que se aplicam aos *modos de vida* e aos *encontros* que daí decorrem. O "mau" é a força que se quer propagar-se, que quer reproduzir-se anulando toda diferença (o "querer-dominar"); o "bom" é a força que se transforma, que se metamorfoseia, que não *encontra* outra força sem se transformar, afirmando sua diferença ao mesmo tempo em que afirma o *encontro*, o *agenciamento* (o "querer-artista"). Segundo Deleuze, o bom só possui um nome: *generosidade* (ver Deleuze, 1990, p.173). Só o generoso é bom, só a *generosidade-potência* possibilita a metamorfose, o agenciamento, o *bom encontro*.

Em *Matéria e Memória*, Bergson distingue dois tipos de *reconhecimento*: 1º o *reconhe-*

cimento automático ou habitual: aqui, a percepção de um objeto deve ser prolongada numa ação. Percebemos para agir. Por exemplo, percebo o sinal de trânsito para poder me comportar segundo as regras. Passo do objeto percebido a um outro (o guarda, os outros carros, etc.), dentro de um mesmo *plano*. Este último é de natureza espacial. Somente me *interesso* pelo objeto tendo em vista a ação, real ou possível, que ele possibilita; 2º o *reconhecimento atento*, por sua vez, descobre num objeto aspectos distintos que atravessam, cada um, *planos diferentes*. Cada plano remete a uma virtualidade, a uma singularidade, constituinte do *devir* do objeto. E cada plano, ao mesmo tempo em que *apaga* o aspecto do plano antecedente, *cria* o aspecto que lhe pertence. O objeto entra em relação com o tempo. Construímos do objeto uma *imagem ótica pura*. Tal imagem torna indiscernível o atual e o virtual, o físico e o espiritual: daquele, ela retém o caráter objetal; deste, ela expressa o caráter inventivo, criativo. Na percepção do primeiro tipo de reconhecimento, só retemos do objeto aquilo que nele nos interessa, tendo em vista a *semelhança* que o objeto em questão possui com outros objetos que ocupam o mesmo plano. O que funda tal semelhança é a *classe geral* dos objetos a qual ele pertence (por exemplo, é a idéia de "semáforo em geral" que tenho em mente quando percebo, e reconheço, um semáforo particular, individual). O universal, a "classe geral", é a condição lógica, e pragmática, que organiza as situações sensório-motoras, o mundo orgânico. Na *percepção atenta*, ao contrário, adentra-se à realidade de singularidades puras, àquilo que cada objeto tem de diferente. Perde-se com o objeto toda relação de utilidade, "não sabemos exatamente o que ele é e nem para que serve". Descobrimos sua raridade, sua riqueza, sua multiplicidade. Por de trás do "filósofo Deleuze", e para além de tudo aquilo que a palavra "filósofo" *habitualmente* ("academicamente") significa, *atentamente* descobrem-se planos virtuais coexistentes nos quais ele é um pintor, ou um diretor de cinema, ou um índio.

Sabe-se que poucos filósofos fizeram a filosofia *devir* tanto quanto Deleuze. Essa é a sua marca, a sua assinatura. Por esse motivo, mais do que comentá-lo ou expô-lo, teremos por objetivo fazer um pequeno *agenciamento* com parte de seus conceitos e, a partir daí, produzir alguns enunciados em torno de dois pontos que ressoam um no outro: 1º o *devir pictural* da filosofia de Deleuze; 2º o *devir filosófico* da pintura de Francis Bacon. É, pois, dessa *aliança* Bacon-Deleuze, pintura-filosofia, que vamos brevemente tratar.

II

A compreensão plena de uma *idéia* não se faz sem que antes nos apropriemos dos elementos que, direta ou indiretamente, a engendraram. Toda compreensão, portanto, se dirige ao encontro de duas realidades que se interpenetram: os *signos* e as *forças* (ver Deleuze, 1987). Os signos são elementos sensíveis que encobrem, ou envolvem, um *campo de sentido* (Cf. Deleuze, 1974). Este último é a *entidade* que os signos se encarregam de expressar, ao passo que as *forças* são os fatores que estão na gênese da produção de uma semiótica (seja ela artística, filosófica, científica, econômica, etc.). Sendo assim, o acesso ao plano onde operam as forças é inseparável de uma *interpretação* dos signos. Somente o exercício da interpretação pode colocar-nos na pista das motivações mais ou menos explícitas que animam uma obra — seja ela uma pintura ou um sistema filosófico. A compreensão opera a partir de uma interpretação que *explica* e *desenvolve* o sentido que determinado conjunto de signos envolve e expressa. Para Gilles Deleuze, o exercício da interpretação denomina-se *Clínica*. Como constituir uma *clínica* filosófica?

Tudo é signo, isto é, *sintoma*. Com efeito, deve-se buscar em Nietzsche (e não em Freud) a inspiração de uma filosofia enquanto *clínica* — cuja prática interpretativa se revela, ao mesmo tempo, como uma *arte* que pesa, avalia e seleciona os signos que fazem de uma obra a manifestação de uma "sintomatologia". "Sintoma", aqui, não deve ser tomado num sentido exclusivamente médico. Ou melhor, é a própria noção de medicina que deve ser ampliada; ela se metamorfoseia, então, em atividade *crítica* que avalia e interpreta o signo enquanto efeito de forças "nobres" ou "vis", potentes ou impotentes, ativas ou reativas. *Crítica e clínica* — eis como poderia ser definida uma filosofia que se quer problematizadora do vasto e variado campo dos signos (artes, filosofia, ciências, etc.) (Deleuze, 1993).

Nada apreendemos verdadeiramente de uma *idéia* se descolamos os signos das forças que os produziram. Tal "descolamento", porém, indica precisamente a direção que é aquela mesma que inaugura e confere um território à filosofia clássica. Por conseguinte, um exercício interpretativo que se queira eminentemente *semiótico*, *genético*, como é o caso de Deleuze, exige um *ultrapassamento* da *imagem do pensamento* construída pelas filosofias que, em nome de uma transcendência qualquer (Sujeito, Objeto, Cogito, Consciência, etc.), separam a *idéia* e a *força*, o *sentido* e o *problema*, o *pensamento* e a *vida*. Ninguém mais do que Platão corroborou para a construção daquela *imagem do pensamento* dogmática.

Encontra-se também em Platão uma desqualificação dos signos produzidos pelas artes em geral e pela pintura em particular. Por esse motivo, teremos que iniciar nossa exposição recapitulando, ainda que sumariamente, algumas teses platônicas acerca das relações entre os signos e a filosofia.

Antes de prosseguirmos, queremos ainda assinalar, primeiramente, uma *questão de método* e, em seguida, recolocar o problema da estética deleuziana que serviu de fio condutor ao nosso texto, e que une as partes que o compõem:

1º- a leitura que apresentaremos de Platão inspira-se naquilo que Deleuze definiu ser a "prática retratista" da filosofia. Tomaremos Platão como a alguém do qual desejaríamos fazer um retrato, tal como um pintor ao seu modelo. O retrato será um efeito direto de nossa perspectiva, de nossas escolhas, de nossos *agenciamentos* e estratégias. As "tintas" que empregaremos serão tomadas de empréstimo da palheta de Deleuze, artista incomum na arte de pensar;

2º- para os fins que ora colocamos, acreditamos que a obra de Deleuze pode ser pensada a partir de três planos. Cada um desses planos apresenta problemas que retomam (renovando-os ou abordando-os de uma perspectiva original) os conceitos usuais da estética. Vejamos, no essencial, o que cada plano tem de característico:

a- o primeiro desses planos toca em temas relativos ao que se convencionou chamar de *naturalismo*. Este, segundo Deleuze, é o plano da *profundidade dos corpos* e tem na *idéia de pulsão* o seu elemento genético. É no aspecto caótico da profundidade dos corpos, de suas misturas infernais, que se inspira toda postura naturalista. Mesmo Platão já presentira tal mundo caótico, e o batizara, no *Timeu*, de "matéria louca". Mas é sobretudo em Freud que o mundo da *profundidade dos corpos* fora conceitualizado, investigado e nomeado como sendo o *plano das pulsões*;

b- o segundo plano diz respeito ao *realismo*. Aqui, a imagem do que significa *agir e pensar* é construída sobre as coordenadas do sistema sensório-motor e sob o modelo psicológico da *reconhecimento*. O *realismo* tem duas motivações pré-filosóficas: o bom senso e o senso comum. Deriva daí também o pressuposto "onto-lógico" de que aquilo que é primeiro no pensar é também primeiro no real: o Princípio de Identidade. Tal princípio funda o mundo da *representação*. Funda também, por extensão, o mundo da consciência, que se afirma exatamente ao excluir o plano bastardo das pulsões (pois este último aparece ao realismo como algo que, ao mesmo tempo, foge: 1- das regras lógicas mediante as quais o sujeito

pensa; 2- dos preceitos morais segundo os quais o indivíduo deve agir);
 c-finalmente, o terceiro plano é aquele para o qual aponta uma série de autores com os quais Deleuze se agenciou, na filosofia e nas artes. Citemos brevemente alguns deles: na filosofia, os estóicos com sua Teoria do *acontecimento*; Leibniz e os *mundos possíveis*; Espinoza e o problema da *expressão*; Nietzsche e a *vontade de potência*; Bergson e o *virtual*. Nas artes, os *sonsignos* e os *opsignos* no cinema de Visconti ou de Ozu; os *perceptos* e os *affectos* na obra de Proust; as *sensações* na pintura de Bacon. E o mais importante: a possibilidade de se buscar *ressonâncias* entre a filosofia e a arte, de tal modo que se pode reencontrar Nietzsche em Visconti, Proust em Espinoza, o próprio Deleuze em Bacon. Pois se é verdade que podemos *pensar* este terceiro plano através dos conceitos dos filósofos citados, também é verdade que podemos *senti-lo* por intermédio dos *sonsignos* e *opsignos*, dos *perceptos*, dos *affectos* e das *sensações* que os artistas criam, inventam, instauram. Com todos estes, filósofos e artistas, Deleuze confere uma nova *matéria ao ser* e constrói uma nova *imagem do pensamento*: plural, potente, vital. São muitos os nomes que Deleuze confere a este terceiro plano. A exposição de alguns desses nomes ficará, essencialmente, para a última parte desse texto, quando trabalharemos mais diretamente a pintura de Francis Bacon.

III

Segundo Platão, os signos são realidades "segundas", quer dizer, realidades que dependem de uma instância primeira — da qual os signos enquanto tais procedem. Os signos seriam, pois, *cópias* dessa Realidade Primeira: eles são secundariamente aquilo que a realidade primeira, de forma eminente. A distinção entre os signos e aquela outra existência que eles copiam ou imitam pode ser recolocada a partir da diferença entre dois verbos: *possuir* e *ser*. Os signos *possuem*, por imitação, algo que a realidade primeira, e que os signos (por *mímesis*) *possuem*, denomina-se forma. O mundo das Idéias é o plano eterno e imutável das formas puras. Tal mundo, segundo Platão, deve servir de modelo para a realidade dos signos. Estes últimos *possuem* forma, mas não são a forma que eles copiam. Pois o que eles são verdadeiramente é uma matéria que se deixou *informar* para poder assim servir de signo, linguagem. Porém, a matéria que constitui o signo não pára de subverter a ordem imitativa, daí a dificuldade inerente ao mundo dos signos: a polarização entre matéria e forma, isto é, entre a realidade rebelde à imitação e aquela que

se submete à função de copiar um modelo transcendente e eterno.

Sem aquele mundo formal prévio, os signos seriam tão somente realidades materiais destituídas do poder de representar, significar e designar as coisas. Portanto, o mundo das Idéias é o fundamento último para o emprego *claro e distinto* (como posteriormente afirmará Descartes) dos signos. Esse fundamento não é, enquanto tal, um signo; não sendo, por esse motivo, algo que a vontade ou razão humanas tenham criado. O fundamento é eterno, Incriado, Imutável. O emprego dos signos apoiado nesse fundamento denomina-se, segundo Platão, *episteme*. Para o fundador da academia, fundamento, ordem, forma inteligível, modelo e essência significam a mesma coisa: a existência de uma realidade primeira, transcendente ao tempo, organizada a partir da exigência de um limite (no sentido geométrico do termo). A existência do fundamento se traduz na postulação de um limite enquanto modelo para o emprego dos signos.

Além do fundamento e dos signos, o mundo platônico compreende ainda um terceiro termo: o que existe sem fundamento, a causa errante ou puro devir (Cf. Deleuze, 1974). Tal como o mundo das idéias, o puro devir também é eterno e Incriado. Há em Platão a desconcertante convivência de dois princípios que se excluem mutuamente: o fundamento/forma e o sem-fundamento/devir. Este último, no entanto, somente de maneira aproximativa pode ser designado um "princípio" — já que, essencialmente, o puro devir é exatamente a existência problemática que se esquiva a todo e qualquer "princípio". Enquanto que o fundamento se constitui como o apanágio do real, o puro devir, ao contrário, nos mergulha num universo "bastardo", em tudo semelhante (como o próprio Platão afirma no *Timeu*) a um "sonho"³. Caos — eis o que é o puro devir em sua essência. O caos é a existência sem-fundamento, a-formal. No entanto, ele fora o estofa a partir do qual o mundo visível veio a formar-se. O caos age de maneira obscura no mundo dos signos, fazendo com que estes últimos se furtem (não sem alguma diabólica perversão...) ao fundamento. Pois se é verdade que o fundamento é uma existência completamente transcendente ao mundo dos signos, o caos, ao contrário, encontra-se inseparavelmente ligado àquele mundo — como secreta perversão que pode fazer ruir, por subversão, a ordem mimética que impõe um fundamento ou modelo aos signos. O risco maior que espreita a linguagem é ela não espelhar mais a ordem imutável das idéias, e assim ver irromper em sua superfície uma matéria sonora oriunda de uma profundidade caótica, sem limites.

Eis, para Platão, o perigo que deve ser evitado pelo pensamento: tomar o Caos como

se esse fosse o fundamento, furtar-se desse modo ao Modelo e, ao mesmo tempo, perverter-se num universo ilimitado, sem "medida", sem forma — ou, para dizer como Manoel de Barros, *desformado*.

Até aqui estivemos falando dos signos como se estes fossem de uma única espécie. Na verdade, há signos de naturezas distintas. E é a partir dessas diferenças de natureza que Platão constituiu o mundo dos signos segundo uma hierarquia bem nítida. No ápice da hierarquia encontra-se o tipo de signo que copia mais propriamente o fundamento/idéia. Tal signo é a *palavra* — ou, para dizer de forma mais atualizada, o *significante*.

No ponto extremo da hierarquia está a espécie de signo que, ao contrário, encontra-se mais diretamente sob a ação do caos. O signo em questão é a *imagem*. Nunca é demais lembrar que, para Platão, um signo (mesmo a palavra) é uma cópia do real. E mais: o próprio signo possui um grau de realidade que lhe pertence, não sendo, por esse motivo, um *símbolo* do real (tal como mais tarde afirmará Aristóteles). Logo, em Platão, a linguagem possui um certo grau de ser que lhe confere uma dimensão ontológica (ou "onto-semiológica")⁴. A linguagem não *simboliza* o ser: ela própria é um tipo de realidade que *imita* ou *copia* uma outra realidade que lhe serve de modelo. Mas por qual motivo estaria a imagem mais próxima do caos?

A palavra correspondem dois tipos de emprego ou função: a *designação* e a *significação*. A *designação* supõe a relação do signo com um objeto particular que, enquanto realidade sensível, é uma *cópia* de uma idéia inteligível, universal. Por exemplo, quando me refiro a "esta árvore" que está diante de mim, o objeto-árvore que a palavra "árvore" designa seria, na concepção de Platão, uma *cópia* da Idéia de árvore enquanto fundamento ou modelo eterno de todas as árvores particulares. Sendo assim, a *designação* se definiria por ser uma relação direta e imediata do signo com o objeto que ele designa ou mostra. A *significação*, ao contrário, precede, *de direito*, à designação — na medida em que pressupõe a relação de imitação não do objeto com a idéia, mas sim do próprio signo com o Fundamento. Essa é, resumidamente, a célebre tese platônica a respeito das palavras: elas não são uma *representação*, mas uma *cópia* das Idéias. Estas últimas são reais, assim como as palavras que as imitam. E também são reais os objetos designados pelas palavras. Contudo, idéias, palavras e objetos não são reais do mesmo modo: a realidade das idéias é a mais eminente, posto que sem matéria. As palavras são, portanto, *cópias* — não do indivíduo concreto e sensível que a designação mostra, e sim do modelo imaterial que os órgãos dos sentidos não podem

apreender.

Como consequência, a palavra não seria um mero artifício que o homem teria inventado para, por convenção, representar as coisas — já que ela, conforme argumenta Platão, é uma *cópia* do ser original e primeiro. E quanto às imagens?

Tomemos, como exemplo, uma pintura do tipo "natureza morta". A imagem em questão fora feita mediante uma matéria específica: as tintas. A imagem produzida se assemelha às coisas que ela duplica e mostra: seu modelo não está nas "alturas do inteligível", mas no mundo sensível onde os objetos particulares têm lugar. A pintura toma como "modelo" algo que, na opinião de Platão, é tão somente uma cópia. É impossível ao signo da pintura, a imagem, imitar ou copiar o fundamento, tal como o faz a palavra (posto que o fundamento é inteligível, imaterial, incorpóreo). A imagem é uma cópia da cópia, isto é, um *simulacro* (Deleuze, 1974). A pintura faz vir ao mundo sensível um tipo de existência que se furta à relação de imitação entre indivíduo e modelo, palavra e idéia. A pintura torna visível a potência titânica da existência sem-fundamento: a imagem que ela produz se torna *semelhante* à cópia; não obstante, a semelhança aí é segunda, posto que *criada* pela ação do artista sobre a matéria plástica da tinta. Na perspectiva da arte, o que é primeiro não é a identidade eterna e imutável das idéias que existiriam fora do mundo sensível, mas uma *diferença* inscrita no mundo material, e temporal, que rivaliza com o modelo Eterno.

Conforme a narrativa feita por Platão no *Timeu*, um artesão divino, o Demiurgo, fizera a matéria caótica imitar as Idéias, dando assim origem ao mundo sensível e visível no qual encontram-se as cópias enquanto objetos particulares; pela ação do pintor que cria uma obra, a tinta ganha o poder de imitar o objeto que nela vem duplicar-se: para se tornar, enquanto *simulacro*, diferente de si próprio (isto é, uma cópia de si mesmo). Pela prática da pintura, a natureza imita a si própria, desdobra-se como seu próprio espelho, tornando-se diferente de si mesma, isto é: *artifício*. O artista é aquele que *maquina* as *potências do falso*, o império do *artifício*. E o mais grave, segundo Platão, está na possibilidade não muito remota de o *simulacro* se autonomizar até mesmo em relação à cópia que ele duplica, partindo então para engendrar mundos incompatíveis com as exigências e limites onto-lógicos (e morais) da ordem eterna das idéias. Para Platão, na pintura habita um *antilogos* anárquico, que encontra do lado da palavra um equivalente igualmente subversivo: o *antilogos* sofista (ver Deleuze, 1987, p.103). *Se a palavra reproduz a identidade incriada das formas eternas, a imagem, por sua vez, torna visível uma diferença titânica que se mostra como repetição que*

o artifício cria.

IV

Gostaríamos agora de assinalar, ainda que rapidamente, três perspectivas distintas acerca do problema que esboçamos em Platão. Essas perspectivas são: a arte cristã, a estética de Kant e o pensamento de Nietzsche. Cumpre ressaltar que procuraremos evidenciar em Nietzsche o rompimento do modelo estético que se inicia em Platão (e que se estendeu, com as variações que objetivaremos apontar, até Kant e Hegel). Pois é exatamente em Nietzsche que se anuncia a perspectiva estética que Deleuze fará ressoar em seus textos. Mas para chegarmos até aí, temos antes que rever de que maneira o problema do fundamento reaparece sob a ótica cristã.

Com o cristianismo, não só o plano das imagens pictóricas receberá uma nova relação com o fundamento, como também este último migrará do território metafísico no qual Platão o alojara. Pois, sob a ótica cristã, o fundamento torna-se teológico.

A arte cristã, ou inspirada pelo cristianismo, cumprirá, em seu início, uma função eminentemente pedagógica — ao tornar visível, por *figuração*, para o povo majoritariamente analfabeto, a ordem invisível do reino eterno (objeto e inspiração do “significante” bíblico). Sob muitos aspectos, no cristianismo não iconoclasta a imagem suplanta, em tarefa didática, o vínculo que a palavra escrita tem com o fundamento divino. Desse modo, é graças sobretudo à imagem pictórica que o texto sagrado pôde tornar-se mais acessível ao povo.

Liberada da função de copiar a ordem das coisas visíveis, terrenas, pode-se ver, por exemplo, em Giotto, ou mesmo em El Greco, uma incrível profusão de imagens saídas de uma imaginação alçada ao transcendente; visando, com isso, dar do invisível, do imaterial e do teológico uma certa configuração material, visível, estética. A pintura cristã convoca o corpo a sentir o invisível, o incorpóreo. Com efeito, não é o mundo terreno enquanto tal que a arte se encarregaria de mostrar. Por isso mesmo, o que se vê são imagens que se retorcem, se recurvam, se distendem e se contraem — como que habitadas por forças angélicas que desconhecem as leis que regem o mundo físico. “sensações celestes” — eis, em suma, o que tais imagens visam provocar (ver Deleuze, 1981, “Note sur la figuration dans la peinture ancienne”).

Uma mudança de perspectiva se inaugura com Kant. No filósofo alemão, a arte receberá a função de figurar os *valores morais*. Estes últimos vêm substituir o plano teológico

como fundamento para a arte. Para Kant, *o belo é a aparência sensível daquilo que é moralmente bom* (Kant, 1993, § 59, Da beleza como símbolo da moralidade). E o sentimento de "prazer desinteressado" que o belo nos provoca equivaleria a uma experiência de satisfação originada pela *forma* apenas, e não pela *matéria* com a qual a obra artística fora feita. Se na vida ordinária, onde as necessidades orgânicas têm lugar, toda satisfação supõe como condição um "interesse" pela *matéria* (seja ela a de um alimento ou de um corpo qualquer), na arte, porém, o prazer, segundo Kant, tem por objeto tão somente uma *forma* que a imaginação *reflete e contempla* (Kant, op. cit., § 5). Para Kant, a experiência estética deve ser *orientada por uma reflexão metaestética*, isto é, por um pensamento que possa discernir os pressupostos a partir dos quais a experiência estética recebe um sentido ou função. Assim, a compreensão da arte pressuporia um colocar-se além dela, e aí desse lugar descobrir os conceitos ou idéias que legitimam o próprio sentido da experiência estética. E esse lugar metaestético pertence, de direito, à razão (e não à imaginação ou à sensibilidade). Somente a razão pode, em última instância, refletir sobre a função a qual está destinada a arte em geral. E essa função se inscreve, como já assinalamos, numa propedêutica à moral.

Com Nietzsche, presenciamos o momento onde a arte se libera de todos os fundamentos que, de fora, se lhe apresentavam como modelos. Forças que nela dormiam despertam para trazer a "boa nova": ditirambos de imagens dionisiacas, atéias, para além do bem e do mal. A arte se torna, em Nietzsche, o "modelo" mesmo para o pensamento e para a vida. Pois, segundo Nietzsche, "o homem, em última análise, somente *reencontra* nas coisas aquilo que ele mesmo nelas *introduzira*; o ato de *reencontrar* denomina-se ciência; o ato de *introduzir* chama-se arte"⁸.

Pode-se dizer, com Nietzsche, que por detrás da depreciação ontológica da arte (momento platônico), da sua subordinação ao "significante" bíblico (momento da arte cristã) e da sua "moralização" (momento kantiano), encontra-se a presença de um mesmo "sintoma": a expressão de uma *força reativa* que nega o *dever*, a imanência e a vida. Em suma, uma *força anti-estética* por excelência.

Com efeito, parece-nos que a discussão em torno da "morte da arte", tão cara às linhas teóricas que descendem de Hegel, encerra um falso problema que não toca, que não atinge o cerne mesmo da atividade artística. O argumento em favor da "morte da arte" é tributário (mesmo que não o saiba) da crença de que a função da arte seria dar uma figuração sensível a realidades morais ou teológicas. Desse modo, confunde-se a "morte do fundamento"

(enfim, de Deus e da transcendência) com uma pressuposta "morte da arte". Tudo leva a crer, ao contrário, que a "morte do fundamento" significou, mais profundamente, a libertação mesma da arte, seu nascimento.

"Libertar-se do fundamento e da transcendência" foi tão somente um aspecto da questão que marca e diferencia a arte contemporânea. Esse acontecimento, contudo, não livrou a arte de outros constrangimentos talvez piores. Pois se viu emergir do seu seio dois "novos senhores": o *clichê* e o *caos* — estes sim portadores de uma possível "morte da arte": o primeiro, o *clichê*, pela banalização, isto é, pela transformação da arte em geral, e da pintura em particular, em mera mercadoria midiática; e o segundo, o *caos*, pela liquidação que ele empreende (ao tentar fugir exatamente do *clichê*) da *figura*, quer dizer, da essência mesma da pintura. Para exemplificar o exercício feito pela pintura contemporânea para escapar ao *clichê*, evocaremos três exemplos: Pollock, o abstracionismo geométrico e Francis Bacon.

V

Segundo Deleuze, antes mesmo que o pintor se ocupe de preencher a tela branca com cores e formas, tal espaço só aparentemente pode ser considerado uma superfície "virgem" (Cf. Deleuze, 1981, cap. XII: "Le Diagramme"). Pois um conjunto virtual de *clichês* como que se apropria desse espaço branco, ocupando-o antes mesmo que a cor e a forma venham nele habitar. Isso que antecede a cor e a forma (e que captura a ambas para assim fazê-las servirem aos fins que corroboram àquele conjunto virtual) denomina-se: *figuração/ilustração/narração*. Precisemos agora a definição de *clichê*: ele é um "motivo" cuja natureza é eminentemente figurativa, ilustrativa e narrativa. Para compreender melhor esse conjunto *clichê/figuração/ilustração/narração*, é preciso que apresentemos aquilo que é a sua *condição de possibilidade*, isto é, a realidade que as faz existirem, a saber: a *percepção*, a *afecção* e a *opinião*.

Apresentada de maneira bem simples, a *percepção* é uma atividade voluntária (ou psicológica) de um sujeito; noutras palavras, ela é um ato cuja *forma* remete à estrutura cognitiva do indivíduo, enquanto que o *conteúdo* (ou *matéria*) diz respeito ao objeto apreendido pelo ato de perceber. Como *conteúdo* daquele ato, o objeto tem uma existência extrapsíquica— e o conjunto desses objetos chama-se *estado de coisas*. Sendo assim, a percepção apreende uma realidade que existe exteriormente ao sujeito. Com efeito, a percepção não deixa de ser um "recorte" num fluxo de acontecimentos. Como consequência,

a percepção apenas apreende aquilo que está em seu poder recortar e reter. Lembremos aqui das palavras de Bergson, para quem a percepção é sempre "menos"; noutros termos: ela é capaz de reter tão somente aspectos que são infinitamente menos complexos que o fluxo intermitente de acontecimentos que é a natureza. Toda percepção é, essencialmente, "interessada": ela apenas recorta /retém aquilo que lhe interessa. *Retido/diminuído* pela percepção que o apreende, o fluxo de acontecimentos se torna a sua figura mais pobre em variação e intensidade, isto é, ele se transforma em *fato*. A percepção apreende apenas *fatos*. O "percebido" é sempre um *fato* ou *objeto*.

Todavia, nunca é demais repetir, um *fato* não é um *acontecimento*. O *fato* é tão somente o aspecto estático, objetual, que o fluxo de acontecimentos reveste ao ser recortado/retido pela percepção de um sujeito em suas relações sensório-motoras (e cognitivas) com o mundo imediato que o engloba. Pode-se ver, por exemplo, em Whitehead, uma teoria dos acontecimentos que retoma, sob o crivo dos problemas da filosofia contemporânea, o conjunto de teses que os estóicos já apresentavam acerca da distinção entre *fato* e *acontecimento*¹⁰. Em belas páginas, Whitehead mostra que estamos envoltos num fluxo de acontecimentos singulares, imperceptíveis, virtuais, porém reais e concretos — nada tendo de abstratos. Nesse ponto, a microfísica e a microbiologia nos parecem dizer a mesma coisa: a percepção não pode dar conta do fluxo de acontecimentos que é a natureza. O sujeito mesmo nada mais é do que um fluxo de acontecimentos que se bifurca em estratos heterogêneos: estrato lingüístico, estrato psicológico, estrato pulsional, etc. O plano dos estratos forma uma *heterogênese* cujas partes se distribuem nomadicamente como *platôs não totalizáveis num conjunto fechado ou estável* (Cf. Deleuze e Guattari, 1980). Aqui, estamos próximos de Nietzsche com sua idéia do sujeito como um palco onde forças buscam ganhar a predominância; estamos perto também da noção de *metaestabilidade* em Simondon (1964). Em todos esses autores, enfim, podemos discernir um ponto em comum: a impossibilidade de se pensar o sujeito a partir de um *cogito* monolítico e fechado sobre si mesmo.

A *afecção*, por sua vez, remete aos estados subjetivos de um sujeito percipiente. Costuma-se acertadamente traduzir *afecção* por *sentimento*. A *afecção* é o correspondente subjetivo do objeto apreendido pela percepção. Por exemplo, o "medo" como estado subjetivo que corresponde à percepção objetiva de um tigre; o "amor" como *afecção* que se reporta a um ente qualquer, etc.

Finalmente, a *opinião* é o equivalente cognitivo, inteligível, da percepção e da afec-

que atribui à arte a função seja de entreter a comunicação, fundamentar a intersubjetividade ou

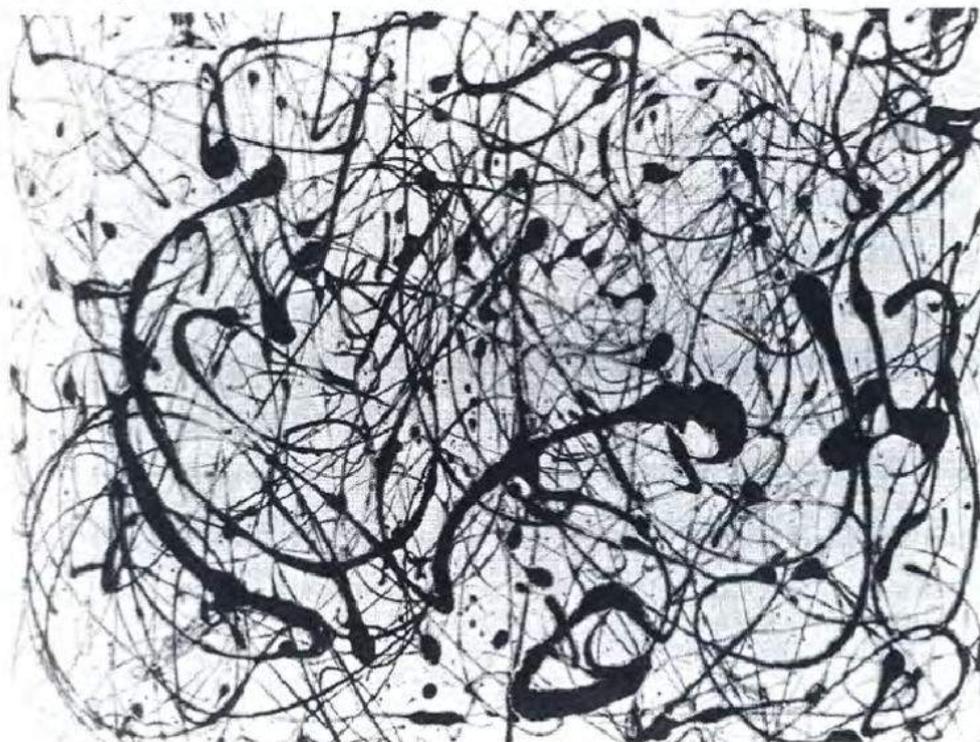


Figura 1: Jackson Pollock. Nº 14, 1948

figurar sensivelmente valores morais e/ou religiosos.

Violenta foi a tentativa de Pollock para fugir do *clichê*. Buscando por todos os meios estilizar, saturar, empastelar o conjunto virtual que, de antemão, habitava a tela, Pollock, no entanto, fez naufragar no próprio *caos* que ele engendrara a possibilidade de recomposição e reinvenção de um espaço pictural não figurativo (figura 1). Em Pollock,

não há mais nada a perceber ou ver. Seu universo plástico é exclusivamente *manual* (ver Deleuze, 1981, p.65 e seguintes). Liberada do contorno, a linha em Pollock percorre caminhos caóticos: mais do que escorrimento aleatório, menos do que uma membrana a diferenciar a figura de seu em torno informe. Pode-se dizer que na pintura de Pollock a *causa errante* platônica como que sobe à superfície do mundo, para aí desfazer toda forma e organização fazendo imperar, dessa maneira, seu turbilhão enfurecido. *Opinião, percepção, afecção e clichê*: nada fica de pé.

O abstracionismo geométrico, explorando uma via inversa, tomará, segundo Deleuze, uma direção *ascética*: seu esforço consistirá em reduzir ao mínimo o *caos* e, por conseqüência, o manual. As *formas abstratas* pertenceriam, assim, a um novo espaço puramente *ótico*. Mas não se trata de uma percepção ou visão sensível; ao contrário, tais formas expressariam uma “visão interior”, intelectual, ideal — ou, para dizer como Kandinsky, *espiritual*: antecipadora de um homem do futuro cada vez mais desprovido da força manual. A atividade manual é absorvida pela forma abstrata mediante uma *tensão* imanente a esta última (fato que distingue a forma da arte abstrata das formas meramente geométricas). Com efeito, na pintura abstrata o manual já não é mais, como na pintura clássica, o meio de organização de um espaço disposto

geometricamente; pois o manual se incorpora ao espaço visual das formas abstratas a partir de

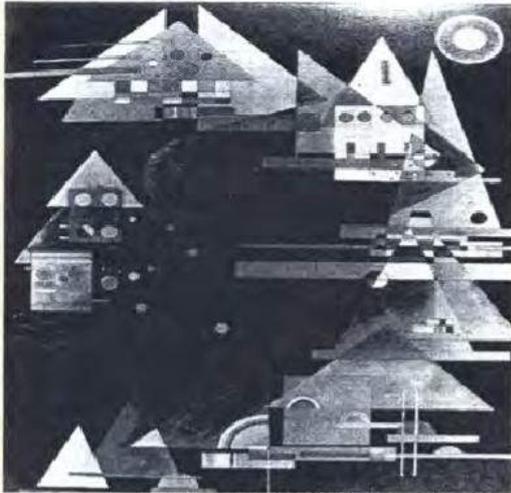


Figura 2: Vassili Kandinski.
Vértices em arco, 1927

uma *tensão* que afeta, de dentro, estas últimas — indicando as *forças invisíveis* que tais formas abstratamente expressam. Sob o domínio de tais formas, o manual se converte em *táctil*, isto é, a mão reduzida ao toque de dedos. O modo pelo qual as *formas* expressam aquelas *forças* é inseparável de um *código ótico* que organiza o espaço da tela segundo eixos verticais e horizontais. Em suma, o *táctil* é a subordinação do manual àquele *código* (figura 2).

Em Pollock, a arte se libera de tudo aquilo que poderia ainda submetê-la ao *clichê*. O preço fora a perda do *contorno*, o mergulho da *forma* numa espécie de “pintura-catástrofe”

(Deleuze, op. cit., p.66 e seguintes). Na pintura abstrata, por seu turno, a *forma* é, ao mesmo tempo, mantida longe do *clichê* e elevada a um espaço espiritual que salta por cima do *caos* manual. No entanto, a *forma* que aí é dada a ver dirige-se exclusivamente ao “olho do espírito” (algo similar à *noesis* platônica): um olho demasiadamente codificado, abstrato, “interior”. A tarefa de Francis Bacon será dupla: salvar o *contorno* e introduzir a *sensação* na *forma*; numa palavra, *fazer a forma devir Figura*.

A *sensação* não deve ser confundida com a *percepção* e a *afecção*. O fato é que estas últimas dependem da *sensação*, pois não há *percepção* e *afecção* sem um certo grau de *sensação* enquanto substrato sensível para aquelas operações. Não obstante, na arte a *sensação* se torna capaz de se autonomizar em relação à *percepção* e à *afecção*, indo encarnar-se numa matéria distinta seja das variações subjetivas, psicológicas, de um sujeito em seus *estados vividos*, seja do *estado de coisas* que este mesmo sujeito percebe. A pedra, as tintas, os sons, etc., são capazes de *encarnar sensações*. Nas palavras de Deleuze, o artista seria aquele que extrai *perceptos* das *percepções* e *afectos* das *afecções* — fazendo com que ambos, os *perceptos* e os *afectos*, passem a ser expressos pela obra de arte¹³. Em Bacon, *a figura é um bloco de perceptos e afectos, isto é, sensação que a tinta conserva, expressa, eterniza* — sem ser uma *representação* da *percepção* e da *afecção* (e escapando, ao mesmo tempo, da banalização universalizante na qual a opinião se move). Na arte, diz Deleuze:

os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não mais são sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido (1992, 213).

Sabe-se que o *esboço* é um procedimento do qual a pintura contemporânea pouco se serve. Numa definição geral, pode-se dizer que o *esboço* é aquilo que prepara, na superfície da tela, o *motivo* que se quer representar. Na pintura clássica, por exemplo, o *esboço* era um partícipe indispensável da representação: exatamente como algo que a antecipa, a prepara e que faz ver, pouco-a-pouco, o surgimento daquilo que as imagens se encarregarão de narrar e ilustrar. No entanto, a lógica dessa mesma representação supunha a existência prévia — seja



Figura 3: Francis Bacon. Estudo para retrato de Van Gogh II. 1957

na moral, na religião ou mesmo na vida cotidiana — daquilo que se vai representar; ou seja, a representação implicava a existência de uma realidade não estética como ponto de partida e critério legitimador para a atividade artística. Se pudéssemos nos valer de uma imagem orgânica, diríamos que o *esboço* é o *esqueleto* da representação, isto é, algo que será recoberto, enchido, espessado, escondido: embora esteja ali, sob a carne e nervos (sustentando-os), não é, porém, visível.

Em Bacon, se há alguma disciplina que possa nos auxiliar a fazer uma imagem de seu processo criativo, essa disciplina é, sem dúvida, a *embriologia*. De fato, o *devoir pictural* de Bacon é semelhante ao movimento intensivo, *autopoietico*, do embrião. Pois tanto o embrião, em seu processo de formação, quanto a *figura* nos quadros de Bacon, atravessam *estados larvares* cujas etapas de desenvolvimento implicam aquilo que Deleuze designa ser um *diagrama* (1981, "Le Diagramme"). A compreensão do que vem a ser um *diagrama* é facilitada se o distinguirmos, antes de tudo, do *esquema*. Em verdade, *esquema* e *esboço* são termos parelhos. O *esquema*, assim como o *esboço*, é a organização das partes tendo em vista um *todo* (ou *forma*). O *esquema* é uma espécie de "entre-deux": entre o mundo material,

sensível, das partes e o universo imaterial, inteligível, do *todo*. Sua principal função é tornar possível a organização das partes tendo em vista a necessidade lógica destas mesmas partes representarem um *todo* (uma *forma*) que, enquanto tal, remeteria a uma instância externa, transcendente, à própria pintura. *Esquema* e *esboço* são, nesse sentido, atividades *voluntárias*, calculadas, que visam fazer emergir uma representação, narração ou ilustração.

O *diagrama*, ao contrário, é o processo de criação de um mundo que não pré-existe ao ato mesmo que o engendra. Nesse sentido, o *diagrama* é a expressão, na pintura de Bacon, daquele ato de *introduzir/criar* que Nietzsche preconizava como sendo a tarefa de uma filosofia do futuro. O *diagrama* é o princípio genético que organiza o caos sensível do qual a *figura* irá emergir, *pondo-se de pé* (figura 3). Ele é, por esse motivo, inseparável de *atos involuntários* que logo são incorporados ao plano imanente da *figura*. O *diagrama* é o devir não-formal, não-figurativo, que possibilita, ao mesmo tempo, a fuga do *clichê* e a criação da *figura*. É preciso acrescentar ainda que o *diagrama* enquanto tal se distingue da *figura* na medida em que ele é composto apenas de *traços a-significantes* ou *a-formais* — todos eles, como já ressaltamos, *involuntários*. Segundo Deleuze, Pollock não conseguiu fazer com que alguma coisa emergisse

do *diagrama*, para assim *dar-se a ver*. Sua *linha de fuga* tornou-se indiscernível de uma *linha de abolição* na qual nada pôde *pôr-se de pé*.

O *diagrama* nasce de um estado de sensações difusas, como é difusa a percepção de tudo aquilo que nasce. Nesse sentido, para Deleuze, o *diagrama* como que reproduz a percepção de mundo típica de um bebê: confusão sensorial própria a tudo aquilo que vem ao mundo como acontecimento inteiramente novo, singular, diferente. E é do seio dessa confusão sensorial que a *figura* deve emergir, nascer — e assim se discernir da

Figura 4: Paul Cézanne.
A montanha de Sainte Victoire,
1904-06

catástrofe que a gestou. O *diagrama* expressa essencialmente um espaço manual: nele, nada mais se vê além de uma certa matéria que a mão se encarrega de espalhar, marcar, esticar, esparramar — com o auxílio seja de pincéis, toalhas, escovas ou mesmo com a ponta dos dedos. Literalmente, o *diagrama* é impregnado de impressões digitais — que são como que as marcas de fato do processo manual que o engendrou. E algo de profundamente original ocorrerá com a visão. Ela ganhará uma *função de toque*, ela será capaz de *tocar*.

que vem ao mundo como acontecimento inteiramente novo, singular, diferente. E é do seio dessa confusão sensorial que a *figura* deve emergir, nascer — e assim se discernir da catástrofe que a gestou. O *diagrama* expressa essencialmente um espaço manual: nele, nada mais se vê além de uma certa matéria que a mão se encarrega de espalhar, marcar, esticar, esparramar — com o auxílio seja de pincéis, toalhas, escovas ou mesmo com a ponta dos dedos. Literalmente, o *diagrama* é impregnado de impressões digitais — que são como que as marcas de fato do processo manual que o engendrou. É algo de profundamente original ocorrerá com a visão. Ela ganhará uma *função de toque*, ela será capaz de *tocar*. Tal função define o *háptico*. *Dir-se-á, então, que o pintor pinta com os olhos*, dessa maneira vencendo a dualidade mãos/olhos presente tanto na pintura de Pollock quanto no abstracionismo.

Na pintura de Bacon, o *diagrama* é o procedimento mediante o qual se ultrapassa o esboço enquanto ponto de partida para a representação, a narração e a ilustração. Contudo, o *diagrama* não é uma invenção exclusiva de Bacon. A rigor, pode-se dizer que existe um *diagrama* onde a pintura se bater contra a representação e o clichê Há, desse modo, o *diagrama-Van Gogh* — ou o *diagrama-Cézanne* (figura 4). Em suma, o *diagrama* torna possível um espaço pictórico não representativo. E é a partir daí que a arte contemporânea pôde exercer aquilo que a distingue e singulariza (significando não a sua *morte*, mas sim o inverso: seu *nascimento e vida*): pintar as *sensações*, isto é, um bloco de *perceptos e afectos*.

O *diagrama* não é tudo: ele é apenas um *meio*, um processo. Pois algo deve sair dele: a *figura*. O *diagrama* é o meio caótico do qual a *figura* deverá emergir (cf. reprodução na abertura do artigo). No entanto, a *figura* não é um ato ou *pose* (quer dizer, algo que, pelo seu caráter estático, *opor-se-ia ao devir*): pois ela é atravessada por movimentos intensos que atestam a catástrofe do qual ela emergira, *pondo-se de pé*. Este “pôr-se de pé” é a marca distintiva do *otimismo* que Bacon deposita nas forças renovadoras da arte, na potência inventiva da vida — algo como a *alegria* em Espinoza ou a *dança* em Nietzsche. Em Bacon, o “contorno” é salvo pela *figura* que, ao sair do *diagrama*, *dá a ver alguma coisa* — que não reproduz mais a experiência de uma percepção objetiva de um *estado de coisas*: ao contrário, o que Bacon visa tornar visível é exatamente aquilo que a percepção não pode apreender, o *imperceptível*, as *forças*, o *devir*.

A *figura*, em Bacon, é a expressão de um *caos-germe*, que não é outra coisa senão o *diagrama*. *Caos-germe* não é algo que se contraponha ou negue a organização. Ele é, ao

contrário, a *organização em germe*: que se distingue completamente da imagem de uma ordem eterna e imutável, que jamais nascera ou fora criada, que nunca experimentara, enfim, o estado de *germe* — tal como o fundamento e a transcendência platônicos.

O *diagrama* é, ao mesmo tempo, um exercício da pintura contemporânea e um programa que a filosofia, ao seu modo e empregando outros meios, conquistou para si. A filosofia somente pode tornar-se criativa à medida que trace seu diagrama, que nada mais é que seu *plano de imanência*. A tarefa, contudo, não é pouca: com uma das mãos lutar contra os *clichês* que imperam dentro da própria filosofia e, com a outra, traçar *diagramas* que possibilitem a criação de novas formas de agir, sentir e pensar.

Notas

¹ Léon Robin, por exemplo, aproxima esta “visão onírica” a uma espécie de “raciocínio bastardo” que Platão evoca para poder se referir ao *Puro Devir*. (Robin, 1968, p. 170).

² Boa parte de nossa asserção sustenta-se nas indicações de Joly (1980, segunda parte: “Onoma et Logos”).

³ Citado por Birault, 1978, p. 74; o mesmo problema aparece também em “Fenômeno e Coisa em Si”, *Humano, demasiado Humano*; e ainda nos aforismos 58 e 261 de *A gaia ciência*.

⁴ Whitehead, 1994, cap. I: “Natureza e Pensamento”; sobre as relações entre Whitehead e os estoicos, ver Deleuze, 1991, cap. 6: “O que é um acontecimento?”.

⁵ Além de Deleuze, 1981, este mesmo tema aparece também em Deleuze, 1992, “Percepto, Afecto e Conceito”.

Bibliografia

BUYDENS, M. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris, Vrin, 1990.

DELEUZE, G. *Nietzsche et la philosophie*. Paris, PUF, 1962.

_____. L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant. *Revue d'esthétique*, 1963, 113-136.

_____. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____. *Logique de la sensation*. Paris, Éd. de la Différence, 1981.

_____. *Cinema I - A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro, Forense, 1987.

_____. *Cinema II - A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

_____. *A dobra - Leibniz e o barroco*. Campinas, Papirus, 1991.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.

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