

AS PEQUENAS DIFERENÇAS EXCESSIVAS*

João Maria Mendes ©

* Extraído de *Culturas narrativas dominantes: o caso do Cinema*, Lisboa, EDIUAL, edição prevista para Janeiro de 2009.

O AUTOR

Professor da Escola Superior de Superior de Teatro e Cinema, João Maria Mendes exerce funções de coordenação da área de Argumento Cinematográfico e de co-coordenação da área de Estudos em Cinema, sendo doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Nova de Lisboa. É ainda Presidente da Comissão Científica de Cinema, vice-presidente do Conselho Científico bi-departamental, e membro fundador do CITECI e do CIAC. É autor de *Por Quê Tantas Histórias* (Coimbra: Minerva, 2001) e *Conta Lá - Notas sobre alguns modelos de narrativas* (Lisboa: UAL, 2003).

PALAVRAS-CHAVE

Deleuze, autonomia, “fazer máquina com”, “rizoma”, “corpo sem órgãos”, *poiesis*.

José Gil, escrevendo em *O Imperceptível devir da imanência* (1) sobre a filosofia de Gilles Deleuze, evoca o trabalho inicial deste último em *Différence et Répétition* e em *Logique du Sens* (2), para se livrar da questão do *fundamento* ou *fundamentos* do pensamento autónomo: os *fundamentos*, entendíveis como conteúdos da *heteronomia* de Castoriadis, encontrar-se-iam algures num passado “imemorial”, talvez guardados pela própria Mnemósina, mas sendo apenas cognoscíveis através das sucessivas formas históricas do *mito* que os foram metamorfoseando, tanto a eles como a esse passado “imemorial”; situação paradoxal, portanto: os *fundamentos* só existem na medida em que subsiste *Memória* desse processo de metamorfoses que foi dando sucessivas formas a esse passado “imemorial”.

Mas, nesses mesmos textos, Deleuze trabalha igualmente a favor de uma definição da *Diferença em si mesma* como raiz da autonomia (*Diferença* não subordinada à *negação* nem à *identidade*: não se trata da *diferença do outro* em oposição ou *negação*, em relação a *mim*, mas sim de um valor positivo e instituinte da autonomia, que se afirma por si próprio, independentemente de qualquer processo relacional). Aí está um caminho que ajuda a pensar uma figura que aqui tanto nos ocupou, a do *poeta* autónomo, o que se separa da *heteronomia*. Deleuze, sublinha Gil, tentou estabelecer as “diferenças livres e selvagens” como matrizes “diferenciais do [próprio] pensamento”, e foi tentando captar este seu

sentido em expressões provisórias como a consciência das “pequenas percepções”, das “intensidades (diferenciais)”, dos “pontos notáveis” (distintos dos “pontos ordinários”), outras. Escreve Gil sobre a importância decisiva e o *modus operandi*, a acção e os efeitos dessas pequenas coisas:

“O que interessa um pintor, um escritor, nas combinações das cores e das palavras? [O que lhe interessa são] unidades sub-representativas, o ‘invisível’ que é mais forte do que a forma visível. O que está em jogo numa emoção, numa experiência de amor ou de sofrimento? As diferenças mínimas, o caos que fervilha microscopicamente sob as grandes unidades visíveis das frases e dos gestos; é o ‘não sei quê’ que se exprime através ou por entre as figuras macroscópicas”.

Um não sei quê (un je ne sais quoi) que não se deixa observar à vista desarmada; também poderíamos chamar-lhe *um quase nada (un presque rien)*: a indeterminação do termo diz (quase) tudo sobre a dificuldade de descrever a actividade a que tal pintor ou escritor (ou dramaturgo, encenador, coreógrafo, cineasta) se dedica. Estamos no *Bosque Onde As Coisas Não Têm Nome*, tentando nomear o trabalho do pintor ou do escritor.

Ora, o pintor ou escritor autónomo (continuemos a entendê-lo como representando qualquer especialista de uma *technê* artística) *difere e diverge*; é essa a sua principal actividade “criativa”, para além e depois da reiteração. E começa por *diferir* e *divergir* abdicando dos *fundamentos* (vendo-os como ruínas afundadas ou derrocadas, portanto trabalhando “sem fundo”), no seio do sistema relativamente aberto que caracteriza a sua *technê* artística.

Mas essa *technê*, esse lugar, esse *topos* onde ele difere e diverge pode *potencialmente* expandir-se — por exemplo quando ele usa, para os combinar de modo inédito ou inabitual, instrumentos de mais do que uma *technê* artística, inovando em relação a um hábito ou uma tradição. E a sua compulsão para *diferir* e *divergir* está povoada e é motorizada pelas micro-entidades a que Deleuze tentou dar nome, usando sucessivos vocabulários transitórios e aproximativos: “pequenas percepções”, “intensidades diferenciais”, “pontos notáveis” que ganham proeminência sobre os “pontos ordinários”, etc.

Ou seja, a inovação do pintor e do escritor que se autonomiza, o seu desejo de se libertar da *heteronomia* de que fala Castoriadis, alimenta-se de *micro-ideias-problemáticas* que o conduzem a *diferir* e a *divergir*, *micro-ideias-problemáticas* que o levam — obedecendo, nos termos de Deleuze, a um *imperativo de aventura (impératif d’aventure)* — a atravessar as margens da sua *technê* artística, entendida como sistema, relativamente aberto, de convenções.

Ele trabalha com *potências*: ao aproximar-se de tais margens, ao bordejá-las ou, eventualmente, ao ultrapassá-las, esse pintor ou escritor está *potencialmente* a alargar o território (e portanto os limites e o horizonte) da sua *technê* artística, praticando algo como uma navegação à vista perto dos seus extremos, ou extremando o que, antes dele e dessa sua navegação, eram tais limites. E essa navegação constitui, independentemente dos seus eventuais condicionalismos (ela é porventura *incerta, tortuosa, obscura, nebulosa*, mesmo para o pintor ou escritor que a desenvolve), uma actividade livre e auto-determinada, isto é: resulta da escolha pessoal de caminhos que vão sendo experimentados, envolvendo

tal experimentação alguma *deriva* — e significando *deriva* a ausência de garantia de que será atingido um resultado, ou um lugar, satisfatório.

Esta é uma das expressões mais percutantes do paradoxo entre determinação e liberdade, no âmbito do qual trabalha o especialista numa determinada *technê* artística: a heteronomia que desenhou os limites, fronteiras e horizontes da sua actividade impõe-se-lhe continuamente, não só de fora (a partir do sistema de convenções que assegura a relativa estabilidade dessa *technê* e da sua recepção), mas também de dentro (a partir do saber-fazer que é definitivo da sua própria qualidade pessoal de especialista).

Ao mesmo tempo, porém, a sua viagem autónoma em direcção às margens e aos limites dessa *technê* requerem dele, exigentemente, que se aventure como se ignorasse a heteronomia que o envolve, ou como se fosse indispensável pô-la provisoriamente entre parêntesis, suspendê-la, para testar a obtenção de outro resultado. Estamos, portanto, diante de um exercício de *epochê* da heteronomia. E também diante de uma dupla experiência de superação: superação provisória dos conteúdos e formas que a heteronomia favorece, e superação de si próprio pelo agente desejoso de se submeter ao “imperativo de aventura”. O imperativo de aventura impõe que se aja como se tivesse sido possível alcançar um varrimento das formas e dos conteúdos heterónomos que continuamente seduzem, convidando à regressão. De facto, a autonomia significa que não é ao Mesmo “imemorial” que regressamos com o eterno retorno (dos temas, formas), mas sim que a superação dessa *mesmidade* conduz a novas formas que se acrescentam às metamorfoses históricas que foram reconfigurando esse Mesmo.

Um tal paradoxo é igualmente vivido pelo filósofo no seu pensar autónomo. E parece, mais genericamente, característico da aventura humana nos seus diversos perfis e modalidades. Dito de outro modo: quando a experiência de tal navegação se desenvolve no campo da filosofia, diz Deleuze comentado por Gil, “esse campo de experiência é marcado por forças, pelo desmesurado, pelo nomadismo e pelo acaso”. Mas essa experiência, sempre conduzida pela ideia de excesso e alimentada por energias que induzem a aventura nomádica, a deriva e a aceitação do acaso delas decorrente, é tão característica do pensar filosófico autónomo como do fazer autónomo do pintor e do escritor, ou seja, é uma experiência comum ao filósofo e ao especialista em determinada *technê* artística. E supõe sempre (Deleuze *apud* Gil) “um formigar de diferenças, um pluralismo de diferenças livres, selvagens e não domadas”. “Formigar de diferenças” que se traduz na afirmação de uma nova distância em relação ao habitualmente reconhecido e praticado, sendo certo que o *diferir* e o *divergir* são mais simples nas *technê* artísticas do que na filosofia: o filósofo precisa de *um novo argumentário* para confrontar o cânone de que se separa; mas ao poeta (o pintor ou o escritor) basta a *apresentação* da sua *poiesis*.

Usando um vocabulário deliberadamente metafórico, diremos que tais práticas provocam um deslizamento, uma derrapagem ou um despiste de determinada *technê* artística para fora dos seus trilhos estabilizados, do seu *Habitus*, como quando um rio sai do seu leito. E que, ao provocar esse efeito, tais práticas poderão *potencialmente* vir a redefinir a geografia — a morfologia, os limites e fronteiras — e mais tarde a cartografia, dessa *technê* artística. Quanto ao excesso de que falávamos atrás, ele é fruto da intensidade da experiência que busca a autonomia. Como diz Gil:

“É o padrão do senso-comum, da opinião, da mediania não intensiva, [da banalidade quotidiana], que é ultrapassado pelo excesso de intensidade, de signos, de sentido. Mais: a própria noção de intensidade contém a de excesso (...). A intensidade é o ‘desigual em si’, ela compreende, em si, a diferença como excesso”.

Para o Kant da *Antropologia* e da *Crítica do Juízo*, como vimos atrás, ainda falta ao nosso pintor ou escritor, entregue a essa prática excessiva, que a sua compulsão para diferir e divergir seja marcada por uma “originalidade magistral” (a que o gosto seu contemporâneo ou posterior cederá, reconhecendo-a), sem a qual os seus esforços só produzirão “extravagâncias”. Para o Deleuze de *Diferença e Repetição*, ainda falta que tal agente seja capaz de identificar e aproveitar o instante propício, a “sublime ocasião” — *Kairos* — “que faz aparecer [uma] solução como algo brusco, brutal e revolucionário” (como diz Gil). Ou seja, para que tal pintor ou escritor (como o filósofo) produzam, não monstros incompreensíveis, mas obra reconhecível como inovadora e merecedora de integrar (ou de ser comparada com) a linhagem de onde vem, é preciso que se associem nessa obra a “originalidade magistral” kantiana e a deleuziana capacidade para captar a “sublime ocasião”.

Mais tarde, para o Deleuze de *L’Anti Œdipe* (1972), de *Mille Plateaux* (1980) e das últimas obras (3), a *filosofia do excesso* que começou por o marcar, e a que aqui nos referimos, parece perder importância, porque o excesso passa a ser entendido como o regime geral de tudo o que vive, o regime geral dos inúmeros fluxos que vertiginosamente se entrecruzam no mundo significativo e nos seus significados.

Quem reconhecerá, homologará e legitimará, na qualidade de representante mas, sobretudo, de instituidor do gosto, o kantiano carácter “magistral” da “originalidade” e a deleuziana capacidade para entender e aproveitar o *Kairos*? Um crítico, um *maître à penser* e a sua corte? Toda a instância de homologação e de legitimação, em matéria de *technê* artística, é suspeita: escrevendo sobre o que bem conhece, propõe por exemplo Alexandre Melo, ao abrir o jogo do seu *Velocidades contemporâneas* (4):

“O crítico é sempre, e inevitavelmente, cúmplice das estratégias comerciais de promoção dos autores por que se interessa. Neste terreno todo o moralismo é hipocrisia ou ignorância. Tudo o que o crítico pode fazer é ter plena consciência da perspectiva estratégica e do grau de eficácia do seu discurso, precisamente para se assegurar de que os efeitos sociais e culturais da sua intervenção correspondem de facto às suas opções e posições culturais de base.”

Existe, assim, uma contaminação constitutiva, um “pecado original” das instâncias de homologação e de legitimação que simultaneamente esclarecem e produzem a mudança de gosto: as trocas cúmplices (reais ou imaginárias) entre o poeta e o seu comentador ocorrem numa sociedade de discurso, onde *sujeitos supostos saber* fazem circular argumentários que elucidam sobre a autonomia do primeiro, e sobre a intensidade e o excesso que a caracterizam. E este fenómeno exprime igualmente um sistema de poderes: o comentador que, no seu exercício hermenêutico, interpreta e dá a ver a inovação

produzida por determinado pintor ou escritor, integra um pequeno grupo de autores de um discurso rarefeito e que é, por sua vez, institucionalmente seleccionado e legitimado no âmbito da sociedade de controlo de que faz parte.

Mas as questões relativas à transformação do comentário em mercadoria capaz de influenciar a procura no mercado do gosto são parte da questão maior da exposicionalidade e da visibilização da obra autónoma nas sociedades contemporâneas consumidoras de indústrias culturais, e apenas as citamos aqui para evitarmos a “cegueira” que a sua evitação constituiria.

Regressando ao Deleuze lido por Gil, encontramos ainda um problema-limite da gestação e afirmação da autonomia, um problema sem solução óbvia, que diz precisamente respeito à intensidade e ao excesso característicos dessa autonomia: é o problema do encontro de Alice com Artaud, o problema do encontro “entre o esquizofrénico e a rapariguinha” (*Logique du sens*, décima terceira série). Nos termos de Gil:

“...É, mais geralmente, o problema clínica/crítica que se põe: como fazer crítica sem encontrar a clínica — e esta encontra forçosamente a vida (que Deleuze nomeia ainda, por vezes, em termos fenomenológicos, como ‘o vivido’ ou ‘a experiência vivida’ de um sujeito”.

O que aqui está em causa não é, e de novo, o autor “explicado” pela sua história de vida psiquiatrizada ou psicanalizada, mas sim a relação entre os jogos de linguagem enquanto superfície sobre a qual se rebateram todas as profundidades (como na Alice de Carroll) e a linguagem infernizada e dolorosa de uma perturbação que, exactamente, tudo faz para desesperadamente chegar à superfície e se constituir como superfície articulada (como em Artaud). É um problema que interessa centralmente o cinema, porque o cinema é precisamente um *topos* de superfícies visíveis, que só exprime a profundidade *transcrita* para as superfícies e a bidimensionalidade que ele dá a ver nos seus ecrãs. Escreve Gil, sobre o lugar onde podem cruzar-se a performatividade da *technê* artística e o seu abismo clínico, e a propósito das *mots-valises* de Carroll e de Artaud:

“É necessário separar os diferentes ‘abismos de sem-sentido’, não confundir o problema da criação de uma palavra compósita por uma rapariguinha, e o de outra palavra compósita por um esquizofrénico. São problemas diferentes, de *crítica* e de *clínica*, cujas fronteiras marcam o limite até onde a desorganização dos corpos e do desejo (clínica) pode ir na criação, quer dizer, nessas mudanças de níveis onde a linguagem adquire uma outra dimensão (crítica)”.

Sabe-se como Deleuze acabou por (não) resolver a desmesura do encontro entre Carroll e Artaud, entre criaturas como o *Snark* e o *Jabberwocky*, por um lado, e as palavras compósitas (*mots-valises*) de Artaud, por outro, que não exprimem atributos nem estados de coisas, antes se tornam entidades sonoras insuportáveis e despedaçadas, ruídos demenciais, alimentos envenenados, matéria excremental:

“Carroll e Artaud não chegam, de facto, a encontrar-se (...). Não daríamos, por todo o Carroll, uma página de Antonin Artaud; Artaud é o único a ter sido profundidade absoluta na literatura, a ter descoberto um corpo vital e a prodigiosa linguagem desse corpo à custa de sofrimento, como ele diz. Ele explorava o infra-sentido, ainda hoje desconhecido. Mas Carroll permanece como mestre ou agrimensor das superfícies, que julgávamos tão bem conhecidas que ninguém as explorava, e onde no entanto se contém toda a lógica do sentido”.

Toda a lógica do sentido nas superfícies escorregadias de Carroll, toda a lógica do sentido nas fugitivas imagens do cinema?

Há um preço a pagar pela autonomia, porque conquistá-la significa inevitavelmente percorrer caminhos onde o “formigar das pequenas diferenças excessivas” (percurso feito sem garantia de êxito e sempre sem seguro de vida), envolve um excesso permanentemente sobreado, e vigiado, pelo espectro da sua medicalização, da sua psiquiatrização. A história das *technê* artísticas, porém, não é feita dos “vividós”, das “experiências de vida” ou das “histórias de vida” dos seus especialistas: é feita, sim, das obras (dos *restos*) que eles nos legam — porque de legados se trata, cuja fruição herdamos — para além, e independentemente, dos seus “vividós”, das suas “experiências de vida” e das suas “histórias de vida”.

Tais obras adquirem o seu estatuto quando conseguem vencer as duas maiores potências de destruição que ameaçam qualquer *technê* artística: a da sua redução à banalidade quotidiana, e a da sua redução à loucura. Os trilhos da autonomia bem sucedida são os que evitam, quer uma, quer a outra. Mas, no que à loucura concerne, a dicotomia clássica entre crítica e clínica está destinada a falhar, porque não é possível reduzir o discurso poemático de Artaud à sua patologia, como não é possível reduzir a heteronímia de Pessoa ao seu caso clínico. Sobre a clínica e a crítica será, pois, necessário criar uma terceira instância discursiva capaz de integrar a oposição entre ambas, e que impeça qualquer delas de silenciar a outra reduzindo-a à inexistência ou à insignificância.

A investigação de Deleuze muda depois do encontro com Felix Guattari e da travessia do Maio de 68. Com *L'Anti-Œdipe* e *Mille Plateaux*, escreve Gil, (e, entre os dois livros, com *Rhizome*, que os autores depois integraram no segundo), o pensamento de Deleuze e Guattari revolucionou, nem mais nem menos, a filosofia:

“O pensamento de Deleuze-Guattari marca uma revolução na história da filosofia. Naquela linha que a percorre que vem de Duns Scot a Nietzsche passando por Espinosa, ele inscreve-se como o culminar-repetição de um esforço sistemático para ‘pensar de outra maneira’ (Foucault)”.

Esse esforço visa estabelecer a imanência (substituindo a transcendência) como horizonte do pensar filosófico e da experiência humana do Mundo, fora do antigo eixo constituído pelos três pilares clássicos (Eu, o Mundo, Deus). Por outras palavras, onde a filosofia começava por criticar o mundo da *doxa* (opinião, senso comum, bom-senso), aceitando lidar com o mundo desorganizado por essa crítica

(o caos) para refazer sobre ele um discurso conceptual (um saber verdadeiro) que desemboca na transcendência, trata-se agora de fazer a crítica da *doxa* e de lidar com o “caosmos” que lhe sobrevém para estabelecer as bases do plano de imanência (o saber verdadeiro) capaz de gerar a inteligibilidade do mundo, do ser e da articulação de ambos.

Mas o que aqui nos interessa é a sua contribuição para a definição do que é o trabalho no seio das *technê* artísticas. E esse trabalho depende da criação de um “corpo sem órgãos”, que precisamos de definir. Em *Mille Plateaux*, Deleuze e Guattari escreveram que o “corpo sem órgãos” não é de todo “uma noção, um conceito”, antes é “uma prática, um conjunto de práticas”. Mais tarde, em *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Deleuze diz que “todo o processo artístico supõe um corpo sem órgãos, e, nos termos de Gil, “todo o grande artista ou escritor constrói o seu corpo sem órgãos para fazer a sua obra ou para simplesmente criar o seu próprio estilo”. Evocando Le Clézio, explica Gil:

“Le Clézio escrevia que a profissão de escritor era de alto risco, porque quando saía à rua, cada som, cada palavra ou frase que ouvia se inseriam imediatamente num texto que formava na sua cabeça. Risco de loucura, porque o corpo sem órgãos, como plano de imanência, envolve o mundo e com ele o escritor, não deixando nada de fora do seu delírio permanente”.

Parte-se do corpo “orgânico”, “empírico”, para a construção do corpo sem órgãos, que se acrescenta ao primeiro como as peles da cebola e com ele “faz máquina”, tornando-se “virtual-real, mais real do que o corpo empírico”, e também um bom condutor de energias — das energias que interessam ao sujeito, para que as intensidades nele passem e circulem, para que as suas ondas o percorram. O corpo sem órgãos é um corpo “que recebe todas as espécies de energias e que tenta combiná-las com as suas próprias energias”, um corpo capaz de “conectar e conjugar fluxos exteriores e interiores de energia”. Há aqui uma dimensão voluntarista, que vai do constitutivo ontológico e do *Do It* vitalista ao *Do It Yourself* das revistas de fim-de-semana, o “faça você mesmo” da *bricolage* doméstica. Como sintetiza Gil:

“ Por outras palavras, o corpo sem órgãos é, antes do mais, uma questão de matéria. Mas matéria trabalhada, transformada — o corpo sem órgãos do escritor não é feito de palavras, mas de ‘escrita’, resultado do seu trabalho sobre as palavras. Construir o corpo sem órgãos consiste em determinar a boa matéria, a que convém ao corpo que se quer construir: um corpo de sensações picturais, um corpo de dor no masoquista, um corpo de afectos amorosos que toma posse do ser apaixonado, um corpo de pensamento no filósofo. Compor um tal corpo torna-se uma tarefa delicada, quando se pensa que cada fluxo de desejo é singular e que não é qualquer palavra ou pensamento que pode entrar no fluxo de maneira a integrar-se nele e a intensificá-lo.”

“Não é qualquer palavra ou pensamento”? Mas não acabava Le Clézio de ser invocado para sublinhar que cada som, cada palavra ou frase ouvidos na rua “maquinava” de imediato com o seu corpo sem órgãos de escritor? Gil explicita que “para construir o corpo sem órgãos é preciso *ligar* o

artista à matéria de expressão”, o que envolve alguma *especialização*. A definição do corpo sem órgãos por Deleuze e Guattari nunca foi — apesar das magníficas páginas que sobre ele escreveram — suficientemente precisa, e sobretudo nunca foi suficientemente clara para se poder decidir se um tal corpo tem sobretudo um estatuto metafórico, tornando-se na peça central de uma nova *poiesis*. De qualquer modo, o corpo sem órgãos é uma descrição de práticas, em termos deleuzianos um “centro de vibrações”, que vale sobretudo pela rede de relações operativas que permite estabelecer com outros e outras práticas — o que evoca a definição de *teoria* por Ivan Illich (5) como uma “caixa de utensílios”.

Evocadas por Gil, as páginas de *Francis Bacon* sobre “os mecanismos que estão em jogo no processo de criação (captura de forças pelas formas, génese da expressividade da forma, singularidade do estilo, consistência do bloco de sensações, formação do infinito, saturação semântica, etc.)” ajudam a descrever o trabalho do corpo sem órgãos do artista, independentemente deste corpo sem órgãos ser apenas uma metáfora, ou não. Talvez um tal “corpo” possa ser descrito como o modo pelo qual um autor se põe “em fase” com o seu projecto, ou como a *separação* que a *iniciação* exige, ou como o estado do corpo empírico durante a *iniciação*, ou ainda como o sistema de ligações associativas, ou outras, sem o qual esse autor não poderia navegar nos extremos da sua *technê*. Mas não andaremos, neste caso, longe do “transe” ou da “posse” que tanto alimentaram a mitologia do criador.

Entre a revisitação apaixonada e a reavaliação crítica que implica distanciamento e rigor, o livro de José Gil sobre a *filosofia de Deleuze* não se destina apenas a filósofos, antes terá também como leitores aqueles que, na áreas das ciências humanas e da reflexão estética e sobre as artes, foram de algum modo marcados pela movimentação intelectual de que a filosofia deleuziana faz parte integrante. É curioso que, nas suas duzentas e sessenta páginas, apenas três linhas sejam explicitamente dedicadas às duas obras que Deleuze publicou sobre o Cinema, tanto mais que lhes é atribuída uma importância cupular (6):

“ Só nos livros sobre o cinema o pensamento deleuziano atinge a plena maturidade quanto à relação entre a imanência e o tempo, resolvendo, enfim, a questão do estatuto ontológico do empírico”.

Mas a importância dada ao processo “criativo”, ao *diferir* e ao *divergir* face à heteronomia, à relação entre crítica e clínica, às condições de possibilidade da autonomia do “criador”, designadamente (em Gil) na literatura e na música, na dança e na arquitectura, a ponte lançada entre o trabalho no seio das *technê* artísticas e o trabalho em outros registos e dimensões da *psique* humana, justificam amplamente a centralidade final que aqui lhe atribuímos, nesta reflexão que visou especialmente o cinema e a mudança das suas narrativas.

L’Anti-Cêdipe é um ensaio escrito como um *roman fleuve* torrencial, com personagens e uma intriga algo inabituais, e destinado a levar *au finish* um ajuste de contas decisivo com a psicanalização, a edipização do psicótico e do esquizofrénico. Mas a enxurrada que devia levar de vez a psicanálise (e a sua velha chave-mestra feita de *papá-mamã-e-eu*), também era suposta disparar o tiro de misericórdia contra o capitalismo, a revolução russa e diversos aliados celerados. Capítulos de 100, 150 e 160 páginas (subdivididos no índice, mas não no corpo do texto), dão conta dessa imparável torrencialidade,

expressa na língua de combate de um *Manifesto pós-68*. De certo modo, o texto ainda herda a grande tradição da polémica política do séc. XIX, sobretudo a da polémica inter-socialista, cujos autores pugnavam pela hegemonia de uma descrição do mundo com argumentários que abarcavam desde o processo histórico finalista até à crítica da economia política e das sucessivas representações da utopia.

Mille Plateaux ainda herda a velocidade vertiginosa e o programa de *L'Anti-Œdipe*, mas é de construção mais fragmentária na propositura de conceitos e práticas que requerem reflexões autónomas, e os seus capítulos podem ler-se independentemente uns dos outros. As grandes personagens-entidades que animavam o enredo de *L'Anti-Œdipe* (as *Máquinas Desejantes*, a *Sagrada Família* [a *Psicanálise* e o *Familiarismo*], os *Selvagens*, *Bárbaros* e *Civilizados*, a *Esquizo-análise* e o "*Balanço-Programa*" para as *Máquinas Desejantes*), dão lugar a textos sobre o *Rizoma*, o *Corpo sem Órgãos*, a *Micro-política*, a *Nomadologia*, a *Face* e a "*faceidade*". De *L'Anti-Œdipe* a *Mille Plateaux*, o discurso desprende-se das características cerigmáticas do primeiro, deixa de querer gerar militâncias (anti-psicanálise, anti-capitalismo, outras) e regressa, pelo menos em parte, à reflexão compreensiva e independente dos seus efeitos.

Os leitores do presente texto estão convidados a ler ou reler *L'Anti-Œdipe* e *Mille Plateaux* fazendo-os bascular, ou rebatendo-os, sobre a situação do especialista em qualquer *technê* artística: lá onde está escrito *sujeito*, *pessoa*, *esquizo*, *nevrosado*, etc., traduzam para *artista*, *autor*, *escritor*, *encenador* ou *cinasta*, como há não muito tempo se fazia em certos exercícios de análise de conteúdos. Verão como estes escritos de Deleuze e Guattari mantêm a sua pertinência polémica e a sua capacidade de interpelação.

Quem escreve para o ecrã ou pensa sobre tal escrita, atento ao funcionamento da sua própria fábrica de signos, por vezes aspirado para profundezas ou altitudes pela força dos *maëlstroms* ou dos tornados que são para si meios de transporte, revê-se provavelmente em três das "descobertas" de Deleuze e Guattari: na do "rizoma" como metáfora da estrutura aberta a todas as conexões, na do "corpo sem órgãos" como metáfora da abertura psicossomática à intensidade dos fluxos que interessam a determinada *technê*, e na de que, para funcionar em "rizoma", o "corpo sem órgãos" precisa de "fazer máquina" com objectos, energias, signos, percepções, que propulsionam as suas práticas.

O "rizoma" (cf. *Mille plateaux*) não se confunde com "a maioria dos métodos modernos" que apenas fazem "proliferar séries" ou geram o crescimento da "multiplicidade" (no universo ficcional distingue-se, assim, quer do *multiplot*, quer da estrutura ausente, e não corresponde, portanto, à multilinearidade simples, que ainda depende da ideia de linearidade). Ele estimula a multilinearidade *divergente*, a que alimenta linhas de fuga heterogéneas e não convergentes: dir-se-á, sim, que, em vez da antiga convergência semântica, o rizoma estabelece "um plano de consistência das multiplicidades", uma rede acentrada de significações associativas. A ideia de rizoma pode não descrever senão de modo alusivo e abstracto as práticas associativas para que remete, mas leva o autor que difere e diverge a sentir-se bem (*feel good*) com o que faz, porque justifica a sua "deriva nomádica tateante".

O "corpo sem órgãos" (cf., ainda, em *Mille plateaux*, os *Tarahumaras* e o *Héliogabale* de Artaud, e os *Ensinamentos de D. Juan*, de C. Castañeda) invoca decerto as ideias de "transe", "posse", "possessão", na medida em que estas designam práticas psicossomáticas de "atmosferação"

destinadas a induzir um mundo definido como conjunto de pertenças do delirante. Quer o sujeito-autor quer o mundo de fluxos com que ele entra em contacto sofrem, deste modo, um processo transformacional marcado pelo delírio e pela alucinação. O “delírio”, o “excesso” e as “intensidades” de que falam Deleuze e Guattari precisam de evitar a sua transformação em casos clínicos e medicalizáveis, mas exercem-se numa fronteira ou numa terra de ninguém onde o risco da sua clinicização e medicalização é sempre considerável: “Se eu quisesse enlouquecia”, escreveu, um dia, Herberto Helder.

“Fazer máquina com...” (cf. *L’Anti Édipe*) designa os procedimentos, que nos parecem sobretudo identificatórios e projectivos, com os instrumentos requeridos por determinada *technê*, e que podem ser da mais variada natureza: o astronauta aprende a “fazer máquina” com a ausência de gravidade, o candidato a Ícaro com o seu ultra-leve, o ciclista com a bicicleta, o soldado do quadrado romano com o seu escudo e lança e com os outros, o masoquista com a dor, o xamane ou o possesso com o que o possui, o escritor com a escrita, o cineasta com os equipamentos, actores e paisagem que filma. Mas, por mais alucinatórias que algumas destas práticas possam revelar-se, todas elas envolvem a aquisição e o domínio de técnicas: envolvem a apropriação, pelo interessado, de um saber-fazer sem o qual não existe *technê*.

Tratar-se-á de novos nomes para velhas coisas? Decerto que não: mesmo que “fazer máquina com”, “rizoma” e “corpo sem órgãos” sejam mais *metáforas* de uma *poiesis* do que conceitos de uma *filosofia*, ou mesmo que sejam entidades transicionais que só subsistem na terra de ninguém entre os dois territórios, Deleuze e Guattari trabalharam muito no *Bosque Onde As Coisas Não Têm Nome*, precisamente para as renomearem a partir de novas descrições (que fazem a síntese e a crítica do que conduziu aos antigos nomes).

Ora, na experiência humana do mundo, o deslizamento do simbólico produz o deslizamento do real. Os seres que somos não separam um e outro, não os mantêm em compartimentos estanques, do mesmo modo que a medicina dos gregos clássicos não mantinha *psique* e *soma* como realidades separadas, antes as entendia como co-presentes e fundando, no seu interface, uma revisão do litígio entre monismo e dualismo. Como disse Kristeva (7):

“Estamos vivos se e apenas se temos uma vida psíquica. Intolerável, dolorosa, mortífera ou jubilatória, essa vida psíquica (...) dá-nos acesso ao corpo e aos outros. É devido à alma que somos capazes de acções. A nossa vida psíquica é um discurso em acto, nocivo ou salvífico, de que somos o sujeito.”

São muitas as ligações entre filosofia e literatura na obra de Deleuze. Em *Critique et Clinique*, último livro que publicou em vida, recordando a linhagem que lhe interessa, e que vem dos estóicos a Espinosa e a Nietzsche, diz ele: “Espinosa (...) teve quatro grandes discípulos para retomar e relançar [a crítica da tradição judaico-cristã], Nietzsche, [D. H.] Lawrence, Kafka e Artaud”. E no mesmo livro, comentando *The Confidence-man* de Melville, aborda uma das estratégias narrativas que apreciamos atrás (cf., por exemplo, 47., Exposição sem desenlace):

“Porque deveria o romancista sentir-se obrigado a explicar o comportamento das suas personagens (...) quando a vida não explica nada (...) e deixa nas suas criaturas tantas zonas obscuras, indiscerníveis, indeterminadas, que desafiam qualquer esclarecimento? (...) O que conta, para grandes escritores como Melville, Dostoïevski, Kafka ou Musil, é que as coisas se mantenham enigmáticas, embora não arbitrarias: numa palavra, [o que conta é] uma nova lógica, plenamente uma lógica, mas que não nos reconduz à razão, antes captura a intimidade da vida e da morte. O romancista vê com os olhos do profeta, e não com os olhos do psicólogo”.

Contrariamente à tradição dos “fundamentos” e do “archplot”, contrariamente à heteronomia que lhes determina previamente o seu lugar, as histórias não serviriam, afinal, para dar sentido ao caos do mundo e da vida, não serviriam para acrescentar causalidade e finalidade ao mundo e à vida, mas sim para serem elas próprias ritos de passagem, trazendo, para a linha de água da leitura, as lógicas do interface humano com o segredo e o enigma imanentes ao mundo e à vida, expondo-os e revelando-os de forma não arbitrária, mas sem pretender racionalizá-los. Segundo Deleuze, elas não precisam dos velhos tripés de suporte: nem *Eu*, o *Mundo* e *Deus*, nem *Papá*, *Mamã* e *Eu*.

NOTAS

1. GIL, José, *O Imperceptível devir da imanência*, Relógio d'Água, 2008.
2. DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*. Paris, PUF, 1969; *Logique du sens*. op.cit., mesmo ano.
3. DELEUZE, Gilles, *L'anti-Œdipe* (com Felix Guattari), Paris, Éd. de Minuit, 1972; *Kafka - Pour une littérature mineure* (com Felix Guattari), Paris, Éd. de Minuit, 1975; *Rhizome* (com Felix Guattari), Paris, Éd. de Minuit, 1976; *Dialogues* (com Claire Parnet), Paris, Flammarion, 1977; *Superpositions* (com Carmelo Bene), Paris, Éd. de Minuit, 1979; *Mille plateaux* (com Felix Guattari), Paris, Éd. de Minuit, 1980; *Spinoza - Philosophie pratique*. Paris, Éd. de Minuit, 1981; *Francis Bacon: logique de la sensation*, Paris, Éd. de La Différence, 1981; *Foucault*, Paris, Éd. de Minuit, 1986; *Périclès et Verdi: La philosophie de François Châtelet*, Paris, Éd. de Minuit, 1988; *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éd. de Minuit, 1988; *Pourparlers*, Paris, Éd. de Minuit, 1990; *Qu'est-ce que la philosophie ?* (com Felix Guattari), Paris, Éd. de Minuit, 1991; « L'épuisé », in Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Éd. de Minuit, 1992; e *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993.
4. MELO, A., *Velocidades contemporâneas*, Assírio e Alvim, 1995.
5. ILLICH, Ivan, *Une société sans école*, Seuil, 1971 (original, *Deschooling Society*); *La Convivialité*, Seuil, 1973 (original, *Tools for conviviality*).

6. DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983; *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985.

7. KRISTEVA, Julia, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993. Cf. também PIGEAUD, Jackie, *La maladie de l'âme: étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

VOLTAR AO ÍNDICE