

Gilles Deleuze
Félix Guattari

O QUE É A
FILOSOFIA?

Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz

editora  34

EDITORIA 34

Editora 34 Ltda.

Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000

São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3811-6777 www.editora34.com.br

Copyright © Editora 34 Ltda. (edição brasileira), 1992

Qu'est-ce que la philosophie? © Les Éditions de Minuit, Paris, 1991

A FOTOCÓPIA DE QUALQUER FOLHA DESTE LIVRO É ILEGAL E CONFIGURA UMA
APROPRIAÇÃO INDEVIDA DOS DIREITOS INTELECTUAIS E PATRIMONIAIS DO AUTOR.

Edição conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Título original:

Qu'est-ce que la philosophie?

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:

Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão técnica:

Luiz B. L. Orlandi

Revisão:

Claudia Moraes, Lucia Pereira de Lucena-Guerra, Ana Bustamante

1^a Edição - 1992 (2 Reimpressões), 2^a Edição - 1997 (6 Reimpressões),
3^a Edição - 2010 (1^a Reimpressão - 2013)

CIP - Brasil. Catalogação-na-Fonte
(Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ, Brasil)

D348q Deleuze, Gilles, 1925-1995
O que é a filosofia? / Gilles Deleuze e
Félix Guattari; tradução de Bento Prado Jr. e
Alberto Alonso Muñoz. — São Paulo:
Editora 34, 2010 (3^a Edição).
1992.
272 p. (Coleção TRANS)

ISBN 978-85-85490-02-7

Tradução de: *Qu'est-ce que la philosophie?*

I. Filosofia. I. Guattari, Félix, 1930-1992.
II. Prado Jr., Bento, 1937-2007. III. Muñoz,
Alberto Alonso. IV. Título. V. Série.

7.
PERCEPTO, AFECTO E CONCEITO
[154]

O jovem sorri na tela enquanto ela dura. O sangue lateja sob a pele deste rosto de mulher, e o vento agita um ramo, um grupo de homens se apressa em partir. Num romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento. A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc. A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã. Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não

são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são [155] seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si, leia a imagem da arte

Os acordes são afectos. Consoantes e dissonantes, os ~~mais~~ acordes de tons ou de cores são os afectos de música ou de ~~analogia~~ pintura. Rameau sublinhava a identidade entre o acorde e o afecto. O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça manter-se de pé sozinho. Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado). Há uma possibilidade pictural que nada tem a ver com a possibilidade física, e que dá às posturas mais acrobáticas a força da verticalidade. Em contrapartida, tantas obras que aspiram à arte não se mantêm de pé um só instante. Manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo. Um monumento, mas o monumento pode sustentar-se em alguns traços ou em algumas linhas, como um poema de Emily Dickinson. Do croqui de um velho burro exausto, “que maravilha! é feito com dois traços, mas postos sobre bases imutáveis”, onde a sensação melhor testemunha anos de “trabalho persistente, tenaz, desdenhoso”.¹ O modo menor em música é uma prova tan-

¹ Edith Wharton, *Les Metteurs en scène*, Paris, Éditions 10-18, 1983,

to mais essencial, quanto lança ao músico o desafio de rouzá-lo a suas combinações efêmeras, para torná-lo sólido e durável, autoconservante, mesmo em posições acrobáticas. O som deve tanto ser mantido em sua extinção, quanto em sua produção e seu desenvolvimento. Através de sua admiração por Pissarro, por Monet, o que Cézanne criticava, nos impressionistas, era que a mistura óptica das cores não bastava [156] para fazer um composto suficientemente “sólido e durável como a arte dos museus”, como “a perpetuidade do sangue” em Rubens.² É uma maneira de falar, porque Cézanne não acrescenta algo que conservaria o impressionismo, ele procura uma outra solidez, outras bases e outros blocos.

A questão de saber se as drogas ajudam o artista a criar esses seres de sensação, se fazem parte dos meios interiores, se nos conduzem realmente às “portas da percepção”, se nos entregam aos perceptos e aos afectos, recebe uma resposta geral, na medida em que o que foi composto sob efeito de droga é o mais das vezes extraordinariamente friável, incapaz de se conservar por si mesmo, desfazendo-se ao mesmo tempo que se faz ou que o olhamos. Podemos também admirar os desenhos de crianças, ou antes comovermo-nos com eles; é raro que se mantenham de pé, e só parecem com coisa de Klee ou de Miró, se não os olhamos muito tempo. As pinturas dos loucos, ao contrário, sustentam-se quase sempre, mas sob a condição de serem saturadas e de não deixarem subsistir vazio. Todavia, os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a

p. 263 (trata-se de um pintor acadêmico e mundano, que renuncia a pintar depois de ter descoberto um pequeno quadro de um contemporâneo desconhecido: “E eu, eu não tinha criado nenhuma de minhas obras, eu as tinha simplesmente adotado...”).

² Joachim Gasquet, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Éditions Mâcula, 1978, p. 121.

varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes.⁵ Os escritores, quanto a isto, não estão numa situação diferente da dos pintores, dos músicos, dos arquitetos. O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação. Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). É verdade que toda a obra de arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente. A música está cheia disso. Para tanto é preciso não memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons: "Memória, eu te odeio". Só se atinge o percepto ou o afecto como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que os experimentam ou os experimentaram: Combray, como jamais foi vivido, como não é nem será vivido, Combray como catedral ou monumento.

E, se os métodos são muito diferentes, não somente segundo as artes, mas segundo cada autor, pode-se no entanto [159] caracterizar grandes tipos monumentais, ou "variedades" de compostos de sensação. A vibração que caracteriza a

⁵ José Gil consagra um capítulo aos procedimentos pelos quais Pessoa extrai o percepto a partir de percepções vividas, notadamente em "Ode marítima" (*Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Paris, La Différence, 1988, cap. II).

Afecto - ação do homem

pg 200, pg 204

sensação simples (mas ela já é durável ou composta, porque ela sobe ou desce, implica uma diferença de nível constitutiva, segue uma corda invisível mais nervosa que cerebral); o enlace ou o corpo a corpo (quando duas sensações ressoam uma na outra esposando-se tão estreitamente, num corpo a corpo que é puramente "energético"); o recuo, a divisão, a distensão (quando duas sensações se separam, ao contrário, se distanciam, mas para só serem reunidas pela luz, o ar ou o vazio que se inscrevem entre elas, ou nelas, como uma cunha, ao mesmo tempo tão densa e tão leve, que se estende em todos os sentidos, à medida que a distância cresce, e forma um bloco que não tem mais necessidade de qualquer base). Vibrar a sensação — acoplar a sensação — abrir ou fender, esvaziar a sensação. A escultura apresenta esses tipos quase em estado puro, com suas sensações de pedra, de mármore ou de metal, que vibram segundo a ordem dos tempos fortes e dos tempos fracos, das saliências ou das reentrâncias, seus poderosos corpo a corpo que os entrelaçam, seu arranjo de grandes vazios entre um grupo e outro e no interior de um mesmo grupo, onde não mais se sabe se é a luz, se é o ar que enculpe ou é esculpido.

O romance se elevou frequentemente ao percepto: não a percepção da charneça, mas a charneca como percepto em Hardy; os perceptos oceânicos de Melville; os perceptos urbanos, ou especulares em Virginia Woolf. A paisagem vê. Em geral, qual o grande escritor que não soube criar esses seres de sensação que conservam em si a hora de um dia, o grau do calor de um momento (as colinas de Faulkner, a estepe de Tolstói ou a de Tchekhov)? O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem. Mas em todos estes casos, por que dizer isso, já que a paisagem não é independente das supostas percepções dos personagens, e, por seu intermédio, das percepções e lembranças do autor? E como a cidade poderia ser sem homem ou antes dele, o espelho, sem a velha que nele se reflete, mesmo se ela não se mira nele?

PERCEPTO - ação do homem

que é o que o homem tem de não homem

enigma (frequentemente comentado) de Cézanne: “o homem ausente, mas inteiro na paisagem”. Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. É Ahab [160] que tem as percepções do mar, mas só as tem porque entrou numa relação com Moby Dick que o faz tornar-se-baleia, e forma um composto de sensações que não precisa de ninguém mais: Oceano. É Mrs. Dalloway que percebe a cidade, mas porque entrou na cidade, como “uma lâmina através de tudo”, e se tornou, ela mesma, imperceptível. Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. “Há um minuto do mundo que passa”, não o conservaremos sem “nos transformarmos nele”, diz Cézanne.⁶ Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero. Kleist é sem dúvida quem mais escreveu por afectos, servindo-se deles como pedras ou armas, apreendendo-os em devires de petrificação brusca ou de aceleração infinita, no devir-cadela de Pentesileia e seus perceptos alucinados. Isto é verdadeiro para todas as artes: que estranhos devires desencadeiam a música através de suas “paisagens melódicas” e seus “personagens

⁶ Joachim Gasquet, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Éditions Mâcula, 1978, p. 113. Cf. Erwin Straus, *Du sens des sens*, Grenoble, Millon, 1989, p. 519: “as grandes paisagens têm, todas elas, um caráter visionário. A visão é o que do invisível se torna visível... a paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos. Para chegar à paisagem, devemos sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objetivo, ele afeta a nós mesmos na mesma medida. Na paisagem, deixamos de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmos objetiváveis. Não temos memória para a paisagem, não temos memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo mas também a nós mesmos. É o sentir”.

ritmicos", como diz Messiaen, compondo, num mesmo ser de sensação, o molecular e o cósmico, as estrelas, os átomos e os pássaros? Que terror invade a cabeça de Van Gogh, tomada num devir girassol? Sempre é preciso o estilo — a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor — para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto.

Insistimos sobre a arte do romance porque é a fonte de um malentendido: muitas pessoas pensam que se pode fazer um romance com suas percepções e suas afecções, suas lembranças ou seus arquivos, suas viagens e seus fantasmas, seus filhos e seus pais, os personagens interessantes que pôde encontrar e, [161] sobretudo, o personagem interessante que é forçosamente ele mesmo (quem não o é?), enfim suas opiniões para soldar o todo. Invocam-se, para tanto, grandes autores, que só teriam contado sua vida, Thomas Wolfe ou Miller. Obtém-se geralmente obras compostas, em que alguém se agita muito, mas na procura de um pai que só poderia encontrar em si mesmo: o romance do jornalista. Nada nos pouparam, na ausência de qualquer trabalho realmente artístico. Não precisamos alterar muito a crueldade do que se pôde ver, nem o desespero pelo qual se passou, para produzir, mais uma vez, a opinião que se tira geralmente das dificuldades de comunicação. Rossellini viu nisso uma razão para renunciar à arte: a arte deixou-se invadir demais pelo infantilismo e pela crueldade, tornando-se simultaneamente cruel e chorosa, gembunda e satisfeita, de modo que era melhor renunciar.⁷ O mais interessante é que Rossellini via a mesma invasão na pintura. Mas é, antes de mais nada, a literatura que não parou de manter este equívoco com o vivido. Pode acontecer mesmo que se tenha um grande senso de observação e muita imaginação: é possível escrever com percepções, afecções e

7 Roberto Rosselini, *Le Cinéma révélé*, Paris, Les Éditions de l'Étoile, 1984, pp. 80-2.

opiniões? Mesmo nos romances menos autobiográficos vemos confrontarem-se, cruzarem-se opiniões de uma multidão de personagens, cada opinião sendo função das percepções e afecções de cada um, segundo sua situação social e suas aventuras individuais, sendo o conjunto tomado numa vasta corrente que seria a opinião do autor, que se divide, para recair sobre os personagens, ou se esconder, para que o autor possa formar a sua: é assim mesmo que começa a grande teoria do romance de Bakhtin (felizmente ele não fica aí, justamente na base “paródica” do romance...).

A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão [162] que compõe, através deles, perceptos dessa vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultanismo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos. “Chama-se de estilos, dizia Giacometti, essas visões paradas no tempo e no espaço.” Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto. A morte do porco-espinho em Lawrence, a morte da toupeira em Kafka, são atos de romancista quase insuportáveis; e por vezes é preciso deitar na terra, como faz o pintor, para localizar o “motivo”, isto é, o percepto. Os perceptos podem ser telescópicos ou microscópicos, dão aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes, como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir. Grandezza de Balzac. Pouco importa que esses personagens *sejam* me-

díocres ou não: eles se tornam gigantes, como Bouvard e Pé-cuchet, Bloom e Molly, Mercier e Camier, sem deixar de ser o que são. É por força da mediocridade, mesmo de besteira ou de infâmia, que podem tornar-se, não simples (jamais são simples), mas gigantescos. Mesmo os anões ou os inválidos podem fazê-lo: toda fabulação é fabricação de gigantes.⁸ Médiocres ou grandiosos, são demasiadamente vivos para serem vivíveis ou vividos. Thomas Wolfe extrai de seu pai um gigante, e Miller, da cidade, um planeta negro. Wolfe pode descrever os homens do velho Catawba através de suas opiniões imbecis e sua mania de discussão; o que faz, é erigir o monumento secreto de sua solidão, de seu deserto, de sua terra eterna e de suas vidas esquecidas, despercebidas. Faulkner pode criar também: oh! homens de Yoknapatawpha... Diz-se que o romancista monumental “se inspira” ele mesmo no vivido, e é verdade; M. de Charlus parece muito com Montesquiou, mas entre Montesquiou e M. de Charlus, no final das contas, há aproximadamente a mesma relação que entre o cão-animal que late e o Cão constelação celeste.

Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? Virginia Woolf dá uma resposta que vale [163] para a pintura ou a música tanto quanto para a escrita: “Saturar cada átomo”, “Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade”, tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, tudo o que alimenta o romancista mediocre, só guardar a saturação que nos dá um percepto, “Incluir no momento o absurdo, os fatos, o sórdido, mas tratados em transparência”, “Colocar aí tudo e contudo saturar”.⁹ Por ter

⁸ No capítulo II das *Deux sources*, Bergson analisa a fabulação como uma faculdade visionária muito diferente da imaginação, que consiste em criar deuses e gigantes, “potências semi-pessoais ou presenças eficazes”. Ela se exerce inicialmente nas religiões, mas desenvolve-se livremente na arte e na literatura.

→ ⁹ Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, Paris, Éditions 10-18, 1977, I, p. 230.

atingido o percepto como “a fonte sagrada”, por ter visto a Vida no vivente ou o Vivente no vivido, o romancista ou o pintor voltam com olhos vermelhos e o fôlego curto. São atletas: não atletas que teriam formado bem seus corpos e culti- vado o vivido, embora muitos escritores não tenham resistido a ver nos esportes um meio de aumentar a arte e a vida, mas antes atletas bizarros do tipo “campeão de jejum” ou “grande Nadador” que não sabia nadar. Um Atletismo que não é orgânico ou muscular, mas “um atletismo afetivo”, que seria o duplo inorgânico do outro, um atletismo do devir que revela somente forças que não são as suas, “espectro plástico”.¹⁰ Desse ponto de vista, os artistas são como os filóso- fos, têm frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte. Mas esse algo é também a fonte ou o fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido (o que Nietzsche chama de saúde). “Um dia saberemos talvez que não havia arte, mas somente medicina...”¹¹

O afecto não ultrapassa menos as afecções que o percep- to, as percepções. O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem. Ahab não imita Moby Dick e Pentesileia não “se comporta como” a cadela: não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mes- mo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, em- bora [164] haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. É antes uma extrema contiguidade,

¹⁰ Antonin Artaud, “Le Théâtre et son double” (*Oeuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1978, p. 154).

¹¹ J. M. G. Le Clézio, *Haï*, Paris, Flammarion, 1987, p. 7 (“sou um índio”... embora não saiba cultivar o milho nem talhar uma piroga...). Num texto célebre, Michaux falava da “saúde” própria à arte: posfácio a “Mes propriétés”, *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, 1972, p. 193.

num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo. André Dhôtel soube colocar seus personagens em estranhos devires-vegetais; tornar-se árvore ou tornar-se áster: não é, diz ele, que um se transforme no outro, mas algo passa de um ao outro.¹² Este algo só pode ser preciso como sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (Ahab e Moby Dick, Pentesileia e a cadelha) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto. Em *Pierre ou les ambiguïtés*, Pierre ganha a zona em que ele não pode mais distinguir-se de sua meia-irmã Isabelle, e torna-se mulher. Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de cocriação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação como numa escultura de Rodin. São blocos. A pintura precisa de uma coisa diferente da habilidade do desenhista, que marcaria a semelhança entre formas humanas e animais, e nos faria assistir à sua metamorfose: é preciso, ao contrário, a potência de um fundo capaz de dissolver as formas, e de impor a existência de uma tal zona, em que não se sabe mais quem é animal e quem é humano, porque algo se levanta como o triunfo ou o monumento de sua indistinção; assim Goya, ou mesmo Daumier, Redon. É preciso que o artista crie os procedimentos e materiais sintéticos ou plásticos, necessários a uma empresa tão grande, que recria por toda a parte os pântanos primitivos da vida (a utilização da água-forte e da aguatinta por Goya). O afecto não opera certamente um retorno às origens como se se reencontrasse, em termos de semelhança, a persistência de um homem bestial ou primitivo

MAS NÃO É RETORNO

¹² André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Paris, Éditions Jean-Pierre Delarge, 1979, pp. 225-6.

sob o civilizado. É nos meios temperados de nossa civilização que agem e prosperam atualmente as zonas equatoriais ou glaciais que se furtam à diferenciação dos gêneros, dos sexos, das ordens e dos reinos. Só se trata de nós, aqui e agora; mas o que é animal em [165] nós, vegetal, mineral ou humano, não mais é distinto — embora nós, nós ganhemos aí singularmente em distinção. O máximo de determinação emerge como um clarão deste bloco de vizinhança.

A Opinião Precisamente porque as opiniões são funções do vivido, elas aspiram a um certo conhecimento das afecções. As opiniões insistem nas paixões do homem e sua eternidade. Mas, como observava Bergson, temos a impressão de que a opinião desconhece os estados afetivos, e que ela agrupa ou separa os que não deveriam ser agrupados ou separados.¹³ Não basta sequer, como faz a psicanálise, dar objetos proibidos às afecções repertoriadas, nem substituir as zonas de indeterminação por simples ambivalências. Um grande romancista é, antes de tudo, um artista que inventa afectos não conhecidos ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia, como o devir de seus personagens: os estados crepusculares dos cavaleiros nos romances de Chrétien de Troyes (em relação com um conceito eventual de cavalaria), os estados de “repouso”, quase catatônicos, que se confundem com o dever segundo Mme. de Lafayette (em relação com um conceito de quietismo)...., até os estados de Beckett, como afectos tanto mais grandiosos quanto são pobres em afecções. Quando Zola sugere a seus leitores: “prestem atenção, não é remorso que meus personagens sentem”, não devemos mais ver nisso a expressão de uma tese fisiologista, mas a atribuição de novos afectos que crescem com a criação de personagens no naturalismo: o Médio, o Perverso, o Animal (o que Zola chama de instinto não se separa de um devir-animal). Quando Emily Brontë

¹³ Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Édition du Centenaire, Paris, PUF, 1959, pp. 1.293-4.

traça o liame que une Heathcliff e Catherine, ela inventa um afeto violento (que sobretudo não deve ser confundido com o amor), algo como uma fraternidade entre dois lobos. Quando Proust parece descrever tão minuciosamente o ciúme, inventa um afecto porque não deixa de inverter a ordem que a opinião supõe nas afecções, segundo a qual o ciúme seria uma consequência infeliz do amor: para ele, ao contrário, o ciúme é finalidade, destinação e, se é preciso amar, é para poder ser ciumento, sendo o ciúme o sentido dos signos, o afecto como semiologia. Quando Claude Simon descreve o prodígio amor passivo da mulher-terra, esculpe um afecto de barro, e pode dizer: “é [166] minha mãe”, e acreditamos, já que ele diz, mas uma mãe que ele introduz na sensação, e à qual ergue um monumento tão original que não é mais com seu filho real que ela tem uma relação mas, mais longinquamente, com um outro personagem de criação, a Eula de Faulkner. É assim que, de um escritor a um outro, os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendum: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si.¹⁴ O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo. Os seres da sensação são *variedades*, como os seres de conceitos são variações e os seres de função são variáveis.

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarnos com eles, ele nos apanha no composto. Os

¹⁴ Estas três questões retornam frequentemente em Proust: notadamente *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard/La Pléiade, t. III, pp. 895-6 (sobre a vida, a visão e a arte como criação de universo).

(folha 20)

girassóis de Van Gogh são devires, como os cardos de Dürer ou as mimosas de Bonnard. Redon intitulava uma litografia: “Houve talvez uma visão primeira ensaiada na flor”. A flor vê. Puro e simples terror: “Vê você este girassol que olha para dentro, pela janela do quarto? Ele olha meu quarto todo o dia”.¹⁵ Uma história floral da pintura é como a criação, incessantemente retomada e continuada, dos afectos e dos perceptos das flores. A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem. O escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o “tom”, a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua, a que solicita um povo por vir, oh! gente do velho Catawba, oh! gente [167] de Yoknapatawpha! O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião — visando, esperamos, esse povo que ainda não existe. “Minha memória não é amor, mas hostilidade, e ela trabalha não para reproduzir, mas para descartar o passado... Que queria dizer minha família? eu não sei. Ela era gaga de nascença e contudo tinha algo para dizer. Sobre mim, e sobre muitos de meus contemporâneos, pesa a gagueira de nascença. Aprendemos, não a falar, mas a balbuciar, e é só ouvindo o ruído crescente do século, e uma vez lavados pela espuma de sua onda mais alta, que nós adquirimos uma língua.”¹⁶ Precisamente, é a tarefa

¹⁵ Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan*, Paris, Buchet-Chastel, 1980, p. 203.

¹⁶ Ossip Mandelstam, *Le Bruit du temps*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1972, p. 77.

de toda arte: e a pintura, a música não arrancam menos das cores e dos sons acordes novos, paisagens plásticas ou melódicas, personagens rítmicos, que os elevam até o canto da terra e o grito dos homens — o que constitui o tom, a saúde, o devir, um bloco visual e sonoro. Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada. Tudo seria vão porque o sofrimento é eterno, e as revoluções não sobrevivem à sua vitória? Mas o sucesso de uma revolução só reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra. A vitória de uma revolução é imanente, e consiste nos novos liames que instaura entre os homens, mesmo se estes não duram mais que sua matéria em fusão e dão lugar rapidamente à divisão, à traição. (*Rev. Permanente*)

As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires. Mas não é também pelo devir que definimos o conceito filosófico, e quase nos mesmos termos? Todavia, as figuras estéticas não são idênticas aos personagens conceituais. Talvez entrem [168] uns nos outros, num sentido ou no outro, como Igitur ou como Zaratustra, mas é na medida em que há sensações de conceitos e conceitos de sensações. Não é o mesmo devir. O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro (continuando a ser o que é), girassol ou Ahab, enquanto que o devir conceitual é o ato pelo qual o acontecimento comum, ele mesmo, esquia o que é. Este é heterogeneidade compreendida numa forma absoluta, aquele a alteridade empênhada numa matéria de expressão. O monumento não atua-liza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou o encarna:

dá-lhe um corpo, uma vida, um universo. É assim que Proust definia a arte-monumento, por esta via superior ao “vivido”, suas “diferenças qualitativas”, seus “universos” que constroem seus próprios limites, seus distanciamentos e suas aproximações, suas constelações, os blocos de sensações que eles fazem rolar, o universo-Rembrandt ou universo-Debussy. Estes universos não são nem virtuais, nem atuais, são possíveis, o possível como categoria estética (“possível, por favor, se não eu sufoco”), a existência do possível, enquanto que os acontecimentos são a realidade do virtual, formas de um pensamento-Natureza que sobrevoam todos os universos possíveis. Não significa dizer que o conceito precede de direito a sensação: mesmo um conceito de sensação deve ser criado com seus meios próprios, e uma sensação existe em seu universo possível, sem que o conceito exista necessariamente em sua forma absoluta.

Pode a sensação ser assimilada a uma opinião originária, *Urdoxa* como fundação do mundo ou base imutável? A fenomenologia encontra a sensação em “*a priori* materiais”, perceptivos e afectivos, que transcendem as percepções e afecções vividas: o amarelo de Van Gogh, ou as sensações inatas de Cézanne. A fenomenologia deve fazer-se fenomenologia da arte, já vimos, porque a imanência do vivido a um sujeito transcendental precisa exprimir-se em funções transcendentais que não determinam somente a experiência em geral, mas que atravessam aqui e agora o próprio vivido e se encarnam nele constituindo sensações vivas. O ser da sensação, o bloco do percepto e do afecto, aparecerá como a unidade ou a reversibilidade daquele que sente e do sentido, seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam: é a *carne* que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido, [169] do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência — enquanto a carne nos dá o ser da sensação, e carrega a opinião originária, distinta do juízo de experiência. Carne do mundo e carne do corpo, como cor-

relatos que se trocam, coincidência ideal.¹⁷ É um curioso “Carnismo” que inspira este último avatar da fenomenologia, e a precipita no mistério da encarnação; é uma noção piedosa e sensual, ao mesmo tempo, uma mistura de sensualidade e de religião, sem a qual a carne, talvez, não ficaria de pé sozinha (ela desceria ao longo dos ossos, como nas figuras de Bacon). A questão de saber se a carne é adequada à arte pode se enunciar assim: é ela capaz de carregar o percepto e o afecto, de constituir o ser de sensação, ou então é ela mesma que deve ser carregada, e ingressar em outras potências de vida?

A carne não é a sensação, mesmo se ela participa de sua revelação. Era precipitado dizer que a sensação encarna. A pintura faz a carne ora com o encarnado (superposições do vermelho e do branco), ora com tons justapostos (justaposição de complementares em proporções desiguais). Mas o que constitui a sensação é o devir-animal, vegetal, etc., que monta sob as praias de encarnado, no nu mais gracioso, mais delicado, como a presença de um animal descarnado, de um fruto descascado, Vênus no espelho; ou que surge na fusão, no cozimento, no derramar de tons justapostos, como a zona de indiscernibilidade do animal e do homem. Talvez fosse um

¹⁷ Desde a *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Paris, PUF, 1953), Mikel Dufrenne fazia uma espécie de analítica dos *a priori* perceptivos e afetivos, que fundavam a sensação como relação do corpo e do mundo. Permanecia próximo de Erwin Straus. Mas há um ser de sensação que se manifestaria na carne? Era a via de Merleau-Ponty em *Le Visible et l'invisible* (Paris, Gallimard, 1964): Dufrenne fazia muitas reservas a uma tal ontologia da carne (*L'Oeil et l'oreille*, Montreal, L'Hexagone, 1987). Recentemente, Didier Franck retomou o tema de Merleau-Ponty, mostrando a importância decisiva da carne segundo Heidegger e já Husserl (*Heidegger et le problème de l'espace* e *Chair et corps*, Paris, Minuit, 1986 e 1981, respectivamente). Todo este problema está no centro de uma fenomenologia da arte. Talvez o livro ainda inédito de Foucault, *Les Aveux de la chair*, nos informe sobre as origens mais gerais da noção de carne, e seu alcance na Patrística.

A CARNE
embaralhamento ou um caos, se não houvesse um segundo elemento para dar consistência à carne. A carne é apenas o termômetro de um devir. A carne é tenra demais. O segundo elemento é menos o osso ou a ossatura que a casa, a armadura. O corpo desabrocha na casa (ou num equivalente, numa fonte, num [170] bosque). Ora, o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro plano e plano de fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos...¹⁸ Essas extensões são muros, mas também solos, portas, janelas, portas-janelas, espelhos, que dão precisamente à sensação o poder de manter-se sozinha em *molduras* autônomas. São as faces do bloco de sensação. E há certamente dois signos do gênio dos grandes pintores, bem como de sua humildade: o respeito, quase um terror, com o qual eles se aproximam da cor e entram nela; o cuidado com o qual operam a junção dos planos, da qual depende o tipo de profundidade. Sem este respeito e este cuidado, a pintura é nula, sem trabalho, sem pensamento. O difícil é juntar, não as mãos, mas os planos. Fazer relevos com planos que se juntam, ou ao contrário escarificá-los, cortá-los. Os dois problemas, a arquitetura dos planos e o regime da cor, se confundem frequentemente. A junção dos planos horizontais e verticais em Cézanne: "os planos na cor, os planos! o lugar colorido ou a alma dos planos entra em fusão..." Não há dois grandes pintores, ou mesmo duas grandes obras, que operem da mesma maneira. Há todavia tendências num pintor: em Giacometti, por exemplo, os planos horizontais fugidos diferem à direita e à esquerda e parecem se reunir na

¹⁸ Como mostra Georges Didi-Huberman, a carne engendra uma "dúvida": ela é próxima demais do caos; donde a necessidade de uma complementaridade entre o "encarnado" e a "extensão", tema essencial de *Peinture incarnée* (Paris, Minuit, 1985), retomada e desenvolvida em *Devant l'image* (Paris, Minuit, 1990).

coisa (a carne da pequena maçã), mas como uma pinça que a puxaria para trás e a faria desaparecer, se um plano vertical, do qual só se vê o fio sem espessura, não viesse fixá-la, retê-la no último momento, dar-lhe uma existência durável, à maneira de um longo alfinete que a atravessa, e a torna filiforme por sua vez. A casa participa de todo um devir. Ela é vida, "vida não orgânica das coisas". De todos os modos possíveis, é a junção dos planos de mil orientações que define a casa-sensação. A casa mesma (ou seu equivalente) é a junção finita dos planos coloridos.

O terceiro elemento é o universo, o cosmos. Não é somente a casa aberta que se comunica com a paisagem, por [171] uma janela ou um espelho, mas a casa mais fechada está aberta sobre um universo. A casa de Monet se vê sempre aspirada pelas forças vegetais de um jardim incontrolável, ⁷⁹cosmo das rosas. Um universo-cosmos não é carne. Nem mesmo plano, pedaços de planos que se juntam, planos diversamente orientados, embora a junção de todos os planos até o infinito possa constituir-lo. Mas o universo se apresenta, no limite, como o fundo da tela, o único grande plano, o vazio colorido, o infinito monocromático. A porta-janela, como em Matisse, só se abre sobre um fundo negro. A carne, ou antes a figura, não mais é o habitante do lugar, da casa, mas o habitante de um universo que suporta a casa (devir). É como uma passagem do finito ao infinito, mas também do território à desterritorialização. É bem o momento do infinito: infinitos infinitamente variados. Em Van Gogh, em Gauguin, em Bacon hoje, vemos surgir a imediata tensão da carne e do fundo, dos derrames, de tons justapostos e da praia infinita de uma pura cor homogênea, viva e saturada ("em lugar de pintar a parede banal do mesquinho apartamento, eu pinto o infinito, faço um fundo simples do azul mais rico, mais intenso...").¹⁹ É verdade que o fundo monocromático é mais do

► ⁷⁹ Van Gogh, carta a Théo, *Correspondance complète*, Paris, Galli-

que um fundo. E quando a pintura quer começar do zero, construindo o percepto como um mínimo antes do vazio, ou aproximando ao máximo do conceito, ela procede por monocromia liberada de toda casa ou de toda carne. É notadamente o azul que se encarrega do infinito, e que faz do percepto uma “sensibilidade cósmica”, ou o que há de mais conceitual na natureza, ou de mais “proposicional”, a cor na ausência do homem, o homem mergulhado na cor; mas, se o azul (ou o negro ou o branco) é perfeitamente idêntico no quadro, ou de um quadro a outro, é a pintura que se torna azul — “Yves, o monocromo” — segundo um puro afecto que faz [172] o universo mergulhar no vazio, e não deixa mais nada por fazer ao pintor por excelência.²⁰

O vazio colorido, ou antes colorante, já é força. A maior parte dos grandes monocromos da pintura moderna não mais têm necessidade de recorrer a pequenos buquês murais, mas apresentam variações sutis imperceptíveis (todavia constitutivas de um percepto), seja porque são cortados ou contornados de um lado por uma fita, um faixa, uma extensão de uma outra cor ou de um outro tom, que mudam a intensidade do fundo por vizinhança ou distanciamento, seja por-

mard/Grasset, 1960, t. III, p. 165. Os tons justapostos e sua relação com o fundo são um tema frequente da correspondência. Também Gauguin, carta a Schuffenecker, 8 de outubro de 1888, *Lettres*, Paris, Grasset, 1946, p. 140: “Eu fiz um retrato de mim para Vincent.. É, acredo eu, uma das minhas melhores coisas: absolutamente incompreensível (por exemplo) de tal maneira é abstrato... o seu desenho é inteiramente arbitrário, abstração completa... a cor é uma cor distante da natureza; imagine uma vaga lembrança de cerâmica retorcida pelo fogo forte. Todos os vermelhos, os violetas, rajados pelos clarões de fogo, como uma fornalha radiante aos olhos, sede das lutas do pensamento do pintor. O todo sobre um fundo cromo semeado de buquês infantis. Quarto de moça pura”. É a ideia do “colorista arbitrário”, segundo Van Gogh.

²⁰ Cf. *Artstudio*, nº 16, Paris, 1990, “Monochromes” (sobre Yves Klein, artigos de Geneviève Monnier, e de Denys Riout; e sobre “os avatares atuais do monocromo”, artigo de Pierre Sterckx).

que apresentam figuras lineares ou circulares, quase virtuais, tom sobre tom, seja porque são esburacados ou fendidos: são problemas de junção ainda, mas singularmente ampliados. Numa palavra, o fundo vibra, se enlaça ou se fende, porque é portador de forças apenas vislumbradas. É o que fazia de início a pintura abstrata: convocar as forças, povoar o fundo com as forças que ele abriga, fazer ver nelas mesmas as forças invisíveis, traçar figuras de aparência geométrica, mas que não seriam mais do que forças, força de gravitação, de peso, de rotação, de turbilhão, de explosão, de expansão, de germinação, força do tempo (como se pode dizer, da música, que ela faz ouvir a força sonora do tempo, por exemplo com Messiaen, ou da literatura, com Proust, que faz ler e conceber a força ilegível do tempo). Não é esta a definição do percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir? O que Mondrian obtém por simples diferenças entre lados de um quadrado, e Kandinsky pelas “tensões” lineares, e Kupka pelos planos curvos em torno do ponto. Do fundo das eras nos vem o que Worringer chamava a linha setentrional, abstrata e infinita, linha do universo que forma fitas e tiras, rodas e turbinas, toda uma “geometria viva” “elevando à intuição as forças mecânicas”, constituindo uma poderosa vida não-orgânica.²¹ O eterno objeto da pintura: pintar as forças, como Tintoretto.

Encontraremos também, talvez, a casa, e o corpo? É que o fundo infinito é frequentemente aquilo sobre o que se abre a janela [173] ou a porta; ou então é o muro da própria casa, ou o solo. Van Gogh e Gauguin semeiam o fundo de pequenos buquês de flores, para fazer deles o papel mural sobre o qual se destaca o rosto de tons justapostos. E com efeito a casa não nos abriga das forças cósmicas, no máximo ela as

²¹ Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, Paris, Gallimard, 1941.

filtra, elas as seleciona. Ela as transforma, algumas vezes, em forças benevolentes: jamais a pintura fez ver a força de Arquimedes, a força do empuxo da água sobre um corpo gracioso que flutua na banheira da casa, como Bonnard conseguiu em “o Nu no banho”. Mas também as forças mais maléficas podem entrar pela porta, entreaberta ou fechada: são as forças cósmicas que provocam elas mesmas as zonas de indiscernibilidade nos tons justapostos de um rosto, esbofe-teando-o, arranhando-o, fundindo-o em todos os sentidos, e são estas zonas de indiscernibilidade que revelam as forças escondidas no fundo (Bacon). Há plena complementariedade, enlace de forças como perceptos e de devires como afectos. A linha de força abstrata, segundo Worringer, é rica em motivos animalescos. As forças cósmicas ou cosmogenéticas correspondem devires-animais, vegetais, moleculares: até que o corpo desapareça no fundo ou entre no muro, ou inversamente que o fundo se contorça e turbilhone na zona de indiscernibilidade do corpo. Numa palavra, o ser de sensação não é a carne, mas o composto das forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações. Como toda pintura, a pintura abstrata é sensação, nada mais que sensação. Em Mondrian é o quarto que acede ao ser de sensação dividindo por extensões coloridas o plano vazio infinito, que lhe dá de volta um infinito de abertura.²² Em Kandinsky, as casas são uma das fon-

A força
do campo
é o que
não huma-
no do homem

²² Piet Mondrian, “Réalité naturelle et réalité abstraite” (in Michel Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie, son oeuvre*, Paris, Flammarion, 1956): sobre o quarto e seu desdobramento. Michel Butor analisou este desdobramento do quarto em quadrados ou retângulos, e a abertura sobre um quadrado interior vazio e branco como “promessa de quarto futuro”: *RéPERTOIRE III, “Le carré et son habitant”*, Paris, Minuit, 1968, pp. 307-9, 314-5.

tes da abstração, que consiste menos em figuras geométricas, que em trajetos dinâmicos e linhas de errância, "caminhos que caminham" nos arredores. Em Kupka é de início sobre o corpo que o pintor talha fitas ou extensões coloridas, que produzirão no vazio [174] os planos curvos que o povoam, tornando-se sensações cosmogenéticas. É a sensação espiritual, ou já um conceito vivo: o quarto, a casa, o universo? A arte abstrata, e depois a arte conceitual, colocam diretamente a questão que impregna toda pintura — sua relação com o conceito, sua relação com a função.

A arte começa talvez com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa (os dois são correlativos ou até mesmo se confundem por vezes no que se chama de *habitat*). Com o sistema território-casa, muitas funções orgânicas se transformam, sexualidade, procriação, agressividade, alimentação, mas não é esta transformação que explica a aparição do território e da casa; seria antes o inverso: o território implica na emergência de qualidades sensíveis puras, *sensibilia* que deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão, tornando possível uma transformação das funções.²³ Sem dúvida esta expressividade já está difundida na vida, e pode-se dizer que o simples lírio dos campos celebra a glória dos céus. Mas é com o território e a casa que ela se torna construtiva, e ergue os monumentos rituais de uma missa animal que celebra as qualidades antes de tirar delas novas causalidades e finalidades. Esta emergência já é arte, não somente no tratamento dos materiais exteriores, mas nas posturas e cores do corpo, nos cantos e nos gritos que marcam o território. É um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos (conceito filosófico de território). O *Scenopoietes dentiv*

²³ Parece-nos que é um engano de Konrad Lorenz, querer explicar o território por uma evolução das funções: *L'Aggression*, Paris, Flammarion, 1977.

sistema território - CASA

Isso implica na emergência de
qualidades sensíveis puras

dark

de expressividade construtiva
da vida - que se manifesta pelo sistema território-casa

rostris, pássaro das florestas chuvosas da Austrália, faz cair da árvore as folhas que corta cada manhã, vira-as para que sua face interna mais pálida contraste com a terra, constrói para si assim uma cena como um *ready-made*, e canta exatamente em cima, sobre um cipó ou um galho, um canto complexo composto de suas próprias notas e das de outros pássaros, que imita nos intervalos, mostrando a raiz amarela das plumas sob seu bico: é um artista completo.²⁴ Não são as sinestesias em plena carne, são estes blocos de sensações no território, [175] cores, posturas e sons, que esboçam uma obra de arte total. Estes blocos são ritornelos; mas há também ritornelos posturais e de cores; e tanto posturas quanto cores se introduzem sempre nos ritornelos. Reverências e posições eretas, rondas, traços de cores. O ritornelo inteiro é o ser de sensação. Os monumentos são ritornelos. Desse ponto de vista, a arte não deixará de ser habitada pelo animal. A arte de Kafka será a mais profunda meditação sobre o território e a casa, o terreiro, as posturas-retrato (a cabeça pendida do habitante com o queixo enterrado no peito, ou ao contrário “o grande tímido” que fura o teto com seu crânio anguloso), os sons-música (os cães que são músicos por suas próprias posturas, Josephine a ratinha cantora da qual jamais saberemos se canta, Gregoire que une seu piado ao violino de sua irmã numa relação complexa quarto-casa-território). Eis tudo o que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos — sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização. “Perspectiva de um quarto com seus habitantes” (Klee).

Cada território, cada *habitat* junta seus planos ou suas extensões, não apenas espaço-temporais, mas qualitativos: por

²⁴ Alan John Marshall, *Bower Birds*, Oxford, Clarendon Press, 1954; E. T. Gilliard, *Birds of Paradise and Bower Birds*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1969.

exemplo, uma postura e um canto, um canto e uma cor, perceptos e afectos. E cada território engloba ou recorta territórios de outras espécies, ou intercepta trajetos de animais sem território, formando junções interespecíficas. É neste sentido que Uexküll, num primeiro aspecto, desenvolve uma concepção da Natureza melódica, polifônica, contrapontual. Não apenas o canto de um pássaro tem suas relações de contraponto, mas pode fazer contraponto com o canto de outras espécies, e pode, ele mesmo, imitar estes outros cantos, como se se tratasse de ocupar um máximo de frequências. A teia de aranha contém “um retrato muito sutil da mosca” que lhe serve de contraponto. A concha, como casa do molusco, se torna, quando ele morre, o contraponto do Bernardo-eremita que faz dela seu próprio habitat, graças a sua cauda que não é nadadeira, mas preênsil, e lhe permite capturar a concha vazia. O Carrapato é organicamente construído de modo a encontrar seu contraponto no mamífero qualquer que passa sob seu galho, como as folhas de carvalho arranjadas [176] como telhas, nas gotas de chuva que escorrem. Não é uma concepção finalista, mas melódica, em que não mais sabemos o que é arte ou natureza (“a técnica natural”): há contraponto toda vez que uma melodia intervém como “motivo” numa outra melodia, como nas bodas entre a mamangava e a boca-de-leão. Essas relações de contraponto juntam planos, formam compostos de sensações, blocos, e determinam devires. Mas não são somente estes compostos melódicos determinados que constituem a natureza, mesmo generalizados; é preciso também, sob um outro aspecto, um *plano de composição sinfônica* infinito: da Casa ao universo. Da endossação à exossensação. É que o território não se limita a isolá-lo e juntá-lo, ele abre para forças cósmicas que sobem de dentro ou que vêm de fora, e torna sensíveis seu efeito sobre o habitante. É um plano de composição do carvalho que porta ou comporta a força de desenvolvimento da bolota e a força de formação das gotas, ou o do carrapato, que tem a força

da luz capaz de atrair o animal até a ponta de um galho, numa altura suficiente, e a força de peso com a qual se deixa cair sobre o mamífero que passa — e entre os dois, nada, um vazio assustador que pode durar anos, se o mamífero não passa.²⁵ E ora as forças se fundem umas nas outras em transição sutis, decompõem-se tão logo vislumbradas, ora se alternam ou se enfrentam. Ora deixam-se selecionar pelo território, e são as mais benevolentes que entram na casa. Ora lançam um apelo misterioso que arranca o habitante do território, e o precipita numa viagem irresistível, como os pincassilgos que se reúnem frequentemente aos milhões ou as lagostas que empreendem uma imensa peregrinação no fundo da água. Ora se abatem sobre o território e o invertem, malevolentes, restaurando o caos de onde ele mal saía. Mas sempre, se a natureza é como a arte, é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo. [177]

A arte começa, não com a carne, mas com a casa; é por isso que a arquitetura é a primeira das artes. Quando Dubuffet procura delimitar um certo estado bruto de arte, é a princípio na direção da casa que ele se volta, e toda sua obra se ergue entre a arquitetura, a escultura e a pintura. E, limitando-nos à forma, a arquitetura mais sábia não deixa de fazer planos, extensões, e de juntá-los. É por isso que se pode defini-la pela “moldura”, um encaixe de molduras diversamente orientadas, que se imporiam às outras artes, da pintura ao cinema. Já se apresentou a pré-história do quadro como passando pelo afresco na moldura da parede, o vitral na moldura da janela, o mosaico na moldura do solo: “A mol-

²⁵ Cf. a obra-prima de Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et mondes humains/Theorie de la signification*, Paris, Gonthier, 1965 (pp. 137-42: “o contraponto, motivo do desenvolvimento e da morfogênese”).

dura é o umbigo que liga o quadro ao monumento do qual ele é a redução”, como a moldura gótica com colunetas, ogiva e flecha.²⁶ Fazendo da arquitetura a arte primeira da moldura, Bernard Cache pode enumerar um certo número de formas enquadrantes que não prejulgam nenhum conteúdo concreto nem função do edifício: o muro que isola, a janela que capta ou seleciona (em conexão com o território), o solo-chão que conjura ou rarifica (“rarificar o relevo da terra para dar livre curso às trajetórias humanas”), o teto, que envolve a singularidade do lugar (“o teto em declive coloca o edifício sobre uma colina...”). Encaixar essas molduras ou juntar todos estes planos, extensão de muro, extensão de janela, extensão de solo, extensão de declive, é todo um sistema composto rico em pontos e contrapontos. As molduras e suas junções sustentam os compostos de sensações, dão consistência às figuras, confundem-se com seu dar consistência, seu próprio tônus. Aí estão as faces de um cubo de sensação. As molduras ou as extensões não são coordenadas, pertencem aos compostos de sensações dos quais constituem as faces, as interfaces. Mas, por mais extensível que seja este sistema, é preciso ainda um vasto plano de composição que opere uma espécie de desenquadramento segundo linhas de fuga, que só passe pelo território para abri-lo sobre o universo, que vá da casa-território à cidade-cosmos, e que dissolva agora a identidade do lugar na variação da Terra, uma cidade que tem menos um lugar do que vetores pregueando a linha abstrata do relevo. É sobre este plano de composição, como sobre “um espaço vetorial abstrato”, que se traçam figuras geométricas, cone, prisma, diedro, plano estrito, que [178] nada mais são do que forças cósmicas capazes de se fundir, se transformar, se enfrentar, alternar, mundo de antes do homem, mesmo se é profundo.

Se propriamente o espaço do quadro
²⁶ Henry Van de Velde, *Déblaiement d'art* (1894), Bruxelas, Archives d'Architecture Moderne, 1979, p. 20.

duto do homem.²⁷ É preciso agora desarticular os planos, para remetê-los a seus intervalos, em vez de remetê-los uns aos outros, para criar novos afectos.²⁸ Ora, vimos que a pintura seguia o mesmo movimento. A moldura ou a borda do quadro, é em primeiro lugar, o invólucro externo de uma série de molduras ou de extensões que se juntam, operando contrapontos de linhas e de cores, determinando compostos de sensações. Mas o quadro é atravessado também por uma potência de desenquadramento que o abre para um plano de composição ou um campo de forças infinito. Estes procedimentos podem ser muito diversos, mesmo no nível da moldura exterior: formas irregulares, lados que não se juntam, molduras pintadas ou pontilhados de Seurat, quadrados sobre ponta de Mondrian, tudo o que dá ao quadro o poder de sair da tela. Jamais o gesto do pintor fica na moldura, ele sai

da moldura e não começa com ela. ∴ o lenitório não serve p

Não parece que a literatura, e particularmente o romance, estejam numa outra situação. O que conta não são as opiniões dos personagens segundo seus tipos sociais e seu caráter, como nos maus romances, mas as relações de contraponto nos quais entram, e os compostos de sensações que esses personagens experimentam eles mesmos ou fazem experimentar, em seus devires e suas visões. O contraponto não serve para relatar conversas, reais ou fictícias, mas para fazer mos-

²⁷ Sobre todos estes pontos, a análise das formas enquadrantes e da cidade-cosmos (exemplo de Lausanne), cf. Bernard Cache, *L'Ameublement du territoire* (a sair) [1983, publicado em inglês: *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, Cambridge, MIT Press, 1995].

²⁸ É Pascal Bonitzer que formou o conceito de desenquadramento, para aplicar ao cinema novas relações entre os planos (*Cahiers du Cinéma*, nº 284, janeiro de 1978): planos “disjuntos, triturados ou fragmentados”, graças aos quais o cinema se torna uma arte, depurando-se das emoções mais comuns que arriscam de lhe impedir o desenvolvimento estético, e produzindo-lhe afetos novos (*Le Champ aveugle*, Paris, *Cahiers du Cinéma/Gallimard*, 1982, “système des émotions”).

trar a loucura de qualquer conversa, de qualquer diálogo, mesmo interior. É tudo isso que o romancista deve extrair das percepções, afecções e opiniões de seus “modelos” psicosociais, que se integram inteiramente nos perceptos e os afectos quais o personagem deve ser elevado sem conservar outra vida. E isso implica num vasto plano de composição, não preconcebido abstratamente, mas que se constrói à medida que a obra avança, abrindo, misturando, [179] desfazendo e refazendo compostos cada vez mais ilimitados segundo a penetração de forças cósmicas. A teoria do romance de Bakhtin vai nesse sentido mostrando, de Rabelais a Dostoiévski, a coexistência dos componentes contrapontuais, polifônicos, e plurivocais com um plano de composição arquitetônico ou sinfônico.²⁹ Um romancista como Dos Passos soube atingir uma arte inaudita do contraponto nos compostos que forma entre personagens, atualidades, biografias, olhos de câmera, ao mesmo tempo que um plano de composição se alarga ao infinito, para arrastar tudo para a Vida, para a Morte, para a cidade-cosmos. E se retornamos a Proust é porque, mais do que qualquer outro, ele fez com que os dois elementos quase se sucedessem, embora presentes um no outro; o plano de composição aparece pouco a pouco, para a vida, para a morte, compostos de sensação que ele edifica no curso do tempo perdido, até aparecer em si mesmo com o tempo reencontrando, a força, ou antes as forças, do tempo puro tornadas sensíveis. Tudo começa pelas Casas, que devem todas juntar suas dimensões, e dar consistência a compostos, Combray, o palacete de Guermantes, o salão Verdurin; e as casas elas mesmas se ajuntam segundo interfaces, mas um Cosmos planetário já está lá, visível ao telescópio, arruinando-as ou transformando-as, e absorvendo-as no infinito do fundo. Tudo começa por ritornelos, cada um dos quais, como a pequena frase da

→²⁹ Mikhail Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

*uma
a
ser
depois*

sonata de Vinteuil, não se compõe apenas em si mesmo, mas com outras sensações variáveis, a de uma passante desconhecida, a do rosto de Odette, a das folhagens do Bois de Boulogne — tudo termina, no infinito, no grande Ritornelo, a frase do séptuor em perpétua metamorfose, o canto dos universos, o mundo de antes do homem ou de depois / De cada coisa finita, Proust faz um ser de sensação, que não deixa de se conservar, mas fugindo sobre um plano de composição do Ser: "seres de fuga" ...

EXEMPLO XIII (Música)

Não parece que a música esteja numa outra situação, talvez mesmo a encarne com mais poder ainda. Diz-se, todavia, que o som não tem moldura. Mas os compostos de sensações, os blocos sonoros tampouco têm extensões ou formas enquadrantes que devem, em cada caso, se ajuntar / 180 / assegurando um certo fechamento. Os casos mais simples são a *ária* melódica, que é um ritornelo monofônico; o *motivo*, que já é polifônico, um elemento de uma melodia interveniente no desenvolvimento de uma outra e fazendo contraponto; o *tema*, como objeto de modificações harmônicas através das linhas melódicas. Essas três formas elementares constróem a casa sonora e seu território. Elas correspondem às três modalidades de um ser de sensação, pois a *ária* é uma vibração, o *motivo* é um enlace, um acoplamento, enquanto o *tema* não fecha sem se descerlar, fender e também abrir. Com efeito, o fenômeno musical mais importante, que aparece à medida que os compostos de sensações sonoras se tornam mais complexos, é que sua clausura ou fechamento (por junção de suas molduras, de suas extensões) se

acompanha de uma possibilidade de abertura sobre um plano de composição cada vez mais ilimitado. Os seres de música são como os seres vivos segundo Bergson, que compensam sua clausura individualmente por uma abertura feita de modulação, repetição, transposição, justaposição... Se considerarmos a sonata, encontramos aí uma forma enquadrante particularmente rígida, fundada sobre um bitematismo, e da qual o primeiro movimento apresenta as seguintes dimensões: exposição do primeiro tema, transição, exposição do segundo tema, desenvolvimentos sobre o primeiro ou o segundo, coda, desenvolvimento do primeiro com modulação, etc. É toda uma casa com seus aposentos. Mas é antes o primeiro movimento que forma assim uma célula, e é raro que um grande músico siga a forma canônica; os outros movimentos podem abrir-se, notadamente o segundo, pelo tema e variação, até que Liszt assegure uma fusão dos movimentos no "poema sinfônico". A sonata aparece então antes como uma forma-cruzamento em que, da junção das dimensões musicais, da clausura dos compostos sonoros, nasce a abertura de um plano de composição.

Deste ponto de vista, o velho procedimento tema e variação, que mantém a moldura harmônica do tema, dá lugar a uma espécie de desenquadramento quando o piano engendra os *estudos de composição* (Chopin, Schumann, Liszt): é um novo momento essencial, porque o trabalho criador não mais versa sobre os componentes sonoros, motivos e temas, abrindo um plano, mas ao contrário versa diretamente sobre o próprio plano de composição, para fazer nascer dele compostos bem mais livres e desenquadrados, quase agregados incompletos ou sobrecarregados, em desequilíbrio permanente. É a

"cor" do som que conta cada vez mais. Passa-se da Casa ao Cosmos (segundo uma fórmula que a obra de Stockhausen retomará). [181] O trabalho do plano de composição se desenvolve em duas direções que engendrarão uma desagregação da moldura tonal: os imensos fundos da variação contínua que fazem enlaçar e se unir as forças tornadas sonoras, em Wagner, ou os tons justapostos que separam e dispersam as forças agenciando suas passagens rever-síveis, em Debussy. Universo-Wagner, universo-De-bussy. Todas as árias, todos os pequenos ritornelos enquadrantes ou enquadradados, infantis, domésticos, profissionais, nacionais, territoriais, são carregados no grande Ritornelo, um potente canto da terra — o desterritorializado — que se eleva com Mahler, Berg ou Bartók. E sem dúvida o plano de composição engendra sempre novas clausuras, como na sé-rie. Mas, sempre, o gesto do músico consiste em desenquadrar, encontrar a abertura, retomar o pla-no de composição, segundo a fórmula que obceca Boulez: traçar uma transversal irredutível à vertical harmônica como à horizontal melódica que conduz blocos sonoros à individualização variável, mas também abri-las ou fendê-las num espaço-tempo que determina sua densidade e seu percurso sobre o plano.³⁰ O grande ritornelo se eleva à medida que nos afastamos da casa, mesmo se é para retornar a ela, já que ninguém mais nos reconhecerá quando retornarmos.

³⁰ Pierre Boulez, notadamente *Points de repère*, Paris, Bourgois/Seuil, 1981, pp. 159 ss. (*Pensez la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1964, pp. 59-62). A extensão da série em durações, intensidades e timbres não é um ato de clausura, mas, ao contrário, uma abertura do que se fechava na série das alturas.

*é a forma
como se expõe
e uma operação
de juntar no canto*

Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica. Certamente, a técnica comprehende muitas coisas que se individualizam segundo cada artista e cada obra: as palavras e a sintaxe em literatura; não apenas a tela em pintura, mas sua preparação, os pigmentos, suas misturas, os métodos de perspectiva; ou então os doze sons da música ocidental, os instrumentos, as escalas, as alturas... E a relação entre os dois planos, o plano de composição técnica e o plano de composição estética, não cessa de variar historicamente. [182] Sejam dois estados opônicos na pintura a óleo: num primeiro caso, o quadro é preparado por um fundo branco, sobre o qual se desenha e se dilui o desenho (esboço), enfim se põe a cor, as sombras e as luzes. No outro caso, o fundo se torna cada vez mais espesso, opaco e absorvente, de modo que ele se colore na divisão, e o trabalho se faz em plena massa sobre uma gama escura, as correções substituindo o esboço: o pintor pintará sobre cor, depois cor ao lado de cor, as cores se tornando cada vez mais relevos, a arquitetura sendo assegurada pelo "contraste dos complementares e a concordância dos análogos" (Van Gogh); é por e na cor que se encontrará a arquitetura, mesmo se é preciso renunciar aos relevos para reconstituir grandes unidades colorantes. É verdade que Xavier de Langlais vê em todo este segundo caso uma longa decadência que cai no efêmero e não chega a restaurar uma arquitetura: o quadro se obscurece, empalidece ou se escama rapidamente.³¹ E sem

³¹ Xavier de Langlais, *La Technique de la peinture à l'huile*, Paris,

A

dúvida esta observação coloca, ao menos negativamente, a questão do progresso na arte, já que Langlais considera que a decadência começa já depois de Van Eyck (um pouco como alguns param a música no canto gregoriano, ou a filosofia em Santo Tomás). Mas é uma observação técnica que concerne somente ao material: além de que a duração do material é muito relativa, a sensação é de uma outra ordem, e possui uma existência em si enquanto o material dura. A relação da sensação com o material deve pois ser avaliada nos limites da duração do material, qualquer que ela seja. Se há progressão em arte, é porque a arte só pode viver criando novos perceptos e novos afectos como desvios, retornos, linhas de partilha, mudanças de níveis e de escalas... Deste ponto de vista, a distinção de dois estados da pintura a óleo toma um aspecto inteiramente diferente, estético e não mais técnico — esta distinção não conduz evidentemente ao “representativo” ou não”, já que nenhuma arte, nenhuma sensação jamais foram representativas.

No primeiro caso, *a sensação se realiza no material*, e não existe fora desta realização. Diríamos que a sensação (o composto de sensações) se projeta sobre o plano de [183] composição técnica bem preparado, de sorte que o plano de composição estética venha recobri-lo. É preciso pois que o material comprehenda ele mesmo mecanismos de perspectiva graças aos quais a sensação projetada não se realiza somente cobrindo o quadro, mas segundo uma profundidade. A arte desfruta então de uma aparência de transcendência, que se exprime não numa coisa por representar, mas no caráter paradigmático da projeção e no caráter “simbólico” da perspectiva. A Figura é como a fabulação segundo Bergson: tem uma origem religiosa. Mas, quando ela se torna estética, sua trans-

Flammarion, 1959 (e J. W. Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1973, par. 902-9).

cendência sensitiva entra numa oposição surda ou aberta com a transcendência suprasensível das religiões.

No segundo caso, não é mais a sensação que se realiza no material, é antes o material que entra na sensação. Certamente, a sensação não existe mais fora dessa entrada, e o plano de composição técnica não mais tem autonomia a não ser no primeiro caso: não vale jamais por si mesmo. Mas diríamos agora que ele sobe no plano de composição estética, e lhe dá uma espessura própria, como diz Damisch, independente de qualquer perspectiva e profundidade. É o momento em que as figuras da arte se liberam de uma transcendência aparente ou de um modelo paradigmático, e confessam seu ateísmo inocente, seu paganismo. E sem dúvida, entre estes dois casos, estes dois estados da sensação, estes dois polos da técnica, as transições, as combinações e as coexistências se fazem constantemente (por exemplo o trabalho em plena massa de Ticiano ou de Rubens): são polos abstratos ao invés de movimentos realmente distintos. Resta que a pintura moderna, mesmo quando se contenta com óleo e solvente, se volta cada vez mais na direção do segundo polo, e faz subir e introduzir o material "na espessura" do plano de composição estética. É por isso que é tão falso definir a sensação na pintura moderna pela admissão de uma "plenitude" visual pura: o erro vem talvez de que a espessura não precisa ser larga ou profunda. Pôde-se dizer, de Mondrian, que ele era um pintor da espessura; e quando Seurat define a pintura como "a arte de cavar uma superfície", basta-lhe apoiar-se sobre os vazios e os plenos do papel Canson. É uma pintura que não mais tem fundo, porque o "baixo" emerge: a superfície é esburacável ou o plano de composição ganha espessura, enquanto o material sobe, [184] independentemente de uma profundidade ou perspectiva, independentemente das sombras e mesmo da ordem cromática da cor (o colorista arbitrário). Não mais se recobre, faz-se subir, acumular, empilhar, atravessar, sublevar, dobrar. É uma promoção do so-

("Né' ceus que
se maf-
rivaliza")

os
polos
sob
mento
de alto
ela
de segun
do Rancíri
com a
melhor
ga regui
do Rancíri

lo, e a escultura pode tornar-se plana, já que o plano se estratifica. Não mais se pinta “sobre”, mas “sob”. A arte informal levou muito longe estas novas potências da textura, essa elevação do solo com Dubuffet; e também o expressionismo abstrato, a arte minimalista, procedendo por impregnações, fibras, folheados, ou usando a tarlatana ou o tule, de modo que o pintor possa pintar atrás de seu quadro, num estado de cegueira.³² Com Hantaï, as dobragens escondem à vista do pintor o que entregam ao olho do espectador, uma vez desdobradas. De qualquer maneira e em todos estes estados, a pintura é pensamento, a visão existe pelo pensamento, e o olho pensa, mais ainda do que escuta.

Hubert Damisch fez da espessura do plano um verdadeiro conceito, mostrando que “o trançado poderia bem preencher, para a pintura futura, função análoga àquela que foi a da perspectiva”. O que não é próprio da pintura, já que Damisch reencontra a mesma distinção no nível do plano arquitetural, quando Scarpa, por exemplo, rejeita o movimento da projeção e os mecanismos da perspectiva, para inscrever os volumes na espessura do próprio plano.³³ E da literatura à música uma espessura material se afirma, que não se deixa reduzir a nenhuma profundidade formal. É um traço característico da literatura moderna, quando as palavras e a sintaxe sobem no plano de composição, e o cavam, em lugar de

de foco no material como característica
desse movimento, mas oí e hoje!

³² Cf. “Christian Bonnefoi, interviewé et commenté par Yves-Alain Bois”, *Macula*, nº 5-6, Paris, 1979.

³³ Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984, pp. 275-305 (e p. 80, a espessura do plano em Pollock). Damisch é o autor que mais insistiu sobre a relação arte-pensamento, pintura pensamento, tal como notadamente Dubuffet procurava instaurá-la. Mallarmé fazia da “espessura” do livro uma dimensão distinta da profundidade: cf. Jacques Schérer, *Le “Livre” de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957, p. 55 — tema que Boulez retoma por sua vez para a música (*Points de repère*, p. 161).

colocá-lo em perspectiva. E a música, quando renuncia à projeção como às perspectivas que impõem a altura, o temperamento e o cromatismo, para dar ao plano sonoro uma espessura singular, da qual testemunham elementos muito diferentes: a evolução dos estudos [185] para piano, que deixam de ser somente técnicas para tornar-se “estudos de composição” (com a extensão que lhes dá Debussy); a importância decisiva que toma a orquestração em Berlioz; a subida dos timbres em Stravinsky e em Boulez; a proliferação dos afectos de percussão com os metais, as peles e as madeiras, e sua ligação com os instrumentos de sopro, para constituir blocos inseparáveis do material (Varèse); a redefinição do percepto em função do ruído, do som bruto e complexo (Cage); não apenas o alargamento do cromatismo a outros componentes diferentes da altura, mas a tendência a uma aparição não cromática do som num continuum infinito (música eletrônica ou eletroacústica).

COMPOSIÇÃO

Só há um plano único, no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética: o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, ou o material entra no composto, mas sempre de modo a se situar sobre um plano de composição propriamente estético. Há muitos problemas técnicos em arte, e a ciência pode intervir em sua solução; mas eles só se colocam em função de problemas de composição estética, que concernem aos compostos de sensações e ao plano ao qual remetem necessariamente com seus materiais. Toda sensação é uma questão, mesmo se só o silêncio responde a ela. O problema na arte consiste sempre em encontrar que monumento erguer sobre tal plano, ou que plano estender sob tal monumento, e os dois ao mesmo tempo: assim em Klee o “movimento no limite da terra fértil” e o “monumento em terra fértil”. Não há tantos planos diferentes quantos universos.

sos, autores ou mesmo obras? De fato, os universos, de uma arte à outra, bem como numa mesma arte, podem derivar uns dos outros, ou então entrar em relações de captura e formar constelações de universo, independentemente de qualquer derivação, mas também dispersar-se em nebulosas ou sistemas estelares diferentes, sob distâncias qualitativas que não são mais de espaço e de tempo. É sobre suas linhas de fuga que os universos se encadeiam ou se separam, de modo que o plano pode ser único, ao mesmo tempo que os universos são múltiplos irredutíveis.

Tudo se passa (inclusive a técnica) entre os compostos de sensações e o plano de composição estética. Ora, este não [186] vem antes, não sendo voluntário ou preconcebido, não tendo nada a ver com um programa, mas também não vem depois, embora sua tomada de consciência se faça progressivamente e surja frequentemente depois. A cidade não vem depois da casa, nem o cosmos depois do território. O universo não vem depois da figura, e a figura é *aptidão de universo*. Chegamos, da sensação composta, ao plano de composição, mas para reconhecer sua estrita coexistência ou sua complementariedade, um só progredindo através do outro. A sensação composta, feita de perceptos e de afectos, desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social. Mas a sensação composta se reterritorializa sobre o plano de composição, porque ela ergue suas casas sobre ele, porque ela se apresenta nele em molduras encaixadas ou extensões articuladas que limitam seus componentes, paisagens tornadas puros perceptos, personagens tornados puros afectos. E, ao mesmo tempo, o plano de composição arrasta a sensação numa desterritorialização superior, fazendo-a passar por uma espécie de desenquadramento que a abre e a fende sobre um cosmos infinito. Como em Pessoa, uma sensação, sobre o plano, não ocupa um lugar sem estendê-lo, distendê-lo pela Terra inteira, e liberar todas as sensações que ela contém: abrir ou fen-

der, igualar o infinito. Talvez seja próprio da arte passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito.

O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções ou proposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas. Damisch analisou precisamente o quadro de Klee, "Igual infinito". Certamente não é uma alegoria, mas o gesto de pintar que se apresenta como pintura. Parece-nos que as manchas castanhas, que dançam na margem e atravessam a tela, [187] são a passagem infinita do caos; o formigar de pontos sobre a tela, dividida por bastonetes, é a sensação composta finita, mas se abre sobre o plano de composição que nos devolve o infinito, $= \infty$. Isso não implica, contudo, que a arte seja como uma síntese da ciência e da filosofia, da via finita e da via infinita. As três vias são específicas, tão diretas umas como as outras, e se distinguem pela natureza do plano e daquilo que o ocupa. Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações, e um desses pensamentos não é melhor que um outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente "pensado". As molduras da arte não são coordenadas científicas, como as sensações não são conceitos ou o inverso. As duas tentativas recentes para aproximar a arte da filosofia são a arte abstrata e a arte conceitual; mas não substituem o conceito pela sensação, criam sensações e não conceitos. A arte abstrata pro-

APROXIMAÇÃO ARTE - FILOSOFIA

Abstracto
conceitual

cura somente refinar a sensação, desmaterializá-la, estendendo um plano de composição arquitetônico em que ela se tornaria um puro ser espiritual, uma matéria radiante pensante e pensada, não mais uma sensação do mar ou da árvore, mas uma sensação do conceito de mar ou do conceito de árvore.

A arte conceitual procura uma desmaterialização oposta, por generalização, instaurando um plano de composição suficientemente neutralizado (o catálogo que reúne obras não mostradas, o solo recoberto por seu próprio mapa, os espaços abandonados sem arquitetura, o plano *flatbed*) para que tudo tome aí um valor de sensação reproduzível até o infinito: as coisas, as imagens ou clichês, as proposições — uma coisa, sua fotografia, na mesma escala e no mesmo lugar, sua definição tirada do dicionário. Não é certo, porém, que se atinja assim, neste último caso, a sensação nem o conceito, porque o plano de composição tende a se fazer “informativo”, e a sensação depende da simples “opinião” de um espectador, ao qual cabe eventualmente “materializar” ou não, isto é, decidir se é arte ou não. Tanto esforço para reencontrar no infinito as percepções e afecções ordinárias, e conduzir o conceito a uma doxa do corpo social ou da grande metrópole americana.

Filosofia ARTE / ciéncia

Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas [188] sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções. Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, função de sensação ou de conceito. E um dos elementos não aparece, sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda indeterminado ou desconhecido. Cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos: o pensamen-

to como heterogênes. É verdade que estes pontos culminantes comportam dois perigos extremos: ou reconduzir-nos à opinião da qual queríamos sair, ou nos precipitar no caos que queríamos enfrentar.

- memória p/ o futuro - Robert Smithson
(fixos de artista)
- corpo sem órgãos (A FOME - sobrevivência)