

CONSIDERAÇÕES SOBRE REPETIÇÃO, ARTE E PENSAMENTO EM DIFERENÇA E REPETIÇÃO
[CONSIDERATIONS ON REPETITION, ART AND THOUGHT IN DIFFERENCE AND REPETITION]

Leandro LELIS MATOS

Doutor em Estética e Filosofia da arte pela UFMG.
Membro do GT Deleuze & Guattari (ANPOF)
E-mail: leandrolelism@yahoo.com.br

Resumo

O objetivo deste escrito é examinar alguns efeitos, tanto para a arte quanto para a filosofia, do pensamento deleuziano da diferença e da repetição, cuja principal característica consiste em tratar da arte e da filosofia como partes imanentes e inseparáveis de um único e mesmo “plano”. O artigo será dividido em três etapas: em primeiro lugar, abordaremos como Deleuze concebe as linhas gerais do conceito de repetição e qual a sua implicação para a relação entre arte e pensamento; em segundo lugar discutiremos em que medida a repetição compõe uma nova noção de *sistema* que prima pela divergência, a ausência de centro, as transformações e disfarces. Esse é o mundo dos simulacros, mas também podemos compreendê-lo como o mundo da repetição; em terceiro lugar, sob o aspecto de conclusão, faremos uma relação entre as consequências do conceito de repetição para o pensamento, esse compreendido como um problema que surge das relações extrafilosóficas.

Palavras-chave

Repetição, pensamento, arte, Deleuze.

Abstract

The aim of this paper is to examine some effects, both for art and for philosophy, of Deleuzian thought of difference and repetition, whose main characteristic is to treat art and philosophy as immanent and inseparable parts of a single and same "plan". The article will be divided into three stages: first, we will discuss how Deleuze conceives the general lines of the concept of repetition and what is its implication for the relationship between art and thought; secondly, we will discuss to what extent repetition composes a new notion of system that excels in divergence, absence of center, transformations and disguises. This is the world of simulacra, but we can also understand it as the world of repetition; thirdly, from the point of view of conclusion, we will make a relationship between the consequences of the concept of repetition for thought, which is understood as a problem that arises from extra-philosophical relations.

Keywords

Repetition; thought; art; Deleuze.



Introdução

A filosofia de Deleuze é mote de estudos e perspectivas distintas, ora consonantes, ora conflitantes, fornecendo um vasto material para extrair questões éticas, estéticas, políticas e epistemológicas, quando o tema é a relação entre arte e filosofia. Muito disso se deve aos diálogos criativos realizados com as obras de literatos, resultando na vasta produção conceitual. Deleuze sempre abordou a filosofia levando-a ao limite para estabelecer conexões com o que há de fora dela. Diante desse quadro, pretendemos expor algumas considerações acerca da relação entre arte e pensamento, tendo como fio condutor o conceito de repetição, na obra *Diferença e repetição*. O nosso objetivo é examinar alguns efeitos, tanto para a arte quanto para a filosofia, do pensamento deleuziano da diferença e da repetição, cuja principal característica consiste em tratar da arte e da filosofia como partes imanentes e inseparáveis de um único e mesmo “plano”.

Deleuze aborda a literatura e a arte como um problema para o pensamento. Elas são pensadas sem recorrer a sistemas normativos ou categóricos, adotando uma lógica fora das leis da representação para romper com as estruturas formais do pensamento, da linguagem e das técnicas de criação pictural. Ora, se a filosofia da diferença propõe pensar a relação do diferente com o diferente, as alianças conceituais avançam e frequentam campos não filosóficos. Em uma definição mais simples do conceito de diferença, podemos assinalar que a diferença é diferença de intensidade, logo é a intensidade e como ela se expressa nos corpos que interessa a Deleuze. Nesse sentido, o nosso escrito terá como escopo o segundo capítulo de *Diferença e repetição*, “A repetição para si mesma”, a partir do qual verificaremos a hipótese de que o par conceitual que intitula essa obra possui implicações decisivas para a relação entre arte e pensamento à medida que Deleuze erige uma proposta de pensamento, que se desenvolve sem prestar contas às velhas noções de sistemas fechados e circulares, que por muito tempo deram o tom do pensamento filosófico.



1. Repetição: potência da diferença na arte e para o pensamento

Deleuze elabora os conceitos de repetição e de diferença propondo uma alternativa ao par circularidade e identidade, forjado pelo pensamento da representação. Voltando-se contra a tradição, o filósofo francês constata que a repetição foi submetida à representação, ao ser definida como um conceito reflexivo e assegurada na distribuição, no deslocamento e no transporte da diferença. Isso ocorre em quatro momentos: 1) A ausência de um critério

“direto e positivo para distinguir a repetição e a ordem da generalidade, semelhança ou equivalência”¹, que faz a repetição ser representada como uma semelhança perfeita; 2) a explicação da repetição pela identidade do conceito, que, anteriormente representou a diferença pelo conceito de idêntico reduzindo-a à diferença conceitual e, em seguida, quando representa a repetição fora do conceito, mas mantém o conceito de idêntico como pressuposto; 3) ao submeter a repetição a uma explicação negativa, conforme “uma limitação relativa de nossa representação do conceito”²; 4) num movimento próximo à analogia do juízo, repetição retira o conceito de si mesma e o faz existir em outros casos, no aqui e agora, em vez de uma única maneira para todos os casos, e isso ocorre na própria matéria, que “realiza este estado do conceito fora de si ou do elemento infinitamente repetido”³. Em linhas gerais, a filosofia deleuziana concebe a repetição como uma potência da diferença, em vez de uma reprodução do mesmo, do semelhante e do idêntico. Por meio da repetição enquanto processo, são reunidas singularidades, desafiando assim a concepção de repetição como ordenamento de regularidades⁴.

David Lapoujade elucida que a repetição mantém-se unida ao tempo das metamorfoses, ou seja, não se afasta das distinções antes e depois, começo e recomeço. A diferença e a repetição são inseparáveis, porque a diferença assume o papel de “*novo fundamento*” com a repetição sendo o seu “*agente de seleção*”⁵. A repetição é a prova de seleção dos pretendentes e daqueles que são representados, característica essa deliberadamente resguardada do platonismo. Todavia, as repetições não se desenrolam no tempo, é o tempo que se engendra de acordo com tipos distintos de repetições, pois a repetição tem o poder de constituir o tempo no qual ela ocorre. Portanto, lidamos com três tempos diferentes (presente, passado e futuro), ao invés de três dimensões do tempo, e três repetições, a do hábito, a da memória e a do pensamento. As repetições do hábito correspondem ao presente como *fundação* do tempo (repetição psíquica); as repetições da memória, que dizem respeito ao passado como fundamento do tempo (repetição metafísica ou ontológica); as repetições do eterno retorno, que caracterizam o futuro como a-fundamento do tempo (repetição individuante). A repetição do passado e do futuro são circulares, enquanto a repetição do presente é quem constitui o solo para as duas outras.



¹ DELEUZE, 2018, p. 358.

² DELEUZE, 2018, p. 359.

³ DELEUZE, 2018, p. 360.

⁴ Para uma compreensão mais detalhada do conceito de repetição, cf. SASSO e VILLANI, 2003, pp. 297-303.

⁵ LAPOUJADE, 20015, p. 69.

Dessa maneira, Deleuze pretende manter a sua operação de ruptura com o fundamento, iniciada com a criação do conceito de *diferença em si mesma*, até chegar ao sem-fundo para que ele atue sobre os corpos.

A análise mais acurada do conceito de repetição necessita de um espaço-tempo que não dispomos aqui para serem abordadas em seu interim. Portanto, passemos à questão de como a repetição se exprime nos corpos produzidos pela arte e em quais situações ela cumpre o seu papel de potência da diferença agindo sob a malha do conceito de representação.

A repetição realiza o transporte da diferença e, portanto, não se trata de um movimento tranquilo, como uma repetição cíclica das estações da natureza. Se a diferença designa catástrofes, a repetição faz ver a ação dos acontecimentos nos corpos. Isso pode ser observado nas técnicas de pintura adotadas por Andy Warhol, que repete uma imagem um pouco diferente em cada vez. A obra *Acidente de carro verde* (1963), que compõe a série “Morte e desastres”, está desvinculada da real catástrofe na qual ela foi inspirada, apresentando um acontecimento chocante e provocando a admiração das pessoas afeitas aos acidentes e crimes culminados em mortes. A obra foi inspirada em uma fotografia de John Witehead para a revista de ampla circulação *Newsweek*, que registrava um carro em chamas no qual o corpo do motorista, ocupando o primeiro plano da imagem, foi arremessado para fora do veículo e mantinha-se vivo ao momento do registro. São os “quinze minutos de fama” almejados por muitos, segundo Warhol. Não hesitamos ao dizer que, em nosso cenário atual, os quinze minutos são alcançados em sua grande parte pela banalização de várias formas de violência. A vida cotidiana é trivializada pela repetição de notícias, dignas ou ignóbeis, pouco importa, atacando a sensação e capturando a atenções plurais.

Ao contrário de provocar uma depauperação das maneiras de existência, a repetição da imagem na arte moderna tem o poder de destituir o efeito traumático do fato ocorrido, além disso, a técnica de repetição faz com que o acontecimento fique vazio de conceito, não tendo cabido à representação restaurar o seu lugar. Warhol produziu uma cópia da cópia da cópia até o seu limite, isto é, ao ponto que se torna simulacro, que faz coexistir as repetições do hábito, da memória e da morte, por meio de uma técnica capaz de extrair uma mínima diferença, imperceptível, como a diferença de intensidade. A repetição é o modo de síntese do tempo, definido como a intensidade dos corpos. Ora, se a intensidade



só pode ser dita dos corpos, como é possível dizer que o tempo passa a ser a diferença das diferenças e cinde o sujeito, que seria uma instância não corpórea?

Mesmo incorporando repetições banais, a arte se move a outras repetições sob a condição de que seja possível extrair uma diferença para as demais repetições. Em tais termos, a estética é radicalmente prática. À medida que a vida se vê invadida por padronizações graças à velocidade com a qual os objetos de consumo são reproduzidos, típico do capitalismo pós-guerra, a arte precisa inserir-se nela mesma para extrair uma pequena diferença como na obra de Warhol. É notória nos anos de 1960 a recorrência a métodos que a crítica modernista considerava como ultrapassados, tais como a figuração (*Pop-art* e *nouveau réalisme*), e o sistema tonal (minimalismo)⁶. Nesse momento, há uma desesperança com relação à possibilidade de um acontecimento capaz de transformar a esfera da vida cotidiana. De acordo com Deleuze, a estratégia de várias obras de arte daquele período para enfrentar o maior problema da vida cotidiana moderna, que é a insatisfação e a desesperança com relação à possibilidade de mudança, consistiu em repetir de modo tão excessivo e escandaloso o que nos bloqueia a ponto de a própria repetição construir o caminho de uma liberação. Essas obras produziram técnicas que nos fizeram passar das leis das repetições do hábito às repetições da memória até alcançar às repetições da morte, onde está em jogo a “nossa liberdade”⁷. Para Deleuze, em vez de uma repetição para o outro, situado sempre fora enquanto espectador, a repetição é para si mesma. Isso é possível por meio de relações que ocorrem sem a tutela do sujeito, buscando dar a ver sínteses que são produzidas anteriormente à sua formação.

Ao questionar como o pensamento da representação foi responsável por deformar a repetição, Deleuze confronta a questão do fundamento, que é uma questão vital, e não teórica. O fundamento, em Platão, era uma prova seletiva na figura do mito, descrita em uma metapsicose cíclica dos pretendentes. Em Kant, o fundamento deixou de agir como prova e como transformação do que antes ele fundava, marcando assim a passagem da metafísica ao transcendental. Essas duas concepções mantiveram-se em um universo teórico no qual os pensadores puderam erigir seus conceitos permanecendo no campo especulativo, nesse sentido Deleuze discorda e critica os *motivos* em filosofia. Sua pergunta é acerca de o que há por trás do motivo que gerou esta ou aquela teoria. Diferentemente

⁶ SAFATLE, 2011, p. 60.

⁷ O *leitmotiv* de Wozzeck, de Berg, *A modificação*, de Butor, ou então *O ano passado em Marienbad*, de Robbe-Grillet são casos nos quais a repetição extrai uma diferença.



do platonismo e do kantismo, o pensamento da diferença e da repetição é alcançado somente se o pensador passar pela prova do fundamento, que em outras palavras é a diferença dotada do poder de metamorfosear quem por ela passa: “fundar é metamorfosear”⁸. Em vez de o fundamento ser fundado pelo pensador ou pelo sujeito transcendental, o pensador é fundado por algo exterior a ele. Assim, a nova prova do fundamento insere a questão de direito acerca da legitimidade do pensador. A prova do fundamento faz o pensador passar por transformações, como consta no engendramento das faculdades por movimentos forçados a partir de acordo com signos que ela encontra no mundo. Para que uma faculdade desperte ela deve deparar-se conflituosamente com a sua impotência passando a adotar um uso desregrado das mesmas. No entanto, como assegura Lapoujade, o desregramento das faculdades trata de “*descrever as metamorfoses do fundado*”. Um processo que assinala o modo pelo qual o pensador “accede a suas próprias potências e adquire um direito imprescritível por ocasião de cada metamorfose”⁹, mas esse processo só ocorre quando o sem-fundo emerge e afeta o pensador. Segundo essa interpretação, a questão principal do desregramento das faculdades não é uma luta contra o bom senso e o senso comum, estes são apenas uma imagem decalcada do pensamento e seu direito é adquirido, nunca conquistado.

Após a prova, o pensador extrai das experiências comuns as vivências extraordinárias. Cada pensador fala a partir de algo que o transformou, não sem ao mesmo tempo obstar o seu pensamento. A loucura de Artaud e de Nietzsche o alcoolismo de Fitzgerald, esses pensadores arriscavam algo e foram além nesse risco conseguindo retirar dele um direito irrevogável. Eles são, de certo modo, estoicos na medida em que assumiram seu pensamento como um modo de vida, que vem de “feridas e de aforismos vitais que são anedotas especulativas” altamente provocativas. Os acontecimentos se efetuam no corpo e cabe aquele que o carrega estar à altura do que nele acontece. Sem ressentimentos ou culpas, o pensador quer e vive o acontecimento. Quando se diz “querer o acontecimento”, trata-se de querer algo que vem no acontecimento, e não um acidente, por exemplo. O acontecimento não é o acidente em si, ele “é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera”¹⁰. Assim cabe a pergunta: “Que resta ao pensador abstrato quando dá



⁸ DELEUZE, 2018, pp. 208-209.

⁹ LAPOUJADE, 2015, p. 67.

¹⁰ “Não se pode dizer nada mais, nunca foi dito nada mais: tornar-se digno daquilo que nos acontece, por conseguinte, querer e capturar o acontecimento, tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos e por aí

conselhos de sabedoria e de distinção?”¹¹. Talvez, um pensamento desencarnado, enraizado nas alturas ou nas profundezas, sem jamais alcançar a superfície como uma potência de transformação. A questão “o que aconteceu?” só é posta depois de depararmos com algo que nos abala e nos transforma. O que aconteceu para que passássemos a ser capazes disso ou daquilo, ou mesmo incapazes? Se a filosofia de Deleuze é uma filosofia do acontecimento, é porque ela endossa a ação do a-fundamento no pensador a partir de algo que acontece e suas potências e capacidades são deslocadas e se reconfiguram de uma nova maneira e um espaço-tempo totalmente inesperado. O acontecimento é uma redistribuição de potências que torna o escritor, também o pintor, capaz ou mesmo incapaz de escrever, e de pintar.

2. Sistemas de diferença e repetição: divergência e descentramento; deslocamento e disfarce.

Ao restituir a diferença em si mesma e a repetição para si mesma, Deleuze exprime como a abolição das formas desabilita a convergência e os círculos bem centrados, em nome da divergência das séries e do descentramento dos círculos, dos deslocamentos e dos disfarces. Em outras palavras, as potências da diferença e da repetição, que ocorrem em *sistemas excessivos*, vingaram. Esses sistemas relacionam o “diferente ao diferente, o múltiplo ao múltiplo, o fortuito ao fortuito, num conjunto de afirmações sempre coextensivas às questões levantadas e às decisões tomadas”¹². A repetição faz o transporte da diferença, mas na linguagem e na arte, ela faz ver a diferença nos corpos.

Podemos elencar pelo menos três momentos nos quais a noção de sistema é evidenciada por Deleuze. A primeira é a de *sistema de diferença*, em *Diferença e repetição*; a segunda de *sistema aberto*, com múltiplas entradas, com o conceito de rizoma opondo-se ao sistema radicular, binário¹³; a terceira como um *sistema da crueldade*, ou dos afectos

renascer, refazer para si um nascimento, romper com seu nascimento de carne” (DELEUZE, 2007, p. 175. Tradução ligeiramente alterada).

¹¹ DELEUZE, 2007, p. 160.

¹² DELEUZE, 2018, p. 156.

¹³ “É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele) Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 21).



que resiste ao “sistema do juízo”¹⁴. De uma maneira geral, esses sistemas afirmam a diferença em si na superfície e promovem uma comunicação da diferença com outras diferenças. Em *Diferença e repetição*, o simulacro, enquanto *sistema intensivo*, cumpre esse papel opondo-se aos sistemas que abrigam as séries convergentes e operam por mediações e semelhanças. Os sistemas intensivos, ou excessivos – excesso, enquanto diferença de intensidade, corresponde ao transcendental como uma experiência para além do exercício empírico das faculdades – relacionam o diferente com o diferente e reúnem séries heterogêneas sem convergir para um centro, assumindo uma posição especial que os distinguem das categorias da representação¹⁵. Os sistemas diferenciais com séries divergentes constituem um “sistema” que o próprio Deleuze chama de “sistema do *simulacro*” que, por sua vez, pode ser traduzido pela expressão plano/multiplicidades.

Deleuze encara a literatura moderna como a busca de um campo no qual ocorre a liberação das formalizações do pensamento e da linguagem por meio do processo da escrita. Nota-se que o romance contemporâneo, o *nouveau roman*, nas figuras expressivas de Alain Robbe-Grillet, Julio Cortázar, Maurice Blanchot, para citar alguns, “gira em torno da diferença e da repetição não só em sua mais abstrata reflexão como também em suas técnicas efetivas”¹⁶. Mas os autores com os quais Deleuze compõe alianças conceituais vão além dos representantes desse gênero literário, por exemplo, James Joyce, Lewis Carroll, Raymond Roussel, Marcel Proust e Samuel Butler. Se o pensamento da diferença enfrenta as formas de identidades no conceito, objetivando liberar a diferença do primado da representação, uma das grandes vantagens dessa literatura é permitir que as histórias divirjam e se desenrolem simultaneamente sem hierarquias, em completa equivalência a partir da diferença entre elas. Isso ocorre porque o sistema não comporta as designações



¹⁴ Acerca da questão do sistema, cf. Mengue, 1994. Outra leitura acerca do “sistema” que merece nota é a de Sauvagnargues, que fala em três variações do sistema, que poderíamos compreender como sistema da multiplicidade: “das primeiras obras a *Diferença e repetição*, a questão da arte passa inicialmente pelo privilégio da literatura. Com Guattari, e a virada pragmática do pensamento a partir de *O Anti-Édipo*, Deleuze inicia uma crítica da interpretação e uma lógica das multiplicidades que lhe permite, após *Mil platôs*, se voltar plenamente a uma semiótica da imagem e da criação artística” (SAUVAGNARGUES, 2005, p. 13).

¹⁵ As noções que servem a Deleuze para descrever o “sistema do simulacro”, como ele mesmo diz, são muito diferentes das categorias da representação: 1º, a profundidade, o *spatium*, no qual se organizam as intensidades; 2º, as séries disparatadas que elas formam, os campos de individuação que elas delineiam (fatores individuanes); 3º, o “precursor sombrio” que as coloca em comunicação; 4º, os acoplamentos, as ressonâncias internas, os movimentos forçados que se seguem; 5º, a constituição de eus passivos e de sujeitos larvares no sistema, e a formação de puros dinamismos espaçotemporais; 6º, as qualidades e as extensões, as espécies e as partes que formam a dupla diferenciação do sistema e que vêm recobrir os fatores precedentes; 7º, os centros de envolvimento que, todavia, dão testemunho da persistência desses fatores no mundo desenvolvido das qualidades e dos extensos (DELEUZE, 2018, p. 367).

¹⁶ DELEUZE, 2018, p. 13.

de original e derivado, de primário e secundário, pois sua “lei” é a do eterno retorno, de acordo como essa noção foi radicalmente transformada pela letra deleuziana, que rompe fundamentalmente com o tempo das sucessões. Daí o inegável privilégio que o filósofo concedeu à literatura, como lugar do pensamento.

Na literatura, encontram-se sistemas intensivos que produzem diferenças em vez de representarem um caso, uma história, uma narrativa, sustentando relações de semelhanças. As diferenças se comunicam diretamente sem auxílio de intermediários, escapando, portanto, às categorias da representação. Essa comunicação demanda “um em-si como *diferenciador*”, um agente produzido pela diferença de intensidade em seu sistema serial capaz de fazer da diferença *condição*. Com efeito, os sistemas de natureza intensiva permitem que cada elemento corresponda a uma intensidade própria. Assim como as palavras são intensidades para certos sistemas estéticos, no caso, os sistemas literários, os conceitos são intensidades para alguns sistemas filosóficos. Mas é preciso lembrar que, em qualquer sistema, as intensidades são livres para se relacionarem com outras intensidades de sistemas de mesma natureza ou de outra natureza distinta.

O que permite a comunicação das séries heterogêneas é o *precursor sombrio*. O precursor sombrio é a diferença em si, localizada no núcleo do sistema intensivo, variando de acordo com cada sistema. Ele promove uma comunicação lógica e irracional. A repetição como potência da linguagem distingue-se da explicação, que se vale de conceitos nominais, em geral, insuficientes. Ao contrário, a potência da repetição “implica” a ideia de uma poesia excessiva. Mas Deleuze não refuta toda e qualquer “totalidade”, por exemplo, ele analisa em que medida a totalidade psíquica pode ser considerada, e pontua que existem níveis de totalidade psíquica coexistindo. Esses níveis são caracterizados como singularidades. As singularidades se incorporam às séries, as quais estão sob o efeito do “precursor sombrio”, definido como um fragmento que corresponde a uma totalidade que abriga de uma só vez todos os níveis. Nas séries verbais, o precursor linguístico é a “palavra”, mas não qualquer palavra. Trata-se da palavra esotérica, ou da palavra poética, como o objeto = x da linguagem em incessante deslocamento do seu sentido.

A palavra poética é capaz de transcender “todos os graus” ao dizer a si mesma e o seu sentido quando se apresenta como não-sentido deslocado ou disfarçado. Nas séries verbais, a linguagem perfaz o seu sistema orientando-se pela potência positiva da repetição, isto é, em torno do precursor que se desloca e se disfarça incessantemente. A repetição é um refrão em torno do qual gravitam as estrofes, ou seja, as séries se organizam



em estrofes e o precursor “se encarna numa antífona ou refrão”¹⁷. Assim, os conceitos nominais e os conceitos de liberdade se reúnem nas condições que a repetição bruta é produzida: “ao mesmo tempo no retorno do refrão, como representante do objeto = x, e em determinados aspectos das estrofes diferenciadas (medida, rima, ou até mesmo verso rimando com o refrão) que, por sua vez, representam a compenetração das séries”¹⁸. Se há um gênio da poesia, ele está de acordo com as repetições nuas, e segue “à Ideia e à maneira pela qual ela produz as repetições brutas a partir de uma repetição mais secreta”¹⁹. Invisível e insensível, o precursor sombrio está entre as intensidades, na borda dos sistemas.

Embora a comunicação entre diferenças seja promovida pelo *precursor*, é necessário que ele lide com a identidade e a semelhança para desempenhar sua atividade. A identidade e a semelhança não são princípios e ambas existem por uma indeterminação. Ao contrário do papel de *condição* tradicionalmente atribuído a elas, a identidade e a semelhança são antes um *efeito* da atividade do precursor, ou seja, são meras *ilusões indispensáveis*, projeções do precursor, ora de uma “identidade fictícia” sobre si, ora de uma “semelhança retrospectiva” sobre as séries. O precursor sombrio é o próprio em-si da diferença, “verdadeira natureza da diferença”²⁰, atuando na relação entre as séries heterogêneas “imediatamente por sua própria potência”²¹. O precursor é invisível e só “aparece”, nos fenômenos provocados por ele, que se deslocam sem parar, portanto, ele só se torna “visível” num lugar onde ele não está²². A projeção da identidade e da semelhança não exprime o precursor, mas unicamente o procedimento de dissimulação e de deslocamento.

Diante das elucidações acerca da nova noção de sistema, cabe a questão: como o sistema literário expressa a atuação do precursor? Essa seria a genialidade de Deleuze para enfrentar a questão de como a diferença e a repetição são conceitos atuantes no campo da literatura e insistir nela como um campo de pensamento. Isso significa que *pensar* não é exclusividade do filósofo. Dessa maneira, um pensador faz ver em sua obra os movimentos da diferença por meio da repetição rompendo com as categorias de identidade



¹⁷ DELEUZE, 2018, p. 384.

¹⁸ DELEUZE, 2018, p. 384.

¹⁹ DELEUZE, 2018, p. 384.

²⁰ Cf. DELEUZE, 2018, p. 160.

²¹ DELEUZE, 2018, p. 160.

²² DELEUZE, 2018, p. 160.

e de semelhança, que por muito tempo sustentaram uma maneira clássica de definir o que significa *pensar*.

Cada autor cria o seu próprio sistema literário, que consiste em nada mais nada menos do que o uso que faz da linguagem. A literatura promove as diferenças que compõem o sistema intensivo e a ressonância delas nas séries através da comunicação realizada pelo precursor²³. Por exemplo, Raymond Roussel usa palavras quase-homônimas, produzindo um efeito de semelhança, mas no intervalo entre elas há uma história e objetos que se duplicam. Assim, ao invés de semelhança entre as duas séries, há dessemelhança graças à falha entre *p/b*²⁴. A falha provocada pelo precursor faz o *b* ressoar em *p* (*bilhar/pilhar*), afastando qualquer tipo de semelhança entre os sentidos. Não tem nada a ver com pobreza vocabular, a falha está mais próxima de uma “fenda” considerada como um “excesso”, uma potência sintática e semântica, através da qual “a linguagem inventa a forma em que ela desempenha o papel de precursor sombrio”²⁵. O precursor sombrio é expresso quando corporifica a ressonância e as séries se ligam imediatamente (“les bandes du vieux *billar*”, “les bandes du vieux *pillar*”). Esse uso das palavras quase-homônimas permite estabelecer uma relação entre séries distintas sem assemelhar significados; produz diferenças a partir da confusão entre *p* e *b*. A potência da linguagem é capaz de ocasionar uma fenda na qual ressoa a diferença de uma série na outra.

Já Carroll se vale do procedimento da palavra esotérica para relacionar o corporal com o incorporeal, ultrapassando a definição de palavra como designação das coisas para uma relação de expressão²⁶. Além de conduzir duas séries heterogêneas, a palavra esotérica introduz disjunções nas séries, fundando a palavra-valise que a designa. A palavra-valise provoca uma disjunção entre as séries heterogêneas podendo daí derivar



²³ Cf. ALMEIDA, 2003, pp. 135-136.

²⁴ “les lettres du blanc sur les bandes du vieux *billar*”, “les lettres du blanc sur les bandes du vieux *pillar*” (“as letras do [giz] branco nas bandagens do velho *bilhar*”, “as cartas do [homem] branco nos bandos do velho que está a *pillar*”). Em DELEUZE, 2018, p. 161, temos apenas a distinção entre *bilhar-pilhar*. As formulações completas estão em DELEUZE, 2006, p. 199; DELEUZE, 2007, pp. 41-42; DELEUZE, 2008, p. 19.

²⁵ DELEUZE, 2018, p. 162.

²⁶ A função da linguagem diz respeito ao sentido expresso e não somente ao designado. Esse é caso da palavra “isto”, na medida em que ela promove uma distinção entre a expressão e a designação, impedindo que as duas séries entrem em concordância. Quando o camundongo conta ao pato que os senhores tiveram a intenção de oferecer a coroa a Guilherme, “o arcebispo achou *isto* razoável”. O pato não compreende e pergunta “Achou o que?”. O camundongo se exaspera e responde que o pato sabia claramente do que o “*isto*” se tratava. Desenrola-se, então, uma desavença entre os dois. Para o camundongo, “*isto*” é algo expresso pela proposição, ou seja: o acontecimento de oferecer a coroa a Guilherme; enquanto o pato compreende “*isto*” como qualquer coisa, nada especificamente: uma rã ou um verme (Cf. DELEUZE, 2007, p. 27).

uma palavra como *Snark* (**snake** + **shark**). Sem possuir dois sentidos, essa palavra é fundada numa síntese disjuntiva e ramifica a série na qual está inserida. Esse é o caso da palavra “*furiente*” (**furioso** + **fumante**), cuja disjunção necessária está entre os polos fumante-e-furioso e furioso-e-fumante, em vez de fumante e furioso, pois é aceito o paradoxo de ser as duas coisas ao mesmo tempo²⁷.

Essas palavras não possuem identidade por si, tampouco suas significações apresentam semelhança com o objeto a ser dito. Trata-se da sobreposição de palavras, o que ultrapassa a palavra complicada ou a soma de duas palavras distintas. Essa sobreposição diz o seu sentido no não-sentido, uma característica que é paradoxal, algo anômalo dentro do uso comum da linguística. Ora, qual a condição para o precursor linguístico? O paradoxo, pois ele se corporifica numa palavra despossuída de sentido no interior das séries representativas da linguagem. Por isso, o lugar do precursor linguístico é na metalinguagem: “o duplo estado da palavra esotérica, que diz seu próprio sentido, mas só o diz ao se representar e ao representá-lo como não-sentido, exprime bem o perpétuo deslocamento do sentido e seu disfarce nas séries”²⁸.

Em Joyce, de modo talvez exemplar, o precursor sombrio atua na palavra-valise, composta pela reunião de frações não significantes de duas ou mais palavras, podendo até mesmo variar de língua²⁹. A palavra-valise reúne séries heterogêneas sem recorrer a uma identidade prévia, provocando um efeito de identidade e de semelhança no sistema. Operando pelo dessemelhante nos significados no espaço entre as séries, a palavra-valise relaciona séries verbais sonoras com a “simultaneidade de séries de histórias associadas”³⁰. Em *Finnegan’s Wake*, a “carta cósmica” reúne as séries divergentes do mundo. Essa extensão cósmica, provocada pelo precursor e compreendida como uma



²⁷ “Se vossos pensamentos se inclinam por pouco que seja do lado de fumante, direis fumante-furioso; se eles se volta, ainda que com a espessura de um fio de cabelo, do lado de furioso, direis furioso-fumante; mas se tendes este dom raríssimo, ou seja, um espírito perfeitamente equilibrado, direis *furiente*” (Carroll apud DELEUZE, *ibidem*, p. 49). Uma série se conecta com a outra expondo a diferença entre elas por meio de uma mesma palavra: para uma série “isto” designa coisas, e para outra série expressa acontecimentos, assegurando, assim, uma “síntese conjuntiva”.

²⁸ DELEUZE, 2018, p.163.

²⁹ Almeida dá exemplo da palavra “motel” na língua portuguesa. Oriunda da língua inglesa, ela é a aglutinação das palavras *motor* e *hotel*. Ainda esclarecendo o uso de palavra-valise por Joyce, reproduzimos um exemplo capturado por Almeida retirado de J. Paris: “*fathingale*, composta por *far*, *farthing*, *gale*, *nightingale*, *fart*, *farting gale*, *farting gal* e ainda por diversas conexões com palavras de outras línguas (do francês *farce égale*, do italiano *farsa gaisa*, do alemão *fertingen*)” (Paris, apud ALMEIDA, 2003, p. 137).

³⁰ DELEUZE, 2006, p. 240.

“epifania” manifesta-se na extensão do movimento forçado “varrendo e transbordando as séries”³¹.

Essa discussão levantada por Deleuze possui um caráter estrutural. Além de as palavras apresentarem um diferenciador e reunirem séries divergentes, o que está em questão é a estrutura da obra, pois o problema é ampliado para as séries heterogêneas que compõem histórias. A divergência das séries está associada a um *caosmo*. Enquanto a convergência das séries compunha o mundo organizado coerentemente para Deus ou para o eu, a reunião das séries divergentes forma um *caosmo* descentrado. Nesse ponto, a leitura de Deleuze faz coro com a interpretação de Umberto Eco, de *Finnegan's Wake*, objetivando romper com os pontos de vista de um sujeito sobre uma obra.

Eco relaciona o *Finnegan's Wake* ao cosmo einsteiniano curvado sobre si mesmo, ou seja, a obra de Joyce apresenta um ciclo quando a palavra final se une à inicial, um *acabado ilimitado*³². As palavras estão numa “relação possível” com as demais, e a escolha semântica de um termo será a condição para entender os outros, liberando o sentido da obra de uma interpretação ou de um ponto de vista. Para Eco, o livro de Joyce pretende ambiciosamente implicar “a totalidade do espaço e do tempo – dos espaços e dos tempos possíveis”³³. O leitor está diante de um caos sem centro, sem referência para “interpretar”, cabendo a ele mergulhar voluntariamente nas relações inesgotáveis da obra, como um ouvinte de uma música dodecafônica serial. Ou seja, escolher “seus graus de aproximação, seus pontos de encontro, sua escala de referências; é ele, agora, que se dispõe a utilizar simultaneamente a maior quantidade de gradações e de dimensões possíveis”³⁴, implicando em dinamizações que ampliam as maneiras de incorporar a obra, em outras palavras, de experimentar. Com a ideia de “obra aberta” não se quer dizer apenas que as frases de *Finnegan's Wake* podem ter vários significados, mas o fato de Joyce elaborar “esteticamente um aparato de significantes que por si só já era aberto e ambíguo”³⁵. Na visão de Eco, Joyce, de maneira paradoxal, não cindia a ambiguidade dos signos da sua “organização estética”, optando por manter “os dois valores” em uma relação de sustentação e motivação mútua.

³¹ DELEUZE, 2018, p. 162.

³² Isso pode ser proposital pelo próprio título ao passo que *to wake-up* diz respeito a velório e a despertar. Também vale destacar a tradução de Donald Schüler, *Finnicius revém*, em que Finnicius parece ser uma palavra-valise, pois conecta *fim* e *início*.

³³ ECO, 1991, pp. 48-49.

³⁴ Pousseur apud ECO, 1991 p. 49.

³⁵ ECO, 1991, p. 89.



Ora, Deleuze não se furtaria a dizer que Eco está destacando uma relação recíproca. Isso se torna mais claro quando Eco afirma que Joyce, em *Finnegans Wake*, descreve uma carta que encontra no lixo e que seu significado é indecifrável. Essa carta, ele escreve, é “o próprio *Finnegans*, ou melhor, uma imagem do universo que o *Finnegans* reflete linguisticamente”³⁶. A radicalidade da interpretação de Eco é a de que a definir essa carta seria “definir a própria natureza do cosmo”³⁷, ou seja, uma definição fundamental que só pode ser feita se assumida uma ambiguidade substancial. Não se tratando de uma organização em seu princípio, o que há não é um *cosmo*, mas um *caosmo* justamente a série *Finnegan’s Wake*-carta. Para Eco, “o autor deve falar de um objeto não unívoco e usando signos não unívocos interligados segundo relações não unívocas”³⁸. Assim, há uma diferença como princípio, uma comunicação do diferente pelo diferente, em que as frases compõem um ambiente caótico necessário para o pensamento se expressar dessa maneira que mistura até mesmo os idiomas, fazendo a língua se expandir.

Em Proust ocorre uma outra maneira de *caosmo*. Em vez de voltar-se à composição sintática, Deleuze destaca nessa literatura que cada série corresponde a uma história e várias histórias diferentes desenrolam-se ao mesmo tempo. Isso não implica em vários pontos de vista sobre a mesma história ou, como diria Leibniz, os vários pontos de vista sobre uma mesma cidade. Aqui, não há convergência, mas uma relação entre o caos e o mundo, apresentado como objeto de afirmação da divergência das séries. Esse caos é a *grande obra*, a qual afirma e *complica* as séries desenvolvidas na diferença com outras séries. As séries se apresentam simultânea e não sucessivamente num caos que complica tudo³⁹. O diferenciador faz com que as séries coexistam; por exemplo, não é que uma série exista no passado e seja retomada no presente, é o tempo presente que abriga outra série. Há uma “ressonância” de uma série em outra, ocorrendo num sujeito. Uma série infantil torna-se simultânea à dos adultos, como na manutenção do amor infantil pela mãe por parte de herói da *Recherche*. O amor promove a comunicação entre as séries adultas de “Swan com Odette e a do próprio herói com Albertine”⁴⁰. Um segredo coexiste nas duas séries, “o eterno deslocamento, o eterno disfarce da prisioneira, que indica também o ponto em que



³⁶ ECO, 1991, p. 90.

³⁷ ECO, 1991, p. 90.

³⁸ ECO, 1991, p. 90.

³⁹ DELEUZE, 2018, p. 164.

⁴⁰ DELEUZE, 2018, p. 165.

as séries coexistem no inconsciente intersubjetivo”⁴¹. Em suma, as séries divergentes coexistem sem privilégio de uma sobre a outra.

Por ser monocêntrica, a representação goza apenas de uma única perspectiva, o que Deleuze considera como uma falsa profundidade, ao pretender mediar tudo e nada mover. De fato, a representação é um falso movimento. Portanto, para Deleuze, representação e movimento são antípodas. O movimento “implica uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação”⁴². Ao contrário e de um modo conservador, a representação “assegura a convergência de todos os pontos de vista sobre um mesmo objeto ou um mesmo mundo, seja porque faz de todos os momentos as propriedades de um mesmo Eu”⁴³. A representação preserva o centro para o qual todos os outros convergem. Isso se deve à existência de uma *lei* que torna possível a representação infinita, ou seja, uma lei que é condição (necessária) de possibilidade. Segundo essa perspectiva, o “re” da representação funciona como “a forma conceitual do idêntico”⁴⁴ cujo resultado é subordinar as diferenças.

Deleuze confronta-se com a tese leibniziana da convergência das séries, para ele, a divergência da série deve ser afirmada e mantida, as diferenças remeter a outras diferenças e jamais identificar unidades. Já contra a tese hegeliana da monocentragem dos círculos, propõe que haja o descentramento nele mesmo. Mas Deleuze assegura que, por mais que a representação se torne infinita e multiplique os pontos de vista ordenando-os em série, tal esforço não garante a convergência das séries para um mesmo mundo como objetiva o pensamento da representação. A representação promoveu um movimento – falso movimento – no qual a ideia girou em torno da identidade. Mas Deleuze encontra uma saída para a Filosofia da representação: a obra de arte moderna. No movimento da repetição, ela é uma das maneiras de criar um espaço-tempo que dá a ver a diferença. A arte moderna é composta por “séries permutantes” e “estruturas circulares”, podendo a Filosofia valer-se sem reservas das propriedades da arte e assim traçar um caminho sem volta à representação. Deleuze adverte:

⁴¹ DELEUZE, 2018, p. 165.

⁴² DELEUZE, 2018, p. 165.

⁴³ DELEUZE, 2018, p. 86.

⁴⁴ DELEUZE, 2018, p. 86.



É preciso que cada perspectiva ou ponto de vista corresponda a uma obra autônoma, dotada de um sentido suficiente: o que conta é a divergência das séries, o descentramento dos círculos, o “monstro”. O conjunto dos círculos e das séries é, pois, um caos informal, *a-fundado*, que só tem por “lei” sua própria repetição, sua reprodução no desenvolvimento do que diverge e descentra.⁴⁵

A arte tem a capacidade de forçar a ver o movimento. Com a pintura ou a escultura podemos ter ao mesmo tempo uma visão de profundidade e de superfície. Contra a distinção entre faculdades ativas e receptivas, Deleuze pretende tomar a sensibilidade como uma faculdade ativa, em vez de receptiva, e promover uma divergência entre todas as faculdades, descentrando-as. A diferença é a alternativa à posição monocêntrica da representação. Nesse processo, o eterno retorno nietzschiano é decisivo, pois faz uma série retornar na outra e cada séria se torna *implicada*, ou seja, envolvida (e não desenvolvida) apenas por si mesma. O que é próprio do eterno retorno é o diferente, o dissimilar, o acaso. Nele as identidades são apenas projetadas, simuladas, como um efeito ilusório; e o mesmo, assim como o semelhante, nada são, senão fantasias. Se há um mesmo, é o mesmo *do* diferente, assim como o uno *do* múltiplo e o semelhante *da* dessemelhança⁴⁶. Dessa maneira, o tempo alcança o domínio da intensidade, o qual o kantismo sempre assimilou como espontaneidade⁴⁷. Considerando o signo como algo próprio da intensidade, Deleuze afirma que o pensamento da diferença eleva a intensidade ao estatuto de condição do sensível.

É preciso que a diferença se torne o elemento, a última unidade, que ela remeta, pois, a outras diferenças que nunca a identificam, mas a diferenciam. É preciso que cada termo de uma série, sendo já diferença, seja colocado numa relação variável com outros termos e constitua, assim, outras séries desprovidas de centro e de convergência. Cada coisa, cada ser deve ser sua própria identidade tragada pela diferença, cada qual sendo só uma diferença entre as diferenças.⁴⁸

Há uma total equivalência das séries pela diferença que as reúne, pois uma série não funciona como modelo para a outra. É característica desse sistema a exclusão do original e do derivado, do modelo e da cópia, instâncias inadmissíveis para o eterno retorno, pois relaciona o diferente com o diferente e o faz retornar em si mesmo. O eterno retorno também não tem origem; ele resulta de uma diferença pura, sintética e em si, características

⁴⁵ DELEUZE, 2018, p. 98.

⁴⁶ Cf. DELEUZE, 2018, p. 167.

⁴⁷ Cf. PELBART, 1998, p. 182.

⁴⁸ DELEUZE, 2018, p. 86.



da própria vontade de potência. As intensidades criam o extenso, agregando até o Eu a essa definição, não há extenso que seja igual a outro em forma, pois cada um comporta pontos notáveis, os quais o distinguem de si mesmo. Assim, a criação consiste na produção de “linhas e figuras de diferenciação”.⁴⁹, levando à elaboração de um sistema intensivo, oposto aos sistemas extensivos que não incorporam as intensidades em seu estado puro.

Diante do que foi exposto, temos em conta que a arte e a filosofia são duas maneiras de pensar, cada uma com as suas ferramentas e questões, mas sem sobreposições de um campo sobre outro. Embora os temas variem de caso a caso, o que importa é como produzir um pensamento insubmisso às leis da representação, que subjugarão a diferença e a repetição. O pensamento não está descolado da imanência da vida, pelo contrário, são nas situações onde menos esperamos que o pensamento é forçado a exercer a sua atividade, embora isso não seja um gesto de mera contingência. Em outras palavras, o pensamento é um ato que surge quando está diante do impensado. Em quais casos o pensamento é uma questão vital, independente de uma maneira bem ordenada de pensar apoiada em condições prévias, sejam elas objetivas ou subjetivas? Como é possível romper com a doxa, de um lado, e com a elevação ao transcendente, de outro lado, e em um só lance exprimir os efeitos da diferença e da repetição na superfície dos corpos? Discorrer sobre essas questões significa, antes de qualquer coisa, compreender que, para Deleuze, pensar exige abalos, desastres, e o pensador precisa passar por uma prova catastrófica para fazer do pensamento uma questão vital. Assim, estruturamos o próximo tópico como uma espécie de conclusão estendida do que foi exposto reunindo os temas da *arte*, da *repetição* e do *pensamento*.



3. O pensamento e o Idiota: uma questão de vida

As tentativas de expressar o pensamento apenas como determinação se mostraram insuficientes por não considerarem o impensado como condição. Em vez de um sentido, o pensamento se exerce por uma lógica do não-sentido, uma lógica do paradoxo. Em *Diferença e repetição*, esse procedimento fica claro quando Deleuze discutiu o problema do *Cogito*, retomando a astúcia de Kant de ter introduzido a forma pura do tempo no sujeito, o que correspondeu à interiorização da Diferença no pensamento, que divide o *Eu* e o eu.

⁴⁹ DELEUZE, 2018, p. 336.

A forma vazia do tempo dividiu “um *Eu* rachado pela linha abstrata, um eu passivo de um sem-fundo que ele contempla”⁵⁰. Pela forma vazia que se engendrou o pensar no pensamento, ela se mostrou como a diferença enquanto condição para que o pensamento se exercesse. Valorizando a “linha abstrata” como forma vazia, a teoria do pensamento tem a ver com a pintura, pois ela necessita “dessa revolução que faz com que ela passe da representação à arte abstrata; é este o objeto de uma teoria do pensamento sem imagem”⁵¹. Assim, o *Eu* e o Eu são ultrapassados rumo a um abismo indiferenciado, mas retornam à superfície confundido as formas.

A diferença não é apresentada ao uso ordinário dos nossos sentidos, mesmo abrangida em objetos reais que extraem da vida cotidiana os seus temas. A diferença não é identificada nas coisas atuais, mas ultrapassa a dimensão da exposição atual. Através do simulacro, Deleuze subverte os princípios para a vida e os métodos para o pensamento, opondo-se à *doxa*⁵², sem recorrer ao transcendente. Tirar o pensamento da segurança racional é como se pode aventar uma nova maneira de pensar no limite da desrazão renunciando aos pressupostos objetivos ou subjetivos. O pensamento está do lado do *Idiota*, e não do sábio, portanto do pensador “privado”, oposto ao professor “público”, o “doutor da lei, cujo discurso não procede por mediação e tem como fonte moralizante a generalidade dos conceitos”⁵³. Em linhas gerais, são os casos de “Kierkegaard contra Hegel, de Nietzsche contra Kant e Hegel, e, deste ponto de vista Péguy contra a Sorbonne”. Esses pensadores opuseram a repetição à lei moral, fazendo da repetição um “logos do solitário, do singular, o logos do ‘pensador privado’”⁵⁴. Pensamos quando somos forçados, e o que força o pensamento é justamente aquilo que ainda não foi pensado, como assegura Deleuze ecoando Heidegger. O pensamento se eleva quando se efetua diante da “besteira”, e não do erro. A besteira é o indeterminado, ela “constitui a maior impotência do



⁵⁰ DELEUZE, 2018, p. 365.

⁵¹ DELEUZE, 2018, p. 365.

⁵² WILLIAMS, 2003, p. 28.

⁵³ DELEUZE, 2018, p. 24. Mengue retoma a importância etimológica do idiota. “Em grego, *idiota*, etimologicamente, significa, singular, particular, único, quando não temos mais nada para definir além de si mesmo. A existência de cada coisa, em sua unicidade, é então “idiota”: ela o é duplamente, sendo desprovida de compreensão, de inteligência (insaciável por noções comuns), sendo privado de razão. As coisas existem, então, idiotamente. Além de designar uma qualidade subjetiva, “idiota” designa um modo objetivo de ser. Os idiotas são simples, nunca duplicáveis ou dobráveis... O próprio cogito é um ato simples, indivisível. Primado do simples e das ‘naturezas simples’ em Descartes” (MENGUE, 2013, pp. 57-58). Trata-se, como define Mengue, de um ponto singular, uma “insistência de resistência, ligado a um ‘Fora’” (MENGUE, 2013, p. 60). Nesse sentido, Mengue explorará o aspecto político da questão do idiota em Deleuze.

⁵⁴ DELEUZE, 2018, p. 24.

pensamento, mas também a fonte de seu mais elevado poder naquilo que o força a pensar”⁵⁵. Por isso o pensamento é dotado de um paradoxo, ele só se exerce como impensado.

O Idiota tem a ver com um modo de pensar por si mesmo, distanciando-se de poderes ou opiniões reinantes. Ele consegue escapar aos controles, à repressão, e pode liberar os possíveis da vida que se mantêm aprisionados por uma organização determinada. É a Ideia que aparece, em primeiro lugar, como “idiota”, ou seja, o que não encontra lugar nos pressupostos subjetivos do pensamento inato e, muito menos, nos pressupostos objetivos da cultura na qual está inserida. O pensamento passa da imagem moral ao *pensamento sem imagem*, corrompendo as formas. É a vocação intempestiva do pensamento, tal como Nietzsche proferiu. A imagem moral do pensamento é a-fundada no pensamento sem imagem, na qual o humor resiste à ironia socrática e ao idiota racional cartesiano⁵⁶. O fundamento determina o indeterminado, mas o indeterminado vem à tona como sem-fundo, como o impensado, a animalidade que se coloca diante do pensamento e o coage a pensar. Sob influência heideggeriana, Deleuze afirma que é o impensado o que nos força a pensar, nesse sentido o pensamento em sua mais alta determinação se vê diante da “besteira como do indeterminado que lhe é adequado”⁵⁷.

Não se confundindo com o erro, a besteira é a impotência do pensamento e, ao mesmo tempo, de onde o pensamento extrai o seu poder para ser forçado a se exercer. Trata-se da “(...) prodigiosa aventura de Bouvard e Pécuchet, ou o jogo do não senso e do sentido”⁵⁸. A besteira é um problema filosófico à medida que diz respeito a uma autonomia do sem-fundo e incita a faculdade do pensamento a forçar o seu limite, portanto se coloca como um “problema transcendental das relações entre a besteira e o pensamento”⁵⁹. Nessa relação, o determinado e a determinação se adequam e se relacionam reciprocamente. Assim como Chestov viu uma alternativa à *Crítica da razão pura* na figura do idiota de Dostoiévsky, Deleuze pretende criar no paradoxo, uma saída para o pensamento do *Cogito* cartesiano; no paradoxo, como uma instância capaz de, sem a recusar, destituir a profundidade do seu posto privilegiado do pensamento, em favor da superfície onde os



⁵⁵ DELEUZE, 2018, p. 365.

⁵⁶ Cf. GINOUX, 2012.

⁵⁷ DELEUZE, 2018, p. 365.

⁵⁸ DELEUZE, 2018, p. 365. Os personagens flaubertianos foram popularizados no cinema pela dupla cômica *Laurel e Hardy*, conhecida no Brasil como *O Gordo e o Magro*.

⁵⁹ DELEUZE, 2018, p. 353 nota (398 nota 3).

acontecimentos se expõem. É o humor estoico contra a ironia, a arte das superfícies contra a arte das alturas ou das profundidades, renovada por Lewis Carroll à sua maneira⁶⁰.

Ao comentar *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*, Foucault observa que a besteira tem sua “lei no seu fracasso”, triunfando em certas condições. Isso porque, o objetivo não é chegar ao acerto a partir do bom uso de regras. Há uma distinção entre falhar e falsear. O falso substitui algo por outro, confunde o contingente com o necessário, o que ocorre quando aplicamos as categorias de modo distraído, de maneira inadequada, assim nos equivocamos. Por sua vez, a falha corresponde ao acolhimento do “conteúdo das categorias (e não só o seu ponto de aplicação)”. Na falha, incorporam-se tanto o necessário quanto o contingente, “o necessário do seu saber e a contingências das estações (...)”. Foucault esclarece que o idiota, não faz um bom uso do possível, mas o confunde com o real, confunde o que é claro e o que é obscuro.⁶¹

Sem recusar as categorias, no entanto, Deleuze busca pensar sem submeter-se a elas. Pelas categorias, sem dúvida, conhecemos o verdadeiro e o distinguimos do falso. Mas a sua busca é por um pensamento que confronta a pura indeterminação, a noite escura na qual nada se distingue, sem apelar para a luz, para a clareza das ideias. Consequentemente, não se trata de fazer oposição ou apologia ao erro, e sim afirmar a idiotia, a errância, como Bouvard e Pécuchet, de Flaubert; o judeu Bloom, de Joyce; Molloy, de Beckett; Bartleby, de Melville. Eles fazem da mediocridade uma grandeza, uma sobriedade.

Para finalizar, retomando a *pop-art*, que grandeza há numa lata de conserva, num corpo dilacerado por um acidente automobilístico, num sorriso publicitário de uma diva hollywoodiana? Foucault destaca como Deleuze vê Warhol extrair a estupidez desses aspectos mais banais que, ao ser contemplada ilimitadamente, emite signos sem nada formular de excepcional. Nada de excepcional na imagem de um automóvel destruído, mas é nisso que se vê a estupidez fazendo troça dela mesma e estendendo-se *ad infinitum*. Porém, a contemplação desses instantes monótonos que nada formulam de complexo, não deixam de emitir signos. Como afirma Foucault, “subitamente, sobre o fundo da velha inércia equivalente, o rastro do acontecimento dilacera a obscuridade, e o eterno fantasma

⁶⁰ “Os Sofistas e os Cínicos já tinham feito do humor uma arma filosófica contra a ironia socrática, mas com os Estoicos o humor encontra sua dialética, seu princípio dialético e seu lugar natural, seu puro conceito filosófico” (DELEUZE, 2007, p. 10).

⁶¹ “Nas categorias, se erra: fora delas, acima delas, abaixo delas, se é idiota. Bouvard e Pécuchet são seres a-categóricos” (FOUCAULT, 2000, p. 248).

se diz a partir dessa lata, desse rosto singular, sem densidade”⁶². A inteligência a nada responde à estupidez, e o sábio é definido como inteligente, ou seja, aquele que evita o erro. A inteligência é a “arte categorial de evitar o erro”⁶³. Mas ele ressalta que Deleuze vê o pensador como aquele que encara a estupidez e a coloca como problema para o pensamento enfrentá-la. “Sem dúvida, é o pensamento que enfrenta a estupidez, e é o filósofo que a olha”⁶⁴. Para Deleuze, a ambição do idiota é por evidências pelo absurdo, ele quer “fazer do absurdo a mais alta potência do pensamento”⁶⁵. Dessa maneira, o pensamento não se eximirá de confrontar a confusão sensível que habita o campo da opinião. O pensamento idiota não teme as fontes, nutre-se com o que for possível para criar.

Contudo, contra as categorias da representação, que se restringem às condições da experiência possível e dominam o campo da opinião e do senso comum, Deleuze nos propõe noções que tentam descrever as séries atuais, as ideias virtuais, tais como “intensidade-ressonância-movimento forçado; diferencial e singularidade; complicação-implicação-explicação; diferenciação-indivuação-diferençação; questão-problema-solução”⁶⁶ que não formam de modo algum uma lista de categorias e que pretendem apresentar a ideia como plural e com um sentido empírico. Essas noções às quais Deleuze chama de “fantásticas”, permitem-no colocar-se do lado dos “fantasmas e dos simulacros” e distinguem-se totalmente das categorias, por vários motivos, o primeiro deles, afirma Deleuze, porque elas são “condições da experiência *real*” e não mais, apenas, kantianamente, “condições da experiência possível”. Assim, não sendo as condições “mais amplas do que o condicionado, reúnem as duas partes da Estética, tão infelizmente dissociadas, a teoria das formas da experiência e a da obra de arte como experimentação”⁶⁷. Mas não é só isso que distingue aquelas noções descritivas das categorias. Elas se distinguem segundo o modo de serem distribuídas: enquanto as categorias se distribuem de modo “sedentário”, as noções deleuzianas se distribuem de modo “nômade”.



⁶² FOUCAULT, 2000, p. 249.

⁶³ FOUCAULT, 2000, p. 249.

⁶⁴ FOUCAULT, 2000, p. 249.

⁶⁵ DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 84.

⁶⁶ DELEUZE, 2018, p. 364.

⁶⁷ DELEUZE, 2018, p. 375.

Deleuze trata de modo poético essa ideia de uma “distribuição” que diz respeito ao Ser. Senão, vejamos: essas noções não são “universais como as categorias, nem *hic et nunc*, *now here* [aqui e agora] como o diverso ao qual as categorias se aplicam na representação”⁶⁸. Essas noções fantásticas são definidas como “complexos de espaço e de tempo”, que são como “tendas” (isso mesmo, imaginemos beduínos se deslocando no deserto) “transportáveis para todo lado” a imprimir a sua “própria paisagem” a cada vez que param e montam suas tendas. Ao contrário das categorias que se enraízam e sedentizam porque imobilizam o “diverso” na representação, os complexos de tempo-espaço “são objetos de um encontro essencial e não de uma reconhecimento”. Esses “complexos” são mais adequadamente designados pela palavra de Samuel Butler, “*erewhon*”, um anagrama que embaralha o aqui-agora (*now here*), disfarçando-o e recriando-o e como jamais se mantém o mesmo, pode significar também “‘em nenhum lugar’ originário, e o ‘aqui-agora’ deslocado, disfarçado, modificado, sempre recriado”⁶⁹. É “um outro” incessantemente deslocado. Por fim, seria essa a expressão de um pensamento que luta para afirmar-se sem recorrer a uma imagem representativa, mas afirmativa da diferença em si mesma e da repetição para si mesma, na filosofia e na arte.



REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia. *Estudos Deleuzeanos da linguagem*. São Paulo: Editora UNICAMP, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. David Lapoujade (Org.). Trad. Luiz Orlandi et al. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1ª edição, 1997 (3ª reimpressão – 2008).
- _____. *Diferença e repetição*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra/Graal, 2018.
- _____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 1). Trad. Aurélio Guerra Neto; Célia P. Costa. Rio de Janeiro: Editora. 34, 2011.

⁶⁸ DELEUZE, 2018, p. 376.

⁶⁹ DELEUZE, 2018, p. 15.

_____; *O que é a filosofia?* 2a ed. Trad. Bento Prado Jr.; Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Editora. 34, 1997.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Theatrum Philosophicum*. In: *Ditos e Escritos II*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GINOUX, Isabelle. *Effets de style en Histoire de la philosophie. Ironie, Humour et mascarade chez Deleuze lecteur de Nietzsche*. In: JDEY, Adnen (Org.). *Les styles de Deleuze. Esthétique et Philosophie*. Bruxelles: Les Impressions nouvelles, 2012.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 20015.

MATOS, Leandro Lelis. *Estética e Dessubjetivação em Deleuze*. 2021. Tese (Doutorado) – Curso de Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

MENGUE, Philippe. *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*. Éditions Germina, 2013.

_____. *Gilles Deleuze ou le système du multiple*. Paris: Éditions Kimé, 1994.

SAFATLE, Vladimir. *Introdução à Experiência Intelectual de Gilles Deleuze*. São Paulo: USP: Curso proferido em 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/5854737>, 2011, p. 60. Acessado em 01/10/2021.

SASSO, Roberto. & VILLANI, Arnaud. (direção). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Le cahiers de noesis, nº 3, Paris, Vrin, printemps 2003.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2005.

WILLIAMS, James. *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: a Critical Introduction and Guide*. Edinburgh: University Press, 2003.



LELIS MATOS, Leandro. CONSIDERAÇÕES SOBRE REPETIÇÃO, ARTE E PENSAMENTO EM DIFERENÇA E REPETIÇÃO.

Kalagatos, Fortaleza, Vol.18, N.1, 2021, p. 121-143.

Recebido: 10/2021
Aprovado: 11/2021

