

 **Oficina de criação do e no pensamento:
o acontecimento como abertura da filosofia às artes**

*Juliana Soares Bom-Tempo**
*Humberto Guido***

a revolução molecular não é uma palavra de ordem,
um programa, é algo que sinto,
que vivo através dos encontros,
das intuições, através dos afetos,
e, também um pouco, de algumas reflexões.

(GUATTARI, 2016, p. 25).

Resumo: O pensar como acontecimento é inseparável de uma oficina de criação que opera em funcionamento maquínico. Quando consideramos a oficina de criação do e no pensamento, apostamos em práticas interdisciplinares que lançam a filosofia no domínio do não discursivo em relação com as artes. Outras imagens do pensamento são flagradas frente a sua produção, fazendo novas conexões, construindo outras máquinas e acompanhando o pensar que entra em variações, diferenciando-se nos diagramas que perfazem as interfaces atual e virtual, ao estarmos diante de um acontecimento. Essa maquinação desloca a filosofia do seu lugar estático e a instala em terrenos rizomáticos, abrindo os domínios do pensar a criação. O atravessamento dos territórios entre artes e filosofias exige a adoção de uma postura não-filosófica – inclusive e principalmente do filósofo – sem a qual a oficina incorrerá num risco de ser uma experimentação estéril, ainda presa às territorialidades previamente fixadas em especialidades. Assim, propomos a operação de uma oficina de criação do e no pensamento a partir das interfaces construídas entre literatura, cinema e teatro junto às obras de Sacher-Masoch e Roman Polanski, ambas intituladas *A Vênus das Peles*.

Palavras-chave: Deleuze. Experimentação. Cinema. Literatura.

* Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora do curso de Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). *E-mail:* ju_bomtempo@yahoo.com.br.

** Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor do curso de Filosofia, do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFIL) e do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). *E-mail:* humguido@gmail.com.

Creation of and in the thought workshop: the event as the opening of philosophy to arts

Abstract: Thinking as an event is inseparable from a creation workshop which operates in machinic assemblage. When considering the creation of and in the thought workshop, we bet on interdisciplinary practices that put philosophy in the non-discursive field in relation to arts. Other thought images are caught by surprise before its production, making new connections, building other machines and following the thinking that goes into variations, differentiating themselves in the diagrams that make up the virtual and actual interfaces, when we are in the face of an event. This machine dislocates philosophy from its static site and places it in rhizomatic terrains, opening the realms of thinking to creation. The crossing of the territories between arts and philosophies entails the adoption of a non-philosophical posture – including and mainly of the philosopher – without which the workshop will incur a risk of being a sterile experimentation, still attached to the territorialities previously fixed in specialties. Thus, we propose the operation of a creation of and in the thought workshop from the interfaces built between literature, cinema and theater together with the works of Sacher-Masoch and Roman Polanski, both entitled *Venus in Fur*.

Key-words: Deleuze. Experimentation. Cinema. Literature.

Oficina de creación del y en el pensamiento: el acontecimiento como apertura de la filosofía a las artes

Resumen: El pensar como acontecimiento es inseparable de un taller de creación que opera en funcionamiento maquínico. Cuando consideramos el taller de reacción del y en el pensamiento, apostamos en prácticas interdisciplinarias que lanzan a la filosofía en el dominio de lo no discursivo en relación con las artes. Otras imágenes del pensamiento son tomadas frente a su producción, haciendo nuevas conexiones, construyendo otras máquinas y acompañando el pensar que entra en variaciones, diferenciándose en los diagramas que rehacen las interfaces actual y virtual, al situarnos ante un acontecimiento. Esa maquinación desplaza la filosofía de su lugar estático y la instala en terrenos rizomáticos, abriendo los dominios del pensar a la creación. Así, proponemos la operación de un taller de creación a partir de las interfaces construidas entre literatura, cine y teatro junto a las obras de Sacher-Masoch y Roman Polanski, ambas tituladas *La venus de las pieles*.

Palabras-clave: Deleuze, Experimentación, Cine, Literatura.

Como se daria uma oficina que tenha o corpo como meio de experimentação do pensamento? Diante dessa questão, partimos da proposição de que o corpo é um território em um plano de imanência, onde alguma experimentação pode acontecer. Quando pensamos em oficinas nas áreas das artes, da filosofia e da educação, logo as concebemos em um espaço extensivo: uma sala, um lugar aberto ou fechado, um laboratório de práticas. Nossa proposição aqui é tomarmos o corpo como lugar de acontecimento do e no pensamento.

A própria adaptação da obra literária de Sacher-Masoch por Polanski para o cinema é o procedimento performático definido aqui como oficina de criação do e no pensamento. A elaboração desse procedimento performático recairá sob os modos operacionais das artes: literatura e cinema, passando por alguns tensionamentos com o teatro, junto a transliteração da obra literária *A vênus das peles* de Sacher-Masoch para o cinema de Roman Polanski. Com essas transposições da expressividade literária para o modo de expressão cinematográfico, há a construção de maneiras de acesso e de interpenetração dos corpos em conexão, tanto nas escritas quanto nas imagens, que nos forçam a entrar em planos de experimentações do e no pensamento. Agencia-se, assim, a operação de uma oficina de pensar, gerando criações e outras mobilizações que podem perfurar os signos e os clichês. Nessa zona de passagem de tais modos de expressão, podemos vislumbrar os atravessamentos que mobilizam outros corpos, intensivos e virtuais, que passíveis de produzir desterritorializações dos corpos graças à liberação de afectos.

Para tanto, Gilles Deleuze propõe-nos considerar a criação e o pensamento vinculados à experimentação. Em *Empirismo e Subjetividade: ensaios sobre a natureza humana segundo Hume*, Deleuze trata o plano do sensível como dimensão intimamente ligada ao processo de subjetivação e de experimentação, vinculando o pensamento ao mundo e a própria subjetividade ao por vir. Desse modo, as relações são sustentadas pelos corpos situados em um plano de imanência ou composição; esses encontros podem atualizar aquilo que é virtual (a potência dos corpos). A atualização

da potência do pensar nos corpos é a efetivação da experimentação, a abertura de novos possíveis no virtual, o impensado no pensamento, o invisível do próprio visível, o indizível do dizível; essas mudanças substanciais, Deleuze denomina devires, e, em última análise, criação.

O apelo à experimentação é uma constante nos livros e teses de Deleuze, e prossegue na fase da parceria com Guattari, as frases imperativas: “Experimentem, não interpretem nunca” (DELEUZE, 2004, p. 64); “Jamais interprete, experimente...” (DELEUZE, 1992, p. 109), ecoam ainda em *Mil platôs*: “façam rizoma, mas vocês não sabem com que poderão fazer rizoma, qual haste subterrânea fará efetivamente rizoma, ou fará devir, fará população em seu deserto. Experimente” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 307). Esses apelos põem em movimento, justamente, os planos onde se aloja o sensível e que suscitam outras relações de sensibilidades que só podem ser construídas no entre dos corpos, nas encruzilhadas das trajetórias que fazem conexões em certo plano de experimentação.

Uma oficina de pensar funciona e opera no diagrama de forças. Ali intervirá os afectos em diferentes modos de velocidade e lentidão, e também, de quente e de frio – latitudes e longitudes intensivas e extensivas atuando junto ao plano de uma oficina. Quando pensamos uma oficina, levamos em conta o funcionamento das subjetividades e os engajamentos que elas produzem, algo que Guattari identificava nas experimentações com Deleuze, vendo essas oportunidades como

[...] montagem de expressão, montagem máquina que transforma os dados, os remaneja, propulsa novas referências, novos universos [...] devires maquínicos, esses processos incorporais se inscrevem, se marcam, se encarnam (GUATTARI, 2016, p. 20).

Por isso, em nossas experimentações nos deixamos arrastar pelas forças intensivas para tentar arrancar do plano extensivo algo que ainda não está alojado no já pensado, algo que jaz anterior a um significado: desestratificar, mesmo que de raspão, os estratos. Na escrita, na dança,

na pintura, na música, o que está em produção são devires em oficina de criação: arrancar a cor da pintura, o sentido da escrita, o movimento da dança, o som da música. Arrancar intensidades enquanto se aprende.

“O que significa ‘aprender’?” A questão apresenta-se como subtítulo do capítulo 3 (A imagem do pensamento) do livro *Diferença e Repetição* (DELEUZE, 2006, p. 237). Neste mesmo capítulo, a relação com a história da filosofia desvela uma diferença importante entre cognição e pensamento. A naturalização do pensamento é uma constante que liga vários filósofos – de Platão a de Descartes, de Kant a Husserl – tornando-o apenas dependente da capacidade e da boa vontade humana, necessitando tão só de certa disponibilidade a pensar. Entretanto, Deleuze põe essa visão em cheque ao afirmar que o pensamento só acontece, necessariamente, quando o pensar é violentado, diferenciando-o de um processo que se daria por boa vontade. O pensar só se produz quando é forçado por certa violência nos encontros; ele se dá ao gestar outra imagem do pensamento, que perfura inclusive o já pensado enquanto reconhecimento, doxa. Assim, não se pensa por boa vontade, mas porque se é forçado a pensar. Essa “violência” no pensamento acontece nos planos sensíveis, pelos encontros que podem nos colocar na experiência do aprender, engendrando um processo de experimentação das sensibilidades e uma “educação nos e com os sentidos”.

Aprender é tão-somente o intermediário entre não-saber e saber, a passagem viva de um ao outro. Pode-se dizer que aprender, afinal de contas, é uma tarefa infinita, mas esta não deixa de ser rejeitada para o lado das circunstâncias e da aquisição, posta para fora da essência supostamente simples do saber como inatismo, elemento a *priori* ou mesmo Ideia reguladora (DELEUZE, 2006, p. 238).

Frente a perspectiva deleuziana de aprendizagem, não se trata de aquisição e acúmulo de conhecimento, de ideias reguladoras ou do que se sabe de antemão. Trata-se do que se busca, da abertura do corpo a um por vir. Diante das proposições de aprendizagem e de pensamento em

Deleuze, como definir uma oficina? Uma oficina, carece de definição? Podemos propor duas orientações ao invés de uma definição: a primeira é a criação e a segunda é o funcionamento maquínico. Estamos entre a filosofia e as artes, uma oficina acontece quando a filosofia está nas artes e essas já adentraram desde muito tempo a filosofia como criação de conceitos. No campo da filosofia, a simbiose só ocorre quando uma família de filósofos (DELEUZE, 2010, p. 180) cria “uma nova imagem do ato de pensar, de seu funcionamento, de sua gênese no próprio pensamento, é precisamente isso que buscamos”. A oficina funciona com agenciamentos maquínicos que só acontecem como criação, indistintamente, artística e filosófica, uma filosofia que “**carece de empirismo**” (DELEUZE, 2010, p. 182, grifos nossos).

Pensar é também aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É no corpo (não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une ao espírito, no pensamento. “Dê-me portanto um corpo” é antes de mais nada instalar a câmera sobre um corpo cotidiano. O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera (DELEUZE, 2009, p. 246). No livro *Imagem-Tempo. Cinema 2*, Deleuze nos apresenta o cinema como o dispositivo que convoca um corpo e nele constrói sua operação de criação do e no pensamento. O corpo é aqui uma dimensão aberta à vida e ele força o pensamento a pensar o que escapa das significações e dos sentimentos, fazendo funcionar outra máquina abstrata de subjetivação.

As máquinas abstratas operam transversalmente aos níveis maquínicos, materiais, afectivos e sociais. Trata-se de um conceito que responde à questão: “*comment ça marche*” e traça o diagrama de agenciamento que opera mudanças e metamorfoses, diferenciações. As máquinas abstratas são o que fazem as junções, os conjuntos, nunca sendo algo que preexistia, nem se formalizando em uma estrutura. As máquinas abstratas se dão em pontos de disjunção e de conjunção se desterritorializando – quando isso ocorre temos um ponto de mudança – e produzindo revoluções moleculares. É o que “*mise en forme*”, a passagem que dá forma (passa

dos planos das forças para as formas), colocando em consistência – materialismo de operatividade. É um operador que está extra algo empírico e que produz efeitos. Os conjuntos dos elementos colocam em jogo uma produção material/individual que produz modos de subjetivação, existências em transformação: devires. A máquina abstrata é um operador de tomada de consistência que gera uma individuação. Trata-se de um tipo de formalização que está em transformação/construção/transdução (pensando junto a Gilbert Simondon).

Os procedimentos de produção e modulação das subjetividades se co-implicam: desterritorialização por afectos e perceptos e reterritorialização por significantes e significados. Uma oficina de criação do e no pensamento extrai de um filme os signos não-linguísticos; ou seja, há nesse processo atravessamentos entre signos e corpos na produção de imagem-movimento que resistem aos signos sedimentarizados pela linguagem. Uma imagem-movimento “se dividiria em imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação” (DELEUZE, 2009, p. 246); esses signos, portanto, conduzem a novos deslocamentos que, por sua vez, liberam outros blocos de perceptos. Há a produção de uma simbiose, signo-corpo-imagem; assim, a criação artística encontra uma expressão que restitui ao pensar a criação de novas imagens do pensamento; isto é, a produção de diferenças que se inscrevem na superfície do corpo, e a isso podemos chamar de acontecimento.

Uma subversão da submissão de pensamentos fixos não acontece por boa vontade, como já o dissemos, ou por um voluntarismo, o pensamento enquanto criação ou acontecimento se dá quando violentado pelo sensível, pelo *fora* do pensamento. Nesse sentido, o afirmativo do pensar não é assumir determinada forma, mesmo que seja outra daquela imposta por certo modo de vida dominante, mas sim liberar a potência vital para a criação, operando em um campo de risco, amorfo, a-significado. Nesse processo, há uma demanda por erigir corpos que beiram o abismo, incertos e precários, sujeitos larvares e pré-individuais, que aguentem o combate intensivo de forças para que alguma individuação aconteça.

O pensar como acontecimento é inseparável de uma oficina de criação que opera em funcionamento maquínico. Félix Guattari apresenta o termo *Machine* para o definir não mais ligado a um funcionamento mecânico e pré-definido em sua produção, mas para pensá-lo como um tipo de agenciamento político-social. Poderíamos citar sua primeira ocorrência em uma conferência ministrada por Guattari na Escola Freudiana em Paris, 1969, sob o título *Machine et Structure*, artigo publicado em forma de texto posteriormente na revista *Change*, n. 12, em 1971. Tal proposição conceitual gerou forte incômodo por dismantelar um princípio das concepções estruturalistas fundantes da linguística a partir da perspectiva de Chomsky e que, com as proposições de Jacques Lacan a partir da década de 1950, ganham força como fundadora da produção de subjetividade, tendo na estruturação da linguagem o elemento primordial do ser humano. O que Guattari apresenta é toda uma articulação social e política prévia que permitiu a consideração da produção de subjetividade ligada a ideia de linguagem enquanto estrutura. Ou seja, para o autor, antes de construção de uma estruturação subjetiva há um tipo de agenciamento maquínico articulando equipamentos coletivos de enunciação aos planos sócio-políticos. Isso se dá pela construção de um meio diagramático gestado por forças ainda informes: arestas invisíveis que maquinam de modo sempre móvel e dinâmico algo que poderia momentaneamente operar enquanto estrutura, mas que nunca seria uma estrutura essencial ou fundante, pois para que algo exista nas dimensões molares, visíveis e atualizadas, há que se construir toda uma relação de forças, de conexões virtuais, de sensibilidades imperceptíveis. Tais construções se dão por agenciamentos maquínicos criados junto a jogos de forças e poderes no sentido foucaultiano, ou enquanto vontades de potência no sentido nietzschiano, ou ainda como máquinas desejanças no sentido guattariano e logo em seguida deleuze-guattariano.

Essa maquinação desloca a filosofia do seu lugar estático e a instala em terrenos rizomáticos, abrindo os domínios do pensar à criação. O atravessamento dos territórios entre artes e filosofias exige a adoção de

uma postura não filosófica – inclusive e principalmente do filósofo – sem a qual a oficina incorrerá num risco de ser uma experimentação estéril, ainda presa às territorialidades previamente fixadas em especialidades: filosofia, dança, literatura, música, pintura, performance... Quando falamos de ter na oficina a potencialidade para arrancar das coisas suas intensidades, não fazemos mais do que afirmar a ultrapassagem dos clichês, vislumbramos a busca pela construção precária e nunca total das imagens que se criam no pensamento, potencializando devires que insurgem entre o humano e o animal produzindo algo: o inumano.

A metamorfose do filósofo em não filósofo (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 111), restitui ao pensar a sua força criativa, recria as possibilidades antes anuladas pelos blocos de possíveis já estabelecidos que, desde Leibniz, se encarregam de fixar um repertório finito para as mais diversas atividades laborais, conceituais ou artísticas, mantendo-as circunscritas à racionalidade que precede e regula o vasto mercado de trocas. Há em uma oficina de criação voltada ao pensar a possibilidade da vidência daquilo que Deleuze e Guattari vislumbravam como a produção de um povo por vir, uma nova terra.

Uma experimentação maquínica do e no pensamento, tal qual propomos, afirma a oficina como criação, difere do trabalho em um ateliê, não se confunde com o ofício do escultor, do pintor, do artista plástico, do artista cênico, do músico, do escritor. Imbricado com a filosofia, a oficina pode ser acolhida em sintonia com a concepção deleuziana de artes. A filosofia, ao criar conceitos, e a oficina, enquanto desestratificação das artes, ficam à espreita de acontecimentos e, nessas linhas flutuantes, realizam práticas transversais que abrem um novo plano de experimentação: o delírio como potencialização de manifestações inconscientes.

O filme considerado neste artigo nos serve para operar um funcionamento maquínico do e no pensamento, que tenha o corpo como meio, na produção de uma oficina de criação. Assim, buscaremos construir um plano de encontros entre a escrita literária de Sacher-Masoch e a expressão filmica de Polanski. No filme, a narrativa literária é o disparador para

um agenciamento singular de expressão que desfaz as identidades e perfura as subjetividades estratificadas pela ordem dual do masculino e do feminino. O desfazimento dessas territorialidades introduz, no lugar da estabilidade dos papéis, uma ambiguidade que será levada ao limiar da representação. O delírio dos personagens – um homem e uma mulher – chega a desestratificar as identidades molares que tendem a determinar o masculino e o feminino, o macho e a fêmea; ocorre uma metamorfose, ou antes, um devir mulher no homem e um devir animal na mulher, a intensificação dos movimentos de desterritorialização produz a indiferenciação daquilo que antes era tão só papéis sociais. Uma operação entre teatro, cinema e literatura que faz nascer singularidades impessoais que abandonam, mesmo que momentaneamente (imagem-tempo), o significado e o significante desses papéis graças à ação dispersante disparada pelas artes e que quebram, ou põem em devires, as identidades imaginárias e estruturais (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 385).

É preciso repetir: blocos de perceptos se põem em devires inauditos com as máquinas de escritura – literatura-cinema-teatro, experimentações involutivas em encontros esquizos. Um bloco de percepto começa a ser extraído desses devires: devir-mulher, devir-criança, devir-animal. Os protagonistas do filme *La Vénus à la fourrure* se alternam: ora o diretor da peça, ora o personagem da obra literária; ora a aspirante à atriz no papel central da peça, ora a heroína, Vanda, do romance masoquista. Todos em conexões disjuntivas situadas no plano de composição cênica – na literatura, no teatro e no filme. Podemos dizer que temos acesso apenas ao filme, mas as imagens-movimento dão expressão e fazem presente o livro e o teatro. Alternâncias. Um nomadismo subverte o tempo e cria novas temporalidades para os papéis. As permanentes transposições do texto literário para o script da peça teatral, e, da peça ao texto, tudo devém e se desloca na cena e nos signos: percepção-lembrança-real-imaginário-físico-mental, em uma palavra: indiscernibilidade, apesar de tudo estar diante dos olhos “a imagem cinematográfica está no presente, necessariamente no presente” (DELEUZE, 2009, p. 54). Porém, a cena

como “apresentação direta do tempo” (DELEUZE, 2009, p. 55) dá aos personagens aquilo que era prerrogativa exclusiva dos criadores: a vidência. Então, os personagens tornam-se puros videntes, eles próprios são signos: opsignos e sonsignos, ou, o tempo redescoberto.

O filme e suas imagens: imagem-movimento, ou imagem indireta do tempo perceptível no plano sensório-motor; imagem-tempo, ou imagem direta do tempo extraída das situações ótica e sonora puras. Isso ocorre quando as imagens consideradas até aqui cristalizam uma imagem que não está no filme e tampouco no romance, a imagem cristal se fez virtual (DELEUZE, 2009, p. 92) e está metamorfoseada na prova de teatro (ambientação e roteiro do filme de Polanski); isto é, na seleção da atriz protagonista para o espetáculo. Os três planos potencializam uma experimentação, dizemos, uma oficina de criação do-no pensar, um procedimento que desconecta a situação sensório-motora para reinvesti-la na indeterminação do tempo não pulsado, um meio envolvente e expressivo dos indiscerníveis: afecto e afetação. É o que sugere Deleuze (2008, p. 103) quando considera o teatro de Carmelo Bene com suas adaptações das peças de Shakespeare: “comece por subtrair, suprimir tudo o que faz elemento de poder, na língua e nos gestos, na representação e no representado”. Composição por $n - 1$, suprimir o uno, a identidade, fazer do papel (*rôle*) uma mancha, um borrão impreciso que aproxime as artes do indiscernível das e nas ações que apagam os rostos dos personagens, que desfazem territórios e que curto-circuitam as máquinas binárias masculino ou feminino até fazê-las implodir. A experimentação se faz delírio, um processo de desejo que permite perceber (nada de interpretar) o imperceptível. Na arte esse procedimento é possível, ao menos nas artes que deixaram para trás a representação, dito com certa precisão, as artes depois de Artaud e o fim do julgamento de Deus. Do delírio à reabilitação da loucura, não mais a doença e sim a única testemunha da desterritorialização “como processo universal” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 383) de liberação de fluxos desejantes. Talvez, somente os visionários sejam capazes de ver esse processo irreversível,

e até mesmo eles não saibam – e pouco lhes importa saber – para onde irá a desterritorialização. A oficina é uma espera para ir mais longe na experimentação desterritorializante.

A nossa experimentação neste momento faz corpos puros sem órgãos conectados com outros corpos sem órgãos, a *Ética* de Espinosa acoplada à máquina de escrita de Deleuze. As três imagens mencionadas anteriormente (imagem-movimento, imagem-tempo, imagem-cristal projetiva) podem ser conectadas com as três lógicas que dão imanência para as três éticas de Espinosa. Lembramos mais uma vez que não queremos sugerir analogias, aqui a nossa escrita desposa essas outras máquinas no plano de composição fazendo-as atravessar umas às outras para criar rizomas. Por isso, as imagens e as lógicas estão em atravessamentos, nesse procedimento Deleuze elegeu o rio como imagem cristal, ela funciona como síntese disjuntiva das demais, apenas projeta e torna presente o virtual no atual e, ao fazê-lo, dá ao atual uma infindável virtualidade (DELEUZE, 2009, p. 93), inesgotável virtualidade – delírio, loucura – ao mesmo tempo uma resistência passiva que não detém o esgotamento territorializante efetuado pela imensa máquina de guerra capitalística, ao contrário, um grito, um uivo: “mais perversão! mais artifício! Até que a terra se torne tão artificial que o movimento de desterritorialização crie necessariamente por ele mesmo uma nova terra” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 384). O rio, não se trata de uma metáfora, dá a conhecer os fluxos moleculares que ainda permanecem conectados às forças cósmicas. Esses movimentos, acelerados em determinados instantes e lentos em outros, atravessam os corpos sem órgãos, transbordando nesse caudal ele próprio, o rio, que devem fogo e que devem ar, nada de dialética, embora haja muita lógica na oficina do-no pensamento: “Uma lógica do signo, uma lógica do conceito, uma lógica da essência”, é impressionante descobrir que essas palavras tão valiosas à filosofia clássica guardavam em seu leito (uma vez que é rio) “a Sombra, a Cor, a Luz” (DELEUZE, 2011, p. 193). Queríamos falar de cinema, de literatura, de teatro; avançamos muito e nos precipitamos em uma geofilosofia. Fizemos território. Cinema:

luz, cor, sombra; literatura: essência, conceito, signo; teatro: corpo sem órgãos, affecto, percepto. Rizoma. Um pensamento maquinado deve uma produção imagética. Esse processo é próprio de uma oficina de criação que tem no pensar seu operador; em filosofia, essa prática rompe com o platonismo imperial; trata-se de uma prática menor, é uma resistência e um enfrentamento ao reducionismo da filosofia ao pragmatismo da ciência do momento. Se a filosofia ficasse restrita à configuração que lhe foi imposta pela ciência; ou seja, refém da atividade lógica como única expressão da racionalidade, o pensamento permaneceria como sinônimo de *cogito naturalis*, isso seria o seu fracasso, sua imobilidade, cativo para sempre no conhecimento transcendental, sob risco de anulação da potência do pensar enquanto diferença, criação; restaria o formalismo da adequação linguística do objeto do conhecimento ao aparelho mental do sujeito do conhecimento; ou seja, uma atividade meramente mecânica da reconhecimento. Tautologia.

Quando consideramos a oficina de criação e a produção de outra imagem do pensamento, apostamos em práticas interdisciplinares que lançam a filosofia no domínio do não discursivo em relação com as artes. Outra imagem do pensamento é flagrada frente a sua produção, fazendo novas conexões, construindo outras máquinas e acompanhando o pensamento que entra em variações, diferenciando-se junto aos diagramas que perfazem as interfaces atual e virtual, ao estarmos diante de um acontecimento.

A conexão filosofia-artes produz um plano sensível na articulação componível do “signo imaterial” (a criação artística) com o “sentido espiritualizado” (pensamento). Esse processo é, portanto, a modulação metaestável do signo ao sentido, cuja dinâmica cria uma essência sem ser essencial, e também uma imagem do pensamento sem ser dogmática (DELEUZE, 2006, p. 37).

A contiguidade entre o filme e a obra literária como oficina de criação do e no pensamento começa a operar já nas primeiras linhas de *A vénus das peles* (SACHER-MASOCH, 2008, p. 23): “Começo a

crer no inacreditável e a apreender o inapreensível”. Dar assentimento ao inacreditável no lugar do crível é produto da fabulação, não há outra circunstância mais profícua para apreender o inapreensível: o delírio como inapreensível, um anticartesianismo. O racional abstrato perfurado pela imagem em combate à pureza formal filosófica e sua pretensão de universalidade, de princípio geral. O inapreensível e, ao mesmo tempo, o inacreditável, segundo o autor de *A vênus das peles*: o amor.

A literatura como máquina desejanse frente ao gosto abstrato da filosofia moderna se manifesta na caracterização do amor erótico, tido como “a mais elevada alegria, a própria serenidade divina” (SACHER-MASOCH, 2008, p. 25). O autor destaca aquilo que falta aos modernos, porque entregam tudo à reflexão e pouco deixam para a experimentação. A subversão do pensamento moderno ocorre quando os signos estão em movimento: a imagem-movimento do cinema arrasta a escrita literária e, entre ambas, surge o funcionamento do teatro no filme. A virtualidade desse jogo é vital para a experimentação: o filme enquadra a literatura em um teste de personagem para a peça teatral. Tudo foge ao controle, os personagens entram em variação: a mulher faz devir no homem que pretende dirigir a adaptação da obra literária para o teatro: devir mulher no homem – devir minoritário afetando a identidade molar do masculino.

A mulher empreende insistentemente o teste, força as fronteiras e resiste à recusa do diretor, não ao mero teste, mas de admitir a potência destruidora das artes. A impossibilidade imposta por chegar fora do horário e de já não haver mais a chance de ser escolhida lança diretor e atriz num jogo sem regras preestabelecidas nem vencedores e vencidos. Tal qual um *Jogo Ideal*, como nos propõe pensar Deleuze (2015, p. 63), o jogo entre atriz e diretor não se opera num princípio racional em que se arrisca um pouco, mas nunca tudo. Esses jogos dos homens “fixam o acaso somente em certos pontos, e deixam o resto para o desenvolvimento mecânico das consequências”. Os jogos racionais dos homens sempre possuem conjuntos de regras que preexistem ao jogo, estabelecem limites ao acaso e o dividem em ganhos e perdas. O jogo ideal, por sua

vez, não possui regras preexistentes; jogo e acaso incidem em sua regra própria e o lance deve ser objeto de jogo, colocando o próprio jogar em um espaço de errância nômade.

O único lançar é um caos, de que cada golpe é um fragmento. Cada golpe opera uma distribuição de singularidades, constelação. Mas em vez de partilhar um espaço fechado entre resultados fixos em conformidade com as hipóteses, são os resultados móveis que se repartem no espaço aberto do lançar único e não partilhado: distribuição nômade e não sedentária (DELEUZE, 2015, p. 62).

Trata-se de um jogo que eleva a máxima potência a intensificação do acaso. Mas como chegar a essa intensificação? Como operar um jogo ideal na construção de um espaço de errância nômade?

Sacher-Masoch e Polanski apostam no corpo como plano de experimentação do e no pensamento. O filme reconta o livro, o cinema reconta a literatura, gerando repetição. A história repetida se diferencia.

Para além de repetição fundada, e da fundadora, uma repetição de a-fundamento, da qual dependem ao mesmo tempo o que aprisiona e que liberta, o que morre e o que vive na repetição. Para além da repetição física e da repetição psíquica ou metafísica, uma repetição ontológica? (DELEUZE, 2006, p. 403, grifos do autor).

A intensidade máxima que instaura um espaço de errância nômade é gestado pela diferença que se repete e o que repete é a própria diferenciação, uma repetição ontológica que tem os corpos como instauradores do lance de dados em um jogo ideal. O corpo aqui é o plano criador do ato de pensar. A oficina opera tal produção de diferenciações do pensamento. Nomadismo, singularidades, masoquismo contratual, movimentos aberrantes. A oficina funciona maquinicamente como micropolítica, muito além da estética da recepção, uma estética da implicação em que a repetição é a potência da própria diferença, pois o que repete é diferença.

O filme de Polanski arrasta o texto literário de Sacher-Masoch ao teatro para a adaptação de *A Vênus das peles*. O andamento do filme

se dá num único espaço que, por se repetir, se diferencia. Um espaço extensivo, um palco e um auditório de teatro, habitado por intensidades junto a um cinema dos corpos, gestado por um jogo ideal, disparado por um pretexto “teste” de atores, que se transmuta em devires inauditos. O homem e a mulher mesclam o texto declamado e seus “Eus” cotidianos de modo impetuoso, gerando efeitos de verdade que vão, ao longo do filme, arrastando os dois a intensificação máxima na vivência de um espaço de errância nômade. Esse é o dispositivo de intensificação que se desenrola até chegar a sua máxima potência. Diferenciações que povoam de intensidades os dois, que já não são dois, mas uma multidão.

A mescla entre os personagens de Masoch e as atuações do diretor e da atriz presentes no teatro enquadrado pelo cinema de Polanski compõe planos que se sobrepõem, se interpõem e se transversalizam criando uma mistura heterogênea de compostos híbridos curto-circuitando as representações, as atuações e os clichês postos em funcionamento nas imagens cinematográficas. O que se individua nesse processo são imagens abertas a novas criações, forçando o pensamento a pensar o impensado daquele encontro, borrando os limites entre as artes literatura, teatro e cinema, criando um composto que opera uma oficina de criação do e no pensamento.

Não se trata de intentarmos formular as regras de um raciocínio “arborescente” ou categórico do encontro literatura-teatro-cinema, mas de acompanharmos os pensamentos em que ocorrem acontecimentos e novidades singulares. A lógica que propõe Deleuze em a “Lógica do sentido” (1969) desloca os termos deles mesmos dando ênfase às relações, às conjunções, às bifurcações divergentes, aos acontecimentos que operam na superfície dos corpos. Uma lógica não racional, relacional e que tem como potência criar mundos e fabular um povo por vir, um povo que não tinha, até então, o direito de existir. *A Vênus das peles* em Masoch e na criação imagética de Polanski arrasta discurso e imagem a um tipo de síntese disjuntivas que não opera por binômios opositivos, mas abrem o pensamento às multiplicidades. Uma imagem do pensamento de um todo aberto a conexões e diferenciações. Um tipo de imagem “empirista”

vinculada às multiplicidades mutantes de práticas e invenções que se experienciam para a criação de conceitos.

Estas operações tanto no texto literário quanto no cinema fazem redundância para se aproximarem do imperceptível em sua inexpressividade, elas se detêm nas singularidades presentes em ambas as obras. Uma arte dos deslocamentos que operam nas superfícies literatura, teatro, cinema. Deslocamentos constantes da questão “é” para o “e”, “entre”. Saturação; saturar os signos a $n - 1$ (extrair a tópica da literatura, a imagem do cinema, o performático do teatro) para fazer um território, criar suprimindo do território a identidade do Uno, ou, subtrair do Uno a sua identidade. As artes colocadas em movimento, nomadismo absoluto, vale dizer, desvinculadas da figuração e seus signos, as artes como sínteses disjuntivas capazes “tornar visíveis forças que não são visíveis” (DELEUZE, 2007, p. 62). Pensar singularidades transcursivas inscritas no real (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 47), realizar uma aposta: há acontecimento no pensamento. Tendo no próprio acontecimento a individuação de outra lógica do sentido, junto aos *non-senses* operantes no nascimento de um povo por vir, de devires inauditos e de oficinas de criação que forcem o pensar para que as intensidades passem e que a feitiçaria aconteça.

Referências

BENE, C.; DELEUZE, G. *Superpositions. Richard III suivi de un manifeste de moins* [1979]. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

DELEUZE, G. *Proust e os signos* [1964/1970]. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Diferença e repetição* [1968]. 2. ed. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Lógica do sentido* [1969]. 5. ed. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *Lógica da sensação* [1981]. Tradução coordenada por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DELEUZE, G. *L'image-temps. Cinéma 2* [1985]. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

_____. *Crítica e clínica* [1993]. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *A ilha deserta. Textos e entrevistas – 1953-1974* [2002]. Tradução de Luiz B. L. Orlandi et al. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Dois regimes de loucos. Textos e entrevistas – 1975-1995* [2003]. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____; GUATTARI, F. *L'anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie 1* [1972]. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

_____; _____. *Kafka, por uma literatura menor* [1975]. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____; _____. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* [1980]. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.

_____; _____. *Qu'est-ce que la philosophie?* [1991]. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.

GUATTARI, F. *Psychanalyse et transversalité. Essais d'analyse institutionnelle*. Paris: La Découverte, 2009.

_____. *Confrontações. Conversas com Kuniichi Uno e Laymert Garcia dos Santos*. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

PERLBART, P. P. *O avesso do nihilismo. Cartografias do esgotamento*. 2. ed. São Paulo: n-1 edições. 2016.

PIAGET, J. Sabedoria e ilusões da filosofia [1969]. Tradução de Zilda Abujamra Daeir. In: _____. *Skinner; Piaget*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 191-331. Coleção “Os Pensadores”.

SACHER-MASOCH, L. Von. *A vênus das peles*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2008.

Data de registro: 05/12/2017

Data de aceite: 21/12/2017