

Personagens conceituais e personagens estéticos em Gilles Deleuze

Veronica Damasceno*

As relações entre filosofia e arte nos levaram a considerar o problema estético no pensamento de Deleuze. Uma das linhas mais vigorosas de seu pensamento é dedicada, ao longo de sua obra, à intercessão arte-filosofia. Todavia, para ele, a estética só se define em função de uma *teoria da sensação*. O campo do sensível é objeto de um encontro e não de uma reconhecimento ou de uma memória. O objeto do encontro é precisamente aquilo que possibilita o nascimento da sensibilidade no sentido. Contudo, não se trata de uma qualidade, mas de um signo. Nem mesmo é um ser sensível, mas um ser do sensível.

Este artigo visa, pois, apresentar a intercessão arte-filosofia elucidada por Deleuze, a partir dos *personagens conceituais* e dos *personagens estéticos*. Os personagens conceituais são potências de conceitos e operam sobre um plano de imanência ou uma imagem do pensamento - *noumeno*, os personagens estéticos são potências de afectos e perceptos e operam em um plano de composição sobre uma imagem do Universo - *fenômeno*. As grandes figuras estéticas da arte produzem afectos e perceptos. Os afectos transbordam as afecções, assim como os perceptos transbordam as percepções ordinárias. Do mesmo modo, os conceitos transbordam as opiniões correntes. Para Melville, por exemplo, um romance comporta uma infinidade de caracteres interessantes, mas somente uma única figura original, como uma espécie de sol único, de uma constelação do universo ou um farol que tira um universo escondido das sombras, como o capitão Ahab ou Batleby¹.

Arte e filosofia recortam o caos e o enfrentam, mas não do mesmo modo, nem é da mesma maneira que essas disciplinas povoam os respectivos planos. A arte produz uma constelação de universo ou de afectos e perceptos e a filosofia cria conceitos a partir de um plano de imanência. A arte pensa por afectos e perceptos e a filosofia pensa com conceitos. Mas isso não quer dizer que ambas as disciplinas estejam impedidas de

* Professora Adjunta da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-Doutoranda em Filosofia pela UNICAMP em Convênio com a Université Paris-Ouest Nanterre La Défense. vmdamasceno@gmail.com. Rio de Janeiro (RJ) Brasil.

¹ Melville. *O vigarista*. Apud. Deleuze, G. & Guattari, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munõz. São Paulo: Ed. 34 letras, 1993. p.89.

efetuarem suas respectivas trocas ou linhas melódicas. A figura teatral e musical de Don Juan se torna personagem conceitual em Kierkegaard, bem como o Zaratustra de Nietzsche já se tornou também uma figura de música e de teatro, por exemplo.

Dos personagens conceituais aos personagens estéticos e vice-versa, bifurcações e trocas se produzem continuamente. O conceito pode ser conceito de afecto, assim como o afecto pode ser afecto de conceito. Isso acontece porque o plano de composição da arte desliza sobre o plano de imanência da filosofia e vice-versa, de modo que os seres de sensação da arte vêm ocupar regiões do plano de imanência, assim como determinados conceitos filosóficos podem vir a povoar o plano de composição da arte. Um pensador pode modificar inteiramente o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, mas ao invés de criar novos conceitos, ele povoa o plano de imanência com outras instâncias, entidades romanescas, pictóricas, musicais, cinematográficas. Assim como o inverso pode ocorrer no plano de composição da arte.

Tais pensadores, assinalam Deleuze e Guattari, são filósofos “pela metade”, mas são também bem mais do que filósofos, embora não sejam sábios:

Que força nestas obras com pés desequilibrados, Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud, muitos romancistas ingleses e americanos, de Melville a Lawrence ou Miller, nos quais o leitor descobre com admiração que escreveram o romance do spinozismo... Certamente, eles não fazem uma síntese de arte e de filosofia. Eles bifurcam e não param de bifurcar. São gênios híbridos, que não apagam a diferença de natureza, nem a ultrapassam, mas, ao contrário, empenham todos os recursos de seu ‘atletismo’ para instalarem-se na própria diferença, acrobatas esquarterados num malabarismo perpétuo².

Todos esses “filósofos pela metade” abrem devires próprios que nos levam a pensar e criam figuras ou personagens, compostas por afectos e perceptos, no plano de composição da arte. Tais pensadores e personagens atravessam também o plano de imanência da filosofia, povoado pelos conceitos filosóficos. Nada impede, pois, a travessia dos personagens conceituais pelo plano de composição da arte, onde os conceitos também podem deslizar sobre o plano de composição estético. Desse modo, quando um filósofo se debruça sobre problemas relativos à música, à pintura ou ao cinema, por exemplo, produz conceitos filosóficos que dizem respeito à arte, mas que também valem para a filosofia. Tanto a filosofia necessita da arte para criar seus

² Ibidem. p.90.

conceitos, quanto a arte também precisa da filosofia para criar seus seres de sensação, seus agregados sensíveis.

Sobre os personagens conceituais

Para uma melhor apresentação dos personagens conceituais, faremos antes uma breve introdução ao que os autores designam *plano de imanência*.

O plano de imanência é aquilo de que a filosofia necessita para se constituir enquanto filosofia. Nesse sentido, esses pensadores afirmam que a filosofia precisa, antes de mais nada, de um meio, de um campo prévio para sua instauração, um solo propício para o exercício de criação conceitual que lhe é próprio³.

Esse plano designa, com efeito, um horizonte contínuo e absoluto, irreduzível a todo e qualquer relativismo. O plano de imanência da filosofia é o próprio horizonte absoluto do pensamento. Mas esse horizonte não é pensável por si mesmo, sua definição e mapeamento só se tornam possíveis através dos conceitos que o povoam.

Um tal plano tem sempre duas faces, como Pensamento e como *Natura*, como *physis* e como *noûs*. Ele se estende sobre o caos como um crivo ou uma peneira que o recorta, capta e o retém. Desse modo, quando o pensamento de Thales apreende o plano é como água que o plano retorna ao pensamento, a imanência da *physis* é apreendida sob a forma conceitual da água-*arché*. Se os conceitos precisam de um solo prévio, compreendemos, pois, que o plano não subsiste sem os conceitos que o habitam. Não há, portanto, conceito sem plano, nem plano sem os conceitos que nele se inscrevem.

Sem os conceitos o plano de imanência se dissolve em um puro fluxo sem consistência, e no limite, mergulha no caos. Os conceitos e personagens conceituais dependem da instauração de um plano de imanência como de um meio na superfície do qual se distribuem e se desdobram. O plano de imanência é também um meio de individuação, isto é, aquilo que se encontra sob o sistema da representação de que fala Deleuze no *Método de dramatização*⁴.

³ Sobre a noção de *instauração* cf. Souriau, É. *L'Instauration Philosophique*. Paris: Alcan, 1939. Souriau concebe a filosofia como criação, e considera que essa criação precisa de uma espécie de plano de instauração como solo desta criação. p. 62-64.

⁴ A esse respeito cf. Deleuze, G. "O Método de dramatização" in: *A ilha deserta e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade. Organização da Edição brasileira de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Iluminuras, 2005. Ver também Damasceno, V. "Sobre a ideia de dramatização em Gilles Deleuze" in *Dois*

O exercício da filosofia é solidário, pois, da *instauração* de um plano que permeia o caos e lhe dá consistência, que traz dele as velocidades infinitas para articulá-las com o movimento finito do conceito e dos personagens conceituais. É no plano de imanência que os conceitos e personagens conceituais coexistem e mantêm entre si uma relação intrínseca.

O personagem conceitual não representa o filósofo, mas é o filósofo que é o invólucro de seu principal personagem conceitual, bem como dos intercessores de sua filosofia. “Os personagens conceituais são os ‘heterônimos’ do filósofo, assim como o nome do filósofo é o simples pseudônimo de seus personagens”⁵. O personagem conceitual não corresponde a nenhuma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele é vivo, insistente. O filósofo é a idiosincrasia de seus próprios personagens conceituais. Nesse sentido, afirmam Deleuze e Guattari:

E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo em que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (o Sócrates de Platão, o Dioniso de Nietzsche, o Idiota de Cusa)⁶.

O personagem conceitual é o devir ou o sujeito de uma filosofia, que vale para o filósofo. Desse modo, para Deleuze e Guattari, Cusa ou Descartes deveriam assinar *o Idiota*, assim como Nietzsche assinou *o Anticristo* ou ainda *Dioniso crucificado*. Os personagens conceituais são pensadores, exclusivamente pensadores, e seus traços personalísticos se juntam estreitamente aos traços diagramáticos do pensamento, bem como aos traços intensivos do conceito. Os personagens pensam em nós. Nesse sentido, se afirmamos, por exemplo, que um personagem conceitual gagueja, não significa que é um tipo que gagueja numa língua, mas sim que um pensador faz toda uma língua gaguejar e ainda faz da gagueira da linguagem o traço do próprio pensamento.

Se *amigo* é um personagem conceitual, ou *juiz*, ou ainda *legislador*, não se trata de estados privados, públicos ou jurídicos, mas sim do que cabe de direito ao pensamento. Nesse sentido, gago, amigo ou juiz, ao invés de perderem sua existência,

pontos. Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos. Vol. 08, nº02, Outubro de 2011 p.157-184. Para uma aproximação desse conceito com o *personagem conceitual* cf. Idem. “Dramatização e personagem conceitual em Gilles Deleuze” in *Filosofias da diferença* Coleção XVI Encontro ANPOF 2015 Carvalho M.; Fornazari, S.K.; Haddock-Lobo, R. (org.) p.39-50.

⁵ Deleuze, G. & Guattari, F. *O que é a filosofia?* op.cit. p.86.

⁶ Ibidem.

adquirem ou assumem uma nova existência, com condições intrínsecas ao pensamento, com seus personagens conceituais. Mas isso não quer dizer que sejam dois amigos que pensam, mas uma exigência do pensamento de que o pensador seja um amigo, tendo em vista a partilha e o exercício do pensamento. Não são determinações empíricas, psicológicas e sociais, ou abstrações, mas intercessores, cristais ou germes do pensamento.

A filosofia, segundo a perspectiva de Deleuze e Guattari, apresenta três elementos que a constituem: o plano pré-filosófico, que ela deve traçar, *plano de imanência*; os personagens pró-filosóficos que ela deve inventar e fazer viver, insistir, *personagens conceituais* e os *conceitos* filosóficos que ela deve criar. Nesse sentido, a filosofia constitui-se por uma espécie de *trindade filosófica*, já que ela traça, inventa e cria: traça o plano pré-filosófico, inventa seus personagens e cria seus conceitos. São traços diagramáticos, intensivos e personalísticos.

Os traços personalísticos do personagem conceitual possibilitam uma espécie de intervenção entre o caos e os traços diagramáticos do plano de imanência, bem como entre o plano e os traços intensivos do conceito que povoam o plano, como afirmam os autores: “Com seus traços personalísticos, o personagem conceitual intervém, pois, entre o caos e os traços diagramáticos do plano de imanência, mas também entre o plano e os traços intensivos dos conceitos que vêm povoá-lo. *Igitur*”⁷. Os personagens conceituais aproximam ou distinguem os planos de imanência, conforme cada perspectiva, além das condições sob as quais cada plano é preenchido pelos conceitos que o povoam. Os conceitos não são deduzidos dos planos, é necessário o personagem conceitual para criá-los sobre o plano, bem como para traçar o plano. Todavia, as duas operações não se confundem no personagem, que se apresenta como um operador distinto.

O plano de imanência e o personagem conceitual parecem manter uma reciprocidade entre si, pois ora é o personagem que parece preceder o plano, ora ele parece segui-lo. Isso acontece porque o personagem intervém duas vezes no plano: por um lado, ele mergulha no caos para trazer dele determinações com as quais ele esboça os traços diagramáticos do plano. Nesse sentido, o personagem se apodera de um lance de dados, no *acaso-caos* e o lança sobre o plano. Por outro lado, cada dado que cai corresponde a traços intensivos de um conceito que vem ocupar determinada região do

⁷ Ibidem.

plano. O plano, por sua vez, se fende conforme os resultados do lance de dados trazido do *acaso-caos*, do acaso caótico.

Existem infinitos planos, com curvaturas variáveis, seu agrupamento e separação dependem dos pontos de vista constituídos pelos personagens. Cada personagem tem vários traços que cedem lugar a outros personagens, sobre os diversos planos. Os personagens são infinitos e se proliferam. Assim como os personagens, os conceitos também são infinitos, eles ressoam, se ligam por pontos móveis em uma diversidade de modos, se criando e se bifurcando sem cessar.

Os movimentos *negativos* infinitos se envolvem nos movimentos positivos em cada plano e exprimem os riscos e perigos que o pensamento enfrenta, as falsas percepções, os maus sentimentos. Do mesmo modo, os personagens conceituais *antipáticos* colam nos personagens simpáticos e deles não se desgrudam. Nesse sentido, observam Deleuze e Guattari:

...não é somente Zaratustra que está impregnado por “seu” macaco ou seu bufão, Dioniso que não se separa do Cristo, mas Sócrates que não chega a se distinguir de “seu” sofista, o filósofo crítico que não para de conjurar seus maus duplos⁸.

Ao longo dos planos spinozista, bergsoniano, leibniziano, nietzschiano e foucaultiano, Deleuze encontra uma simpatia por esses personagens e compõe com eles um modo próprio de pensar a história da filosofia. Esses pensadores que ele tornou simpáticos são personagens de sua filosofia, os quais encontramos ao longo de sua obra, em um combate permanente com aqueles personagens ou planos tornados antipáticos: tais como Platão, Descartes, Kant, Hegel e Heidegger.

Desse modo, o plano de imanência encontra-se repleto de ilusões, conforme o povoamento dos personagens, que o encobrem. Contudo, o pensamento é um exercício perigoso e uma violência na medida em que é preciso romper com essas ilusões e com a besteira. Um pensamento que não incomoda, nem entristece ninguém não serve para nada⁹. Para isso, é necessário outro povoamento ou outros personagens que se arrisquem e levem o pensamento para outros lugares, para zonas de intensidades contínuas, de forças, de potências criadoras e não para o campo representativo, no qual encontramos ilusões da *doxa*, do senso comum e do bom senso.

⁸ Ibidem. p.100.

⁹ Deleuze, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Editora Rio, 1976. p. 87.

Entre personagens e figuras estéticas

Se os *personagens conceituais* são objeto de uma exposição em *O que é a filosofia?* o mesmo não se passa com as *figuras* e os *personagens estéticos*. Tais figuras e personagens são apresentados na obra de Deleuze dedicada à arte, inclusive na supracitada, escrita juntamente com Félix Guattari. Embora mencionados nessa mesma obra, consideramos que os personagens estéticos se encontram, em sua grande maioria, em: *Cinema 2: a imagem-tempo*, no qual Deleuze faz uma espécie de apresentação dos tipos de personagens estéticos: como o personagem do *vidente*; o do *ator*; o do *amnésico*; e o da *múmia*; e o do *falsário*, por exemplo¹⁰.

Para Deleuze e Guattari, as figuras estéticas são potências de afectos e perceptos. Os afectos não são afecções, porque eles não dependem de um sujeito que sente, os perceptos não são percepções, pois eles são independentes de um sujeito que os experimenta. “As sensações, percepções e afectos são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”¹¹. Tais seres existem na ausência do homem, esse homem que surge na tela ou que é fixado nas pedras, que aparece nas palavras. Este homem é o próprio personagem ou uma figura estética, isto é, um composto de afectos e perceptos. A obra de arte é um puro ser de sensação, na medida em que ela existe em si mesma e por si mesma.

O artista cria blocos de afectos e perceptos e obedece a uma única lei de criação: que o composto consiga se manter de pé sozinho. Essa é a dificuldade da arte, fazer com que o ato, segundo o qual o bloco de sensações é criado, se conserve em si mesmo. Os afectos e perceptos são objeto de criação e não de uma descoberta, por isso remetem a um personagem que os tem em potência. As figuras estéticas são a própria condição segundo a qual o cinema, por exemplo, produz afectos e perceptos e, como afirma Cardinal: “as figuras estéticas são atitudes da sensibilidade, da imaginação, da memória, do pensamento, a ver e se desenvolver segundo perceptos e afectos”¹². É desse modo que a experimentação produz afectos e perceptos e essa experimentação é inseparável dos personagens estéticos.

¹⁰ Deleuze, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. Retomaremos esse problema mais adiante.

¹¹ Deleuze, G. & Guattari, F. *O que é a filosofia?*. op.cit.p.213.

¹² Cardinal, S. *Deleuze au cinéma*. Canadá: PUL, 2010. p.221.

Como, por exemplo, os conjuntos podem apresentar uma intensificação das formas, cores e sons? Os traços dinâmicos de Jerry Lewis “involuído antes que infantil são de tal modo que lhe ressoa na cabeça e na alma”¹³. Seus traços dinâmicos, como assinala Deleuze: “seus menores gestos esboçados ou inibidos e os sons desarticulados que eles emitem, ressoam por sua vez porque eles desencadeiam um movimento de mundo que vai até a catástrofe”¹⁴. É preciso passar do anti-herói “da figura clássica do cinema americano, àquele do *looser*, àquele do perdedor-nato”¹⁵ à figura ou ao personagem estético, em um movimento que converte a dimensão burlesca deste perdedor: “se o personagem de Jerry Lewis, como o perdedor-nato, não cessa de fazer muito, esse muito não se calcula em dimensão mas em intensidade”¹⁶, ele se torna um “movimento de mundo”¹⁷.

Entretanto, os traços personalísticos do personagem estético só participam da criação dos perceptos e afectos ao entrar em relação com o plano de composição. Plano próprio às figuras ou personagens estéticos, diferente, pois, do plano de imanência da filosofia. Os perceptos e os afectos do novo burlesco nascem “do que o personagem coloca (involuntariamente) sobre um feixe energético que dele resulta e que constitui o movimento do mundo”¹⁸. Os traços personalísticos do personagem, sua sensibilidade, a agitação de seus corpos, seus movimentos brownianos, traçam o plano de composição da nova imagem, uma ondulação em baixa amplitude, ao mesmo tempo em que colocam esse plano em correspondência com os perceptos e os afectos, intensificação de formas, esmagamento de cores, desarticulação de sons, que vão ocupar uma região desse plano.

Os traços do personagem tornam visíveis e audíveis os traços intensivos dos perceptos e dos afectos, e os movimentos absolutos do pensamento e da matéria que definem o plano de composição. Por um lado, seus corpos são “agitados por espasmos e correntes diversas, por ondas sucessivas”¹⁹. O personagem de Jerry Lewis opera os movimentos que descrevem o plano de composição. Por outro lado, ao vibrar seu corpo e ao lançar gestos esboçados ou inibidos, ele intervém na própria criação de perceptos e afectos, na intensificação das formas, das cores e dos sons.

¹³ Deleuze, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. op.cit. p.82.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Cardinal, S. *Deleuze au cinéma*. op. cit. p.221.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Deleuze, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. op. cit. p.82.

¹⁸ Ibidem. p.89.

¹⁹ Ibidem. p.88.

Se o personagem estético tem uma existência difusa, se ele somente aparece em alguns momentos ou ainda, se ele só aparece através dos personagens de ficção, é precisamente porque ele é o intermediário do plano de composição e dos perceptos ou afectos. Ele não se cansa de ir de um a outro e inversamente, mesmo desaparecendo e, mais especificamente: “o personagem não existe fora do plano e dos blocos de sensação, apesar de ele não se confundir com eles. Em certo sentido, não é o personagem que vê e que sente, é a sensação que faz o personagem”²⁰.

O personagem de Jerry Lewis empresta seus traços à criação de perceptos com a condição de inserir neles o que contribui para criá-los. As agitações de seu corpo não se separam da intensificação de suas formas, cores e sons e não se confundem com o esmagamento das cores, a metamorfose das formas e a mutação dos sons, mas desencadeiam essa mutação, aceleram essa metamorfose. Tudo isso contribui para a composição e recomposição dos personagens de Lewis.

Do mesmo modo como M. Hulot que, a cada passo, faz nascer um dançarino. Para que uma descrição cristalina aconteça, para que um movimento de criação se desdobre, o restaurante do *Playtime*²¹, por exemplo, se desfaz sobre seu personagem “em um impulso que suprime uma descrição para fazer nascer outra”²². Inversamente, M. Hulot “está sempre pronto para ser varrido pelos movimentos do mundo que ele faz nascer”²³. Como o personagem de Lewis, o de Tati utiliza seus traços para fazer nascer afectos e perceptos: “figuras sonoras e visuais capazes de constituir uma nova op-art e um novo som-arte”²⁴ que se compõem e se recompõem por perceptos que se desdobram em um ballet moderno.

Encontramos, do mesmo modo, na pintura de Francis Bacon, traços personalísticos de personagens que parecem participar da criação de perceptos e afectos e traçar o plano de composição²⁵. Para cada caso singular de criação é preciso, pois, determinar os traços eficazes. Desprendendo esses traços e analisando seu papel, define-se em parte a natureza dos perceptos e dos afectos, bem como aquela do plano de composição. Para criar o visível e o audível necessita-se inventar a sensibilidade, a

²⁰ Cardinal, S. *Deleuze au cinéma*. op. cit. p.222

²¹ Tati, J. *Playtime*. 1967, 103 min.

²² Deleuze, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. op. cit. p.92.

²³ Ibidem. p.91.

²⁴ Ibidem.

²⁵ A esse respeito cf. Deleuze, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

partir da exacerbação de seus limites. Esta exacerbação é o próprio personagem estético, isto é, as condições de criação da nova imagem.

A esse respeito, também assinala Cardinal: “Deleuze jamais precisou os tipos aos quais era preciso permanecer atento; a única lista de traços que ele estabeleceu concerne ao personagem conceitual”²⁶. Todavia, os traços que ele apresenta, bem como os personagens que esses traços desenham, se reencontram, na maior parte em *A imagem-tempo*²⁷. Como se o cinema de Rossellini, de Lewis, por exemplo, não tivesse cessado de colocar em cena o surgimento de um personagem conceitual sobre o plano de composição estético, ou ainda, como se esses autores tivessem feito com seus personagens estéticos imagens do pensamento tão fortes, capazes de dobrar os personagens do pensamento filosófico. A esse respeito, assinala Deleuze em momentos distintos de sua obra: “o Idiota de Descartes, se torna aquele de Kurosawa, após sua mutação dostoiievskiana”²⁸. “O Juiz de Kant se torna aquele de Lang, mas com a condição de que o julgamento somente seja um ultrapassamento das aparências”²⁹. Os traços existenciais do pensador heideggeriano se tornam aqueles da Múmia de Dreyer³⁰, enquanto Welles atravessa toda a série de figuras nietzschianas³¹.

Esse cinema remeteu à imagem os personagens de um drama espiritual, nesse sentido, a dramaturgia pode se apropriar da lista de traços de personagens conceituais para definir a figura estética como os traços relacionais, dinâmicos, jurídicos e existenciais³². O primeiro personagem da imagem-tempo é o *vidente*, um personagem tornado uma espécie de espectador, do tipo que não responde mais à maneira com a qual ele vê. O personagem se torna espectador porque a ação se torna impossível. Da impotência motora, o personagem estético só retém uma capacidade de afecção, uma passividade pura, e o vidente, como uma criança, extrai uma capacidade de ver e entender.

Essa aparição de um traço pouco singular assinala a mutação entre dois personagens estéticos e ainda entre dois regimes de imagem. Todavia o traço do personagem estético que atravessa o cowboy não é mais o do vidente, mas o do agente. Se esse personagem vê e entende, se ele se impregna da situação é para cortá-la e

²⁶ Cardinal, S. *Deleuze au cinéma*. op. cit. p. 223.

²⁷ Cf. *Ibidem*.

²⁸ Deleuze, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. op. cit. p.168.

²⁹ *Ibidem*. p.180-181.

³⁰ *Ibidem*. p.218-222.

³¹ *Ibidem*. p.183-184.

³² A esse respeito cf. Deleuze, G. & Guattari, F. *O que é a filosofia?* op. cit. p. 68-71.

organizá-la, tendo em vista uma ação. Entretanto, um tênue fio une esses dois personagens, como se o agente perdesse a capacidade de agir para que o vidente reencontrasse o que o outro havia perdido: a crença nesse mundo.

Cada personagem tem muitos traços e cada um de seus traços é variável e essas variações possibilitam tornar-se outros personagens. Uma tal dramatização compreende também um estudo das variedades segundo os afectos e os perceptos. Os personagens proliferam, se agenciam, eles só existem segundo as potências criadoras, como observa Cardinal:

Um dos traços de um personagem se torna o carácter fundamental de um outro personagem, que ele próprio se associa a um terceiro personagem capaz de desenvolver um de seus traços e de lhe dar sua mais alta potência³³.

O personagem do vidente é inseparável do agente e o personagem do agente desenvolve a paixão pelo vidente. Mas essa ação compreende uma dinâmica: a afecção de si para si que acompanha o movimento de rotação sobre si mesmo. O traço dinâmico do vidente, o retorno ou a retomada, atinge um novo grau de potência, que gira sobre si, que define agora o personagem do ator.

À descrição cristalina do vidente se acrescentam as falsas narrações do ator e a amnésia. Os personagens estéticos transformam a própria natureza da narração. A narração se modifica a cada episódio. Tudo é transformado, conforme a perspectiva do novo personagem, seu deslize de um a outro, suas metamorfoses que dão a ver a exposição de seus personagens.

A imagem tem por objeto o funcionamento do pensamento. Não o funcionamento de um pensamento operacional, mas o enigma de seu funcionamento: “o que o cinema ressalta não é a potência do pensamento, mas sua 'impotência', e o pensamento jamais teve outro problema”³⁴. A *múmia* surge quando o herói se torna incapaz de atingir seu pensamento. Não é mais um vidente que se tornou incapaz de suportar o que ele vê, um ator incapaz de agir, mas é uma múmia, uma instância paralisada, petrificada, que testemunha a impossibilidade de pensar que é o pensamento³⁵. Tudo isso se torna o maior problema: “o fato de que ainda não

³³ Cardinal, S. *Deleuze au cinéma*. op. cit. p.227.

³⁴ Ibidem. p.228.

³⁵ Deleuze, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. op. cit. p.217.

pensamos”³⁶. Esse é o problema de nossa época, isto é, a ruptura do lugar do homem e do mundo.

Mas a múmia encarna a enésima potência desse problema, ela é o próprio pensamento, enquanto tenta, com as forças, um sutil desfecho desse problema: a crença no mundo. É preciso crer nesse mundo, crer no lugar do homem e do mundo, crer nas possibilidades, intensidades e movimentos desse mundo³⁷. A crença poderá se tornar o traço de um *pathos* no pensamento com a condição de que a crença no amor e na vida seja o único lugar do homem e do mundo. O pensamento é petrificado, a múmia deve crer no amor ou na vida “como o impossível e o impensável que, entretanto, só pode ser pensado: um pouco de possível senão eu sufoco”³⁸.

Esse possível é precisamente o composto de sensações dos personagens estéticos: um corpo, uma vida e um universo dados, modos de existência. Universo-Rembrandt; universo-Debussy; corpo-Lewis, com seus movimentos de mundo. Quanto menos o mundo é humano, mais o artista é capaz de fazer crer e fazer o homem crer em sua relação com o mundo, porque o mundo é feito pelos homens. O pensamento não apreende o intolerável em nome de um mundo melhor ou mais verdadeiro, mas sim porque o mundo é intolerável e por isso ele não pode mais pensar um mundo, nem mesmo em si próprio. Nesse sentido, para Deleuze: “O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana”³⁹. O homem é tão intolerável quanto o mundo. O personagem do vidente enxerga melhor e mais longe do mesmo modo em que não pode reagir ou pensar. A saída não é acreditar em outro mundo, mas nos vínculos do homem com o mundo, no amor e na vida. A esse respeito, assinala Godard:

São as pessoas que são reais, e é o mundo que se isola. É o mundo que se fez cinema. É o mundo que não está sincronizado – elas são justas, verdadeiras, representam a vida. Vivem uma história simples, é o mundo em volta delas que vive um roteiro ruim⁴⁰.

Na medida em que o vínculo do homem com o mundo se rompeu, ele deve então se tornar objeto de uma crença e só pode ser restituído por uma fé, já que esse vínculo é impossível. A privação do homem só pode então ser substituída pela crença. Só ela

³⁶ Ibidem. p.218.

³⁷ Cardinal, S. *Deleuze au cinéma*. op. cit. p.227-228.

³⁸ Deleuze, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. op. cit. p.221.

³⁹ Ibidem. p.205.

⁴⁰ Collet, J. *Jean-Luc Godard*. Apud. Deleuze, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. op. cit., p.207

pode religar o homem com o que ele ouve e vê. O cinema precisa então filmar a crença no mundo, nosso único vínculo, e não o mundo. Esta é para Deleuze a natureza da ilusão cinematográfica. Nesse *sentido*, observa ele: “Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia *precisamos de razões para crer neste mundo*”⁴¹.

O pensamento de Deleuze é inseparável, pois, de uma dramaturgia e de uma dramatização do personagem estético. Ele descreve as paixões, os dinamismos, as relações, as reivindicações e provas de tal personagem. É também descrevendo os traços do personagem estético que desprendemos a física particular de tal regime de signos e imagens. São essas paixões, esses dinamismos, essas relações e reivindicações que tornam visíveis e vivíveis uma ideia no cinema, uma ideia nas artes plásticas, uma ideia na literatura, uma ideia na filosofia. As figuras e os personagens estéticos, bem como os personagens conceituais, são os heterônimos do pensador e o nome do pensador, “o simples pseudônimo de seus personagens”⁴².

Referências bibliográficas

CARDINAL, Serge. *Deleuze au cinéma*. Canadá: PUL, 2010. p.221.

DAMASCENO, Veronica. “Sobre a ideia de dramatização em Gilles Deleuze” in *Dois pontos*. Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos. Vol. 08, nº02, Outubro de 2011 p.157-184.

_____. “Dramatização e personagem conceitual em Gilles Deleuze” in *Filosofias da diferença*. Coleção XVI Encontro ANPOF 2015. Carvalho M.; Fornazari, S.K.; Haddock-Lobo, R. (org.) p.39-50.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade. Organização da Edição brasileira de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Iluminuras, 2005.

_____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

⁴¹ Ibidem. p.207.

⁴² DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* op. cit. p.62.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1997.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução de Roberto Machado e Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Editora Rio, 1976.

_____. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34 letras, 1993.

JUDE, Ismaël. *Gilles Deleuze, théâtre et philosophie*. Paris-Bélgica: Vrin-Sils Maria, 2013.

MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinema*. Paris: Vrin, 2008.

_____. *Deleuze. La passion de la pensée*. Paris : J. Vrin, 2008.

MARRATI, Paola. *Deleuze. Cinéma et philosophie*. Paris: PUF, 2004.

RODOWICK, David. *Gilles Deleuze's time machine*. Durham: Duke University press, 1998.

SAUVAGNARGUES. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2006.

SOURIAU, Étienne. *L'Instauration Philosophique*. Paris: ed. Alcan, 1939.

Filmografia

TATI, Jacques. *Playtime*. 1967, 103 min.

Recebido em: 22/02/2015 – *Received in: 02/22/2015*

Aprovado em: 25/12/2015 – *Approved in: 12/25/2015*