

Quatro avatares para o conceito de diagrama

Alan Isaac Mendes Caballero*

Resumo: A partir da leitura de *Francis Bacon: a lógica da sensação* associada a *Pintura: o conceito de diagrama*, ambos de 1981, pretendo retomar o conceito de diagrama na intenção de criar seus avatares, o que permitirá concebê-los por platôs, mas ainda relacionados aos momentos pré-pictóricos e pictóricos do ato criativo em pintura. Com isso, apresento quatro avatares para o conceito de diagrama: diagrama-catástrofe, diagrama-motivo, diagrama-modulação e diagrama-acidente. Essa sequência de avatares permitiu chegar a seguinte definição de diagrama: uma sucessão de momentos no ato criativo acompanhada por uma visão háptica, cujo efeito é o registro de sensações pela figuração de matérias de expressão, o que pode resultar ou não em ressonância afetiva para um corpo (orgânico ou sem órgãos).

Palavras-chave: Gilles Deleuze; Francis Bacon; diagrama; ato criativo; corpo sem órgãos.

Abstract: Starting from *Francis Bacon: the logic of sensation*, associated to *Painture: the concept of diagram*, both from 1981, I aim to retake the concept of diagram with the intention to create new avatars, which will allow conceive them by plateaus, but still related to the prepictoric and pictoric moments within creative act in painting. Thereby, I show four avatars for the concept of diagram: diagram-catastrophe, diagram-motive, diagram-modulation and diagram-accidente. These avatars sequence allowed to arrive to the following definition of diagram: a succession of moments in the creative act accompanied by a haptic vision, whose effect is the register of sensations by the matters of expression. Figuration, what may or not result in affective resonance to a body (organic or without organs).

Keywords: Gilles Deleuze; Francis Bacon; diagram; creative act; body without organs.

Introdução

Neste artigo recuperamos o conceito de diagrama experimentado no curso *Pintura: o conceito de diagrama*¹ e acabado no livro *Francis Bacon: a lógica da sensação*². O fazemos em diálogo com outras autoras e autores que também se debruçaram sobre o mesmo conceito, mas mantendo mais proximidade com um grupo de pesquisas em que a estética era premente, em contraposição a outras em que a discussão política se fez pela aproximação entre poder e diagrama.

* Graduado em Pedagogia e Mestre em Educação, ambos pela UNICAMP. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-1270-0971>. Contato: alanisaac09@gmail.com

¹ DELEUZE, G. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires (Argentina): Editorial Cactus (Serie Clases), 2007.

² DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica de la sensación* 1. Traducción: Ernesto Hernández B. Cuba: Revista "Sé cauto", 1984.

De modo geral, percebe-se que a noção de diagrama surge nos cursos de Gilles Deleuze a partir de suas leituras sobre Michel Foucault, momento em que captura o termo diagrama em *Vigiar e Punir* para reformulá-lo em seu teatro filosófico³. Já as influências estéticas sobre a noção de diagrama são apresentadas pela primeira vez no curso *Pintura*, nas quais o tema do ato criativo do pintor predomina sobre qualquer tema político e marcam uma aproximação entre o filósofo e os domínios da arte, tal qual o cinema, onde persiste o tema do olho e da luz⁴. Finalmente, o conceito de diagrama parece desaparecer no fim da vida de Gilles Deleuze, mas há razões suficientes para sustentar que ele permanece como um fantasma nos conceitos centrais do livro *O que é a filosofia?*⁵ e poderia ser encontrado em profundidade no breve texto *Post-scriptum sobre as sociedades de controle* ainda sob a influência do conceito de dispositivo em Michel Foucault⁶.

Sendo assim, meu itinerário argumentativo consiste em: 1. Colocar um problema do diagrama; 2. Expor noções preliminares de termos deleuzianos a partir da ideia de

³ Ver AGOSTINHO, L. D. Diagrama ou dispositivo? Foucault entre Deleuze e Agamben. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, 30, 6-19, 2017; BECKER, R. C. Direito e poder em *Vigiar e punir*: os conceitos de dispositivo e diagrama em Michel Foucault (uma leitura a partir de Gilles Deleuze). Dissertação (Mestrado em Direito) – PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2014; CARDOSO JR., H. R. Ontopolítica e diagramas históricos do poder: maioria e minoria segundo Deleuze e a teoria das multidões segundo Peirce. *Veritas*, Porto Alegre, 57 (1), 153-179, jan.-abr. 2012; COSTA, R. da. A presença da semiótica de C. S. Peirce nas reflexões de Gilles Deleuze sobre os signos. *Cognitio*, 20 (2), 286-303, jan.-dez. 2019; FLORES, G. N.; VILLARREAL, X. M. Las transformaciones subjetivas en el diagrama de poder actual y sus implicaciones en la educación. *Sophia, colección de Filosofía de la Educación*, 31, 189-209, 2021; HUR, D. U. Deleuze e a constituição do diagrama de controle. *Fractal: Revista de Psicologia*, 30 (2), 173-179, maio-ago. 2018; ROQUE, T. Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*. 8 (1), 84-104, 2015.

⁴ Ver BARBOSA, M. de T. Pintar e pensar as forças: a criação em pintura e em filosofia segundo Deleuze. *Viso: cadernos de estética aplicada*, 8 (15), 80-99, jan.-dez. 2014; FONTES FILHO, O. Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade. *Viso: cadernos de estética aplicada*, 1 (3), 70-90, set.-dez., 2007; HUR, D. U. Deleuze e a constituição do diagrama de controle, *Op. Cit.*; LANDAETA, P.; ROJAS B.; CRISTIA, M. Um vitalismo deleuziano: bosquejos sobre el diagrama. *Revista Filosofía*, 29 (46), 73-94, jan.-abr. 2017; MARCOS, C. L. Ser y devenir en los diagramas: huellas y protoformas como subtexto arquitectónico: de Deleuze a Eisenman. *EGA*, 16 (18), 102-115, 2011; ROWAN, J.; CAMPS, M. Los diagramas como materialización de la investigación en arte y diseño. *ANIAV: Revista de Investigación en Artes Visuales*, 3, 53-66, sep. 2018; ROQUE, T. Sobre a noção de diagrama, *Op. Cit.*; SIERRA, M. C. El concepto de diagrama en Gilles Deleuze. Monografía (Licenciatura em Filosofia) – Universidad Andrés Bello, Santiago (Chile), 2020; SILVA, C. V. Diagrama e catástrofe: Deleuze e a produção de imagens pictóricas. *Viso: cadernos de estética aplicada*, 8 (15), 66-79, jan.-dez. 2014.

⁵ Ver BARBOSA, M. de T. Pintar e pensar as forças, *Op. Cit.*; FONTES FILHO, O. Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze, *Op. Cit.*; SIERRA, M. C. El concepto de diagrama en Gilles Deleuze, *Op. Cit.*

⁶ Ver BECKER, R. C. Direito e poder em *Vigiar e punir*, *Op. Cit.*; CARDOSO JR., H. R. Ontopolítica e diagramas históricos do poder, *Op. Cit.*; HUR, D. U. Deleuze e a constituição do diagrama de controle, *Op. Cit.*

vitalismo; 3. Seguir com extrações do livro *Francis Bacon* (1984) e realizar referências paralelas ao curso *Pintura* para denotar um prolongamento do tema ou diferenças de conteúdo; 4. Delimitar avatares para os diferentes momentos do diagrama; 5. Concluir com uma definição provisória para diagrama nesse período em que Deleuze se debruça sobre a criação estética em *Pintura* (2007) e *Francis Bacon* (1984).

Os últimos pontos merecem maiores justificações. Quanto a elaboração de avatares, ela se faz de modo semelhante aqueles elaborados por Deleuze⁷ em sua taxonomização das imagens cinematográfica (imagem-ação, imagem-percepção e imagem-afecção), pois se o diagrama é um agente fantasmagórico na obra do filósofo após a perda de seu amigo Foucault, então suspeito que ele possa ser vislumbrado em um ou outro platô de obras posteriores a partir de um de seus avatares, ao invés de aparecer como uma unidade conceitual monolítica, ainda que esteja acabado em FB para denotar os movimentos intermináveis entre uma superfície e uma profundidade do ato criativo.

Por conseguinte, uma definição provisória se justifica por não ser um conceito de simples apreensão, pois há um trânsito extremamente diverso (e nem sempre mencionado) entre as artes, a filosofia, a semiótica, a matemática, a biologia e a história das ciências em jogo. Além disso, é um conceito que se presta a uma variedade surpreendente de avatares (a depender dos problemas colocados ao diagrama), como os diagramas históricos⁸, diagrama-função⁹, o diagrama de controle¹⁰, o diagrama-mapa¹¹, o diagrama-membrana¹², o diagrama-cavalo¹³, o diagrama-ícone¹⁴ e o diagrama de poder¹⁵, para mencionar alguns exemplos. Sendo assim, acredito que a definição aqui sugerida trace uma conexão potente entre todas essas produções e ao mesmo tempo seja fiel aos achados de Deleuze.¹⁶

⁷ DELEUZE, G. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. Editora Brasiliense, 1998.

⁸ CARDOSO JR., H. R. Ontopolítica e diagramas históricos do poder, *Op. Cit.*

⁹ LANDAETA, P.; ROJAS B.; CRISTIA, M. Um vitalismo deleuziano, *Op. Cit.*; ROQUE, T. Sobre a noção de diagrama, *Op. Cit.*

¹⁰ HUR, D. U. Deleuze e a constituição do diagrama de controle, *Op. Cit.*

¹¹ ROWAN, J.; CAMPS, M. Los diagramas como materialización de la investigación en arte y diseño, *Op. Cit.*

¹² AGUIRRE, G. S. Normatividad entre esteticidad y tecnicidad según Simondon, *Op. Cit.*

¹³ MARCOS, C. L. Ser y devenir en los diagramas, *Op. Cit.*

¹⁴ COSTA, R. da. A presença da semiótica de C. S. Peirce nas reflexões de Gilles Deleuze sobre os signos, *Op. Cit.*

¹⁵ FLORES, G. N.; VILLARREAL, X. M. Las transformaciones subjetivas en el diagrama de poder actual y sus implicaciones en la educación, *Op. Cit.*

¹⁶ DELEUZE, G. *Francis Bacon*, *Op. Cit.*; DELEUZE, G. *Pintura*, *Op. Cit.*

Problema do diagrama

Se o termo diagrama aparece em *Pintura* (2007) como um achado a ser revelado aos espectadores da aula, em *Francis Bacon* (1984) ele espera por vir até o capítulo VIII – *Pintar as forças*, mas é significativo que se encontre aí, já que o tema de uma *lógica das sensações* será justamente *pintar o invisível*, sendo o diagrama aquilo que explica o ato pictórico. Sendo assim, é notável que o conceito apareça inicialmente na condição de produto de uma “força invisível de acoplamento que alcança dois corpos com uma energia extraordinária”, cuja visibilidade está dada na liberação de “uma espécie de polígono ou diagrama”¹⁷. O acoplamento é proporcionado pela linha ao envolver a vibração dos corpos pintados no quadro em uma “ressonância”¹⁸ e logo sugere ao diagrama uma união de sensações na partilha das “matérias de fato”¹⁹ – situação em que as figuras partilham uma sensação comum sem cair na indiscernibilidade.

Por isso, Gilles Deleuze também indica que um mesmo quadro de Francis Bacon pode valer por dois, expressando um “verdadeiro diagrama de sensações”²⁰, pois nesse conceito reside a tal *lógica das sensações*. Mas cada sensação teria seu próprio diagrama? Como é possível saber a quantidade de diagramas em um quadro? Ou ainda, o diagrama é um tipo de grafo ou mapa mental que se deduz, talvez, da preparação do pintor para o ato pictórico (como fazer esboços sobre a tela branca ou marcações a serem cobertas por camadas de tinta)?

Algumas respostas poderiam ser encontradas em definições sugeridas por comentadores, agenciadores de conceitos deleuzo-foucaultianos e até mesmo quem já haja decidido por uma diagramática, como nos excertos seguintes: o diagrama é “uma série de acidentes sobrepondo-se uns aos outros”²¹; “um dispositivo presente no ato de preparação da pintura, que orienta o artista de tal forma que ele possa romper com os elementos da representação”²²; “artefatos gráficos para a ideação”²³; uma experimentação

¹⁷ DELEUZE, *Francis Bacon, Op. Cit.*, p. 38.

¹⁸ *Ibidem*, p.40.

¹⁹ *Ibidem*, p. 40.

²⁰ *Ibidem*, p. 40.

²¹ FONTES FILHO, O. Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze, *Op. Cit.*, p. 86.

²² COSTA, R. da. A presença da semiótica de C. S. Peirce nas reflexões de Gilles Deleuze sobre os signos, *Op. Cit.*, p. 290.

²³ MARCOS, C. L. Ser y devenir en los diagramas, *Op. Cit.*, p. 106, tradução minha.

mental dos dados do real pelo “modo de funcionamento de uma máquina abstrata na qual os saberes são postos para funcionar”²⁴; entre outros tantos que passam pelas noções de organização de elementos heterogêneos, de prudência e equilíbrio no uso do caos²⁵, de atualização do virtual e produção de afinidades²⁶ e de alotropias semânticas²⁷.

Percebe-se, então, que o problema do diagrama está lançado em praias e desertos conceituais longe de convergências uniformes, como se o diagrama passasse por si mesmo para multiplicar-se indefinidamente. Aliás, como já apontaram Landaeta, Rojas e Cristi (2017), o problema se resume em sua extensa ambiguidade propositiva:

O diagrama designa, por um lado, este “mínimo de ordem” que permite a filosofia, na condição de saber útil para a vida, proteger-se do caos em seu trânsito para fora; e, por outro lado, o próprio diagrama designa a fórmula estratégica do poder ou, inclusive, o elemento ou lugar, ou melhor, o não-lugar do poder.²⁸

Antes de seguir com o problema, recomendo uma caminhada por termos deleuzianos para arrefecer os afetos e liberar as forças na paisagem conceitual do diagrama.

Noções preliminares: o vitalismo deleuziano

Para Gilles Deleuze importa pensar a vida, fonte de onde brota tudo o que há e tudo porvir. A vida não possui origem primeira, não possui razão, não possui inconsciente, não possui forma e não possui destino. À vida nada pertence, é um conjunto vazio. Mas à vida tudo recorre, decorre e incorre. E logo se percebe que vida em Deleuze é um daqueles termos que restituem uma totalidade de elementos com uma abertura tal que seu sentido logo se dissipa em termos menores, pois a vida em si é uma sensação de entendimento fugaz. Para tanto, seu sentido é fixado quando associado a outros termos-sensações, tal como força. Chega-se, então, a um primeiro axioma: a vida é uma composição de forças.²⁹

²⁴ ROQUE, T. Sobre a noção de diagrama, *Op. Cit.*, p. 94.

²⁵ SIERRA, M. C. El concepto de diagrama en Gilles Deleuze, *Op. Cit.*

²⁶ ROWAN, J.; CAMPS, M. Los diagramas como materialización de la investigación en arte y diseño, *Op. Cit.*

²⁷ FLORES, G. N.; VILLARREAL, X. M. Las transformaciones subjetivas en el diagrama de poder actual y sus implicaciones en la educación, *Op. Cit.*

²⁸ LANDAETA, P.; ROJAS B.; CRISTIA, M. Um vitalismo deleuziano, *Op. Cit.*, p. 89, tradução minha.

²⁹ DELEUZE, G. *En medio de Spinoza*. 2ª. Ed – Buenos Aires (Argentina): Editorial Cactus (Series Clases), 2008.

As forças adquirem, portanto, o estatuto de unidades mínimas na filosofia. Elas se compõem umas às outras para criar resultantes: novas forças. As composições se fazem ilimitadamente (existem por séries de sucessões) e de modos finitos (são decomponíveis), ou seja, acontecem por finitos ilimitados³⁰, cuja existência permite vislumbrar a sensação de catástrofe para explicar a renovação de forças, bem como seus desaparecimentos, mutações, e toda sorte de mudanças na malha vital das experiências com a realidade. Na imprecisão deste caos o mundo surge tal como aparece aos sentidos, embora à sua aparência seja de uma invisibilidade característica³¹, afinal de contas, as sensações já compreendem uma composição de forças: a de um corpo com um conjunto de forças, cuja resultante tem-se explicado na história da filosofia ocidental por substâncias, energias ou pulsões com as quais a ideia de força aqui apresentada não partilha equivalências³².

Apesar disso, essas outras unidades mínimas importam menos por sua matéria (se se explicam por viscosidade, massa, impulsos ou conversões para outros tipos de matérias) do que pela ideia de plasticidade que as envolve (ou pela qual somos envolvidos)³³. Na vida se experimenta a plasticidade das forças, e é nisto que se baseiam suas composições de finitos ilimitados. O plástico, por enquanto, tem mais a ver com uma sensação de temporalidade do que com a deformação do espaço e de seus objetos. Na passagem de uma composição de forças a outras, encontramos instantes que se diferenciam por saltos qualitativos, da qual se retira uma sensação de movimento e duração das coisas³⁴, sendo os estados (de desejo, de consciência, de natureza, etc.) nada mais que a aparência de uma suposta estabilidade em uma realidade aberta à catástrofe. Mas os instantes não deixam de suceder-se interminavelmente.

Não à toa, a metáfora favorita de Deleuze³⁵ (2008) para explicar as forças são as moléculas em agitação: imagem bioquímica de átomos ou aglomerados deles em colisão constante. Sofrem sucessivas composições e decomposições em um estado de puro movimento. As moléculas não são forças, mas estas movimentam aquelas, pois, como bem sabe o pesquisador em laboratório, a molécula se percebe sobretudo pelo seu rastro

³⁰ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução: Luiz Orlandi. 2ª. Ed. São Paulo: Editora 34 (Coleção TRANS), 2011.

³¹ SILVA, C. V. Diagrama e catástrofe, *Op. Cit.*

³² GUATTARI, F. Falação em torno de velhas estruturas e novos sistemas. In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Belinha Rolnik. 3ª. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

³³ LANDAETA, P.; ROJAS B.; CRISTIA, M. Um vitalismo deleuziano, *Op. Cit.*

³⁴ DELEUZE, G. *Cinema 1, Op. Cit.*

³⁵ Idem, G. *En medio de Spinoza, Op. Cit.*

e sinais detectáveis, ou seja, a molécula se apresenta na expressão de forças, sendo o movimento a expressão de destaque em Deleuze³⁶.

O espinosista divide as forças em ativas ou reativas, segundo suas qualidades³⁷. Com isto sugere que as primeiras são aquelas responsáveis por agir sobre outras forças e as segundas seriam respostas à ação de uma força ativa. Ainda que se expliquem os encontros entre uma e outra por *vitória, triunfo, domínio, submissão, obediência* ou *imposição*³⁸ nos parece que essas atribuições políticas não preservam a qualidade inumana das forças, pois faz de seu entorno um campo de batalha e a luta sua relação. Logo se diz que as imagens partem das forças ativas; as mistificações e ficções (imagens invertidas) são próprias das forças reativas; e a interpretação depende de qual qualidade se tome no exercício de pensá-las. Porém, seria suficiente assumir a existência de fluxos de força com graus de intensidade variados. Neles, as qualificações políticas poderiam ser concebidas apenas por (de)composições de forças com expressões de movimento, sendo os encontros formados descritos em termos físicos.

Nesse vitalismo, a política não é primeira, pois “a intensidade é uma variação a partir do grau zero, uma diferença de nível, uma grandeza diferencial”, já a sensação (início de uma discussão estética da política) seria “determinada intensiva ou diferencialmente”, ou seja, “ela é o que passa por diferentes níveis”³⁹ (Barbosa, 2014, p. 89). Mas para onde foram os corpos? Bem, eles são essa composição de níveis. Pois as forças não se prestam somente a um agir deformativo e plenamente caótico, elas também são formativas na medida em que a composição de forças é a explicação genética para a existência da variação na vida.

Na plasticidade das forças subentende-se a “grandeza diferencial” responsável por suas mudanças de nível, isto é, aquilo que em um dado entorno é levado a (como entoa Gilles Deleuze tantas vezes) saltar de uma potência a outra⁴⁰, o que não somente muda sua qualidade, mas também o seu entorno⁴¹. Sendo assim, o fluxo de forças passa a (sofre uma passagem entre instantes para) habitar um novo entorno, o qual se compreende pelo

³⁶ Idem, *Cinema 1, Op. Cit.*

³⁷ Idem, G. *En medio de Spinoza*

³⁸ BARBOSA, M. de T. Pintar e pensar as forças, *Op. Cit.*

³⁹ Ibidem, p. 89.

⁴⁰ Em alguns textos, esse tipo de menção refere-se à qualidade imanente das forças para não a confundir com estruturas. Ver AGOSTINHO, L. D. Diagrama ou dispositivo?, *Op. Cit.*

⁴¹ SILVA, C. V. Diagrama e catástrofe, *Op. Cit.*

nível.⁴² Por sua vez, o corpo é encontrado na forma, quando ao fluxo de forças esteja disponível um *habitat* em que as relações diferenciais possam compor-se como em um sistema fechado (ainda que não o seja). Quando um fluxo de forças possa habitar um lugar terá encontrado um plano.

Certamente, a intensidade se confunde com uma “potência vital [...] que faz o corpo escapar de sua forma orgânica e se deformar” em meio às forças⁴³, as quais são, ainda, “forças insensíveis – sejam estas invisíveis ou inaudíveis – e forças impensáveis, está implícito um ponto de vista a partir do qual estas forças não são sentidas ou pensadas”⁴⁴. Já a sensação corresponde à intensidade de forças sensíveis da potência vital das coisas, sendo o corpo composto na complexidade intensiva da vida. É próprio de seu ser uma condição situada: será localizável no espaço de tal forma que se atribua a uma formação orgânica desse tipo um “*passar pela catástrofe, deixar-se agarrar pelas forças do fora e apostar por esse ‘gérmen de ordem’ que em seguida começa a nascer na folha em branco, na partitura ou na tela*”⁴⁵.

Quando o corpo está dado, nele habitam sensações, dele elas saltam e por ele as forças atuam. Um corpo continua inumano, pois refere-se tanto a sujeitos (tudo quanto seja coisa capaz de sofrer subjetivação) quanto objetos (tudo quanto seja coisa capaz de sofrer objetivação), ainda não são matéria ou conteúdo, mas matérias de expressões intensivas, cujos fluxos de força sugerem em maior ou menor grau a diversidade de extensões no entorno. Pelas dimensões do corpo delimita-se arbitrariamente um dentro e um fora dele, pois essas palavras são sempre em relação ao corpo. Daqui também se entende que uma relação nada explica (como ao afirmar uma relação de poder), mas é explicada por implicações e co(i)mplicações se partirmos da própria definição de Deleuze sobre uma relação: união de pontos⁴⁶, e bem poderia ser a união de pontos quaisquer por intervalos quaisquer, pois já não existem instantes privilegiados para uma imagem, seja ela qual for⁴⁷, o que também significa que não há *mimesis* da realidade⁴⁸, e é nesse sentido que o diagrama tem vez.

⁴² A mudança de nível é igualmente compreensível pelo uso do termo vetor, cuja ideia de força resultante consiste em um encontro de vetores (forças com módulo, orientação e sentido) capaz de alterar o movimento de um nível a outro.

⁴³ BARBOSA, M. de T. Pintar e pensar as forças, *Op. Cit.*, p. 90.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 86.

⁴⁵ LANDAETA, P.; ROJAS B.; CRISTIA, M. Um vitalismo deleuziano, *Op. Cit.*, p. 88.

⁴⁶ DELEUZE, G. *En medio de Spinoza*, *Op. Cit.*

⁴⁷ *Idem*. *Cinema 1*, *Op. Cit.*

⁴⁸ SIERRA, M. C. El concepto de diagrama en Gilles Deleuze, *Op. Cit.*

Primeiro avatar: diagrama-catástrofe

As primeiras aparições do conceito de diagrama em *Francis Bacon* (1984) já orientam seu uso: o diagrama é algo que encontra uma saída, por isso deverá ser liberado (mas de onde?); o diagrama proporciona uma união de sensações e, por isso, acopla as figuras. Estes entendimentos podem sugerir dois equívocos: que o diagrama é pensado antes da execução do ato pictórico, como se “saísse” do esforço do pensamento; bem como, o diagrama é um decalque do pintor. Fato é, não há nada de óptico no diagrama, seja na luminosidade da consciência ou na evidente disposição dos elementos no quadro: não se vê um diagrama,⁴⁹ ainda que Francis Bacon o explique por uma capacidade da visão:

As marcas [involuntárias] estão feitas [no quadro] e se considera a coisa [que pode chegar à mão] como se tratasse de uma espécie de diagrama. E se vê implantar, ao interior desse diagrama, possibilidades de ato⁵⁰ de todo tipo. [...] Se você pensa em um retrato, você talvez tenha que colocar em um certo momento a boca em algum lugar, mas se vê através desse diagrama que a boca poderia ir de um extremo a outro do rosto [...].⁵¹

Nesse exemplo, o diagrama parece estar a serviço do pintor (“talvez você tenha que colocar a boca em algum lugar” e o diagrama permitiria decidir suas dimensões), além de colocar-se entre o olho e a tela, como um portal de onde surge uma novidade. É seguro assumir que o diagrama recorre à percepção, mas somente à percepção háptica (o enigma mais importante entorno do diagrama). Seu sentido se aproxima, por sua vez, de uma autonomia da mão para com os olhos, “como se a mão conquistasse uma independência, e passasse ao serviço de outras forças, traçando marcas que não depende

⁴⁹ Sendo assim, há pouco em comum entre os diagramas de ROWAN, J.; CAMPS, M. Los diagramas como materialización de la investigación en arte y diseño, *Op. Cit.* e FLORES, G. N.; VILLARREAL, X. M. Las transformaciones subjetivas en el diagrama de poder actual y sus implicaciones en la educación., *Op. Cit.* com o diagrama de Deleuze, pois aqueles se assemelham a ferramentas visuais, isto é, algo que se confunde com o quadro ou com a figura saída do diagrama.

⁵⁰ As versões em espanhol de FB e PCD usam expressões como “posibilidades de hecho” e “hecho pictórico”, as quais serão traduzidas aqui por “posibilidades de ato” e “ato pictórico”, ao invés de “posibilidades de fato” e “fato pictórico”, pois diz respeito a uma ação e não a um dado natural.

⁵¹ SYLVESTER; BACON *apud* DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, p. 58).

de nossa vontade nem de nossa vista”⁵², o que confere ao háptico um tipo de *ver com as mãos*, mas cujo sentido ainda não está revelado.

Sendo assim, o diagrama é constituído por forças invisíveis, o que lhe imprime um movimento próprio e resultante da composição de outras forças, mas que não será a de um movimento qualquer no quadro. O acoplamento de figuras confere um ritmo às sensações, logo, “se apresenta como a *vibração* que percorre o corpo sem órgãos, o vetor da sensação a faz passar a um outro nível”⁵³. Temos então, que o diagrama está na passagem de um nível a outro por operações de acoplamento de sensações, o que se faz no quadro pela união de figuras. Temos também que o diagrama salta das vibrações que acompanham o corpo sem órgãos, o que conduz a uma melhor compreensão de sua propriedade háptica (mas que será definida só adiante), pois o corpo sem órgãos é a imagem por excelência do vitalismo deleuziano, já que resiste a passar para o nível de um organismo, permanecendo um não-organismo e ao nível da potência.⁵⁴

Quando Gilles Deleuze se refere a Francis Bacon, diz que ele explica o diagrama da seguinte forma: uma boca “se prolonga, faz-se com que ela vá de um extremo a outro da cabeça” e em uma cabeça “se limpa uma parte com uma broxa, uma vassoura, uma esponja ou um pano”, daí que se diga que “Bacon chama isto de *Diagrama*”, conferindo-lhe, ainda, um estado de “catástrofe que sobrevém à tela, nos dados figurativos e probabilísticos”⁵⁵. Em *Pintura* (2007), o diagrama é apresentado por uma operação de limpeza sobre os clichês na tela em branco, ou seja, a boa quantidade de imagens prontas que povoa a mente do pintor⁵⁶.

Já se compreende, por sua vez, que o diagrama é, em um primeiro momento, um “diagrama-catástrofe” que deformará as forças-clichês, as composições estáveis de forças responsáveis por figurar os elementos de um quadro. Porém, essa catástrofe própria ao diagrama não faz dele uma anti-figura, pois ele não anula os elementos figurativos, já que ele, em um segundo momento, une os elementos do quadro para produzir uma figura, isto é, refigurá-lo.⁵⁷ Portanto, o diagrama vem a ser um fluxo de forças que deforma o ritmo

⁵² DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, p. 59.

⁵³ *Ibidem*, p. 44.

⁵⁴ Ver DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O anti-Édipo, Op. Cit.*, para um melhor entendimento sobre o conceito de corpo sem órgãos.

⁵⁵ DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, 58.

⁵⁶ SILVA, C. V. *Diagrama e catástrofe, Op. Cit.*

⁵⁷ SIERRA, M. C. El concepto de diagrama en Gilles Deleuze, *Op. Cit.* propõe três fases para o estudo do diagrama: o caos-gérmem; a limpeza dos clichês; a criação da figura. Estas três fases expressam, a nosso ver, um percurso que parte da potência, passa pelo diagrama e termina no ato, tal como em MARCOS, C. L. *Ser y devenir en los diagramas, Op. Cit.*

de um conjunto de figuras para conferir-lhes outras vibrações (uma vez que as compõe com as forças presentes nas matérias de expressão aquelas que lhe pertencem), sendo o resultado desse processo a pintura de novas sensações ao alterar os vínculos de ressonância dos elementos em um quadro.⁵⁸

Percebe-se isto quando Francis Bacon aplica deformações aos rostos nos retratos de Lucien Freud, George Dyer ou de Isabel Rawsthorn; quando reproduz um papa de Velázquez ou um camponês de Van Gogh, introduzindo neles elementos de estrutura claustrofóbicos; com a presença de linhas de contorno que funcionam como “membranas” para a passagem de cores da figura em um tríptico e as cores do ambiente, bem como dos elementos não figurativos⁵⁹ das “zonas de indiscernibilidade”⁶⁰ que mantém uma tensão no quadro para distribuí-la entre seus elementos vizinhos, como um rastro de grama em meio ao fundo de cor lisa ou um círculo de cor isolado e não-figurativo tocado por uma figura que expressa movimentos de contorcionista.

Segundo avatar: diagrama-motivo

Somente após um passeio entre esses termos e os quadros de Francis Bacon que surge uma primeira definição para diagrama: “um conjunto operatório de linhas e de zonas, de traços e de manchas assignificantes e não representativas”, cuja operação consiste em “introduzir as ‘possibilidades de ato’”, isto é, “os traços e as manchas devem não mais que romper com a figuração enquanto esteja destinada a dar-nos a Figura”⁶¹. Retoma-se, então, o diagrama-catástrofe como *forma de ver* uma figuração virtual dos clichês, o que se diz pela ativação do diagrama⁶², pois recorre a forças ativas para fazer passar as possibilidades.⁶³

⁵⁸ São vários e várias os autores e as autoras que usam as noções de máquina abstrata e máquina concreta para explicar o processo de figuração: Agostinho (2017), Hur (2018), Marcos (2011), Rowan e Camps (2018), Roque (2015).

⁵⁹ DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, 10.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁶¹ *Ibidem*, p. 59.

⁶² “O diagrama pode ser identificado de maneira bem precisa na maioria dos grandes pintores porque em todos eles existe esse momento em que o diagrama se ativa”. SIERRA, M. C. El concepto de diagrama en Gilles Deleuze, *Op. Cit.*, p. 39, tradução minha.

⁶³ Por isso, ele não poderia ser uma “emissão de afetos” e potência de ser afetada, conforme FLORES, G. N.; VILLARREAL, X. M. Las transformaciones subjetivas en el diagrama de poder actual y sus implicaciones en la educación., *Op. Cit.*, p. 192, mas uma emissão de forças ativas em composição e decomposição de dados pictóricos. Para mim, os afetos só poderiam ser evocados nos momentos pré-pictóricos como autoafecções, como exposto em DELEUZE, G. *En medio de Spinoza.*, *Op. Cit.*

É então que Gilles Deleuze sugere que na pintura “é possível não somente diferenciar os diagramas, senão datar o diagrama de um pintor, porque há sempre um momento em que o pintor o afronta mais diretamente”⁶⁴, o que remete à passagem do diagrama enquanto fluxo de forças invisíveis para um fluxo de forças visíveis, já que “com o diagrama termina o trabalho preparatório [momento pré-pictórico] e começa o ato de pintar [momento pictórico]”⁶⁵, quando sua condição de potência se expressa na materialidade do quadro. O que possibilita, por exemplo, dividir a totalidade da obra de um artista em fases, na qual predomina em cada uma delas um diagrama ou, ao menos, zonas comuns a vários diagramas (perspectiva que preserva a multiplicidade do diagrama se ele depende de uma virtualidade de finitos ilimitados). Em *Pintura*, Deleuze chama a isso princípio caos-gérmen, e por ele inicia suas pesquisas sobre o conceito de diagrama, pois do caos acontece o azar e dele germinam possibilidades de existência.

O diagrama de Francis Bacon, segundo Deleuze⁶⁶, é uma via que não remete à expansão de uma imensa zona turva do diagrama no quadro - como no expressionismo de Jackson Pollock - nem ao uso excessivo de códigos - como no abstracionismo de Vasili Kandinsky, é uma “terceira via” que tenta “salvar o contorno”⁶⁷, por isso o diagrama não deve tomar todo o quadro, mas dispor sobre algumas zonas dele para que

[...] fique limitado no tempo e no espaço. Que permaneça operatório e controlado. Que os meios violentos não se desencadeiem, e que a catástrofe necessária não o submerja por inteiro. O diagrama é uma possibilidade de ato, não o Ato [em si] mesmo.⁶⁸

O lema para o diagrama de Bacon é “sair da catástrofe”⁶⁹, o que também significa controlá-la para operar sobre os dados figurativos no processo de figuração. Por tratar-se de um termo vitalista, a violência do diagrama é como ser tomado por uma surpresa, pelo inesperado e, sobretudo, pelo acontecimento. Assim como não se explica o choque de moléculas ou os saltos energéticos de elétrons de uma camada a outra em um átomo pela violência, tampouco entendemos a “fúria” de uma tormenta contra o casco de um navio (tal como em algumas obras de Joseph Turner), como uma violência. Ela não compete ao mar, mas é na relação de um observador com um mar ou com as pinceladas “violentas” que exprimem tal movimento que se completa o sentido de tal violência.

⁶⁴ DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, p. 59.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 64.

⁶⁸ SYLVESTER; BACON *apud* DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, p. 64.

⁶⁹ DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, p. 64.

No vitalismo deleuziano, a catástrofe é anterior à violência, e se Gilles Deleuze emprega o termo em “meios violentos”, é porque se sente o fenômeno por seu clichê ou porque o ato de pintar está por vezes envolvido em uma agilidade, eloquência e até mesmo uma agressividade que compõe as sensações no quadro. E ainda que se pinte lentamente e com pinceladas próprias de um Rembrandt van Rijn, de movimentos precisos e breves sobre a tela, a organização das matérias de expressão em um quadro pode ser suficiente para reconstituir a sensação de violência ao espectador ou crítico de arte. Enfim, quem sabe não seja apenas uma referência a um hábito tão comum dos pintores modernos evocados por Gilles Deleuze, como Paul Cézanne, Paul Klee, Van Gogh e Joseph Turner?⁷⁰

Pode-se dizer, por sua vez, que o ato pictórico (ainda que em meio a uma suposta sensação de violência) se orienta em uma temporalidade afirmada no entrelaçamento de dois componentes: armadura⁷¹ (que corresponde à geometria no quadro) e a sensação (que corresponde à cor no quadro)⁷². A partir desses componentes encontra-se aquele “algo” saído do diagrama: o motivo.

Uma sensação ou um ponto de vista não bastam para fazer um motivo: apesar de colorante, a sensação é efêmera e confusa, faltam a ela duração e clareza (daí a crítica ao impressionismo). Mas ainda insuficiente é a armadura: é abstrata. Há que, por sua vez, voltar a geometria concreta ou sentida, e dar à sensação duração e clareza.⁷³

Retoma-se aqui os princípios de uma lógica da sensação para não confundir o motivo com um ato do pensamento, o que o afasta, por sua vez, de uma interpretação cerebral ou nervosa correspondente ao organismo. Ainda que Deleuze afirme inicialmente que “a Figura é a forma sensível na sensação; atua imediatamente sobre o sistema nervoso que é da carne. Enquanto a forma abstrata se dirige ao cérebro, atua por intermédio do cérebro, mas próxima dos ossos”⁷⁴, aponta-se em seguida que as ondas (forças que provocam vibrações) não agem sobre o sistema nervoso, mas sobre as

⁷⁰ HAN, B.-C. *Topologia da violência*. Tradução: Paulo Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017, prestou-se a uma topologia da violência para diferenciá-la do conceito de poder, o que pode ser útil aqui desde que não se confunda força e poder, pois se este se presta à continuidade de uma interioridade, as forças se explicam melhor por movimentos desinteriorizados.

⁷¹ ROQUE, T. Sobre a noção de diagrama, *Op. Cit.*, utiliza o termo esqueleto para referir-se à armadura. Este também poderá ser encontrado por estrutura ou estrutura material, tal como o faz Deleuze em FB.

⁷² DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*

⁷³ *Ibidem*, p. 65.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 22.

sensações (um conjunto estabelecido de vibrações), o que as faz passar por níveis, mudando também de ordens e domínios.

Recuperar a sensação na exposição do motivo do diagrama é lembrar que ela ocupa o corpo sem órgãos como se fosse um “órgão transitório”⁷⁵. A única divisão fundamental entre elementos nervosos (e equivalentes ao músculo) e cerebrais (com a estranha calcificação do cérebro) são suas imagens correspondentes ao corpo orgânico e ao corpo inorgânico ou corpo sem órgãos, pois afirma-se no encontro da onda com os nervos (a onda nervosa) “um sentimento muito especial no interior do corpo, posto que o corpo é sentido justamente *abaixo* do organismo, os órgãos transitórios são sentidos abaixo da organização de órgãos fixos [pulmões, coração, cérebro, estômago, rins, etc.]”⁷⁶, de tal forma que há presença de forças passageiras pelo sistema nervoso para esse lugar profundo logo abaixo do organismo.

Todavia, um fato revelador é o de que “a pintura nos coloca olhos por toda parte: no ouvido, no ventre, nos pulmões”⁷⁷, ela carrega o olho com o aspecto transitório das sensações, aloja-a no corpo sem órgãos e o constitui com uma polivalência não-orgânica. Ao mesmo tempo, tal polivalência é a exigência para enxergar “a realidade de um corpo, linhas e cores liberados da representação orgânica”⁷⁸. Daí se compreende que a temporalidade do motivo seja captada por um olho háptico, em referência ao “terceiro olho” da arte do Egito Antigo.⁷⁹ Nessa lógica, o olho háptico se encarrega de fazer durar a sensação fugaz e de texturizar a geometria abstrata, os dois componentes do motivo. Sendo assim, e segundo Deleuze (1984), o olho háptico possui uma função analógica ao permitir associações sensoriais variadas com os elementos visuais de uma pintura. Por esta mesma razão, o háptico não é nem tátil, nem visual, mas uma modulação dessas funções orgânicas.

Terceiro avatar: diagrama-modulação

⁷⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁷⁹ Em PCD, Gilles Deleuze exprime sua descoberta da visão háptica com grande entusiasmo, porém, desconfio que isso provenha mais como um roubo filosófico sobre a obra Alois Riegl em proveito de seu antiplatonismo. Sobre este último ponto, ver BARBOSA, M. de T. Pintar e pensar as forças, *Op. Cit.*; LANDAETA, P.; ROJAS B.; CRISTIA, M. Um vitalismo deleuziano, *Op. Cit.*

Para Gilles Deleuze, “o diagrama ou motivo seria analógico, enquanto o código é digital” e “a analogia se define [...] por uma certa ‘evidência’, por uma certa presença que se impõe imediatamente, enquanto o digital possui a necessidade de ser aprendido”⁸⁰. Logo se percebe a equivalência entre o diagrama (inspirado pelas entrevistas de Francis Bacon) e o motivo (inspirado pelas entrevistas de Paul Cézanne) e o acréscimo de novos elementos para uma lógica da sensação.⁸¹ Se anteriormente o motivo do diagrama é apresentado para incorporar uma temporalidade sinestésica à lógica da sensação, aqui o diagrama-catástrofe passa para diagrama-motivo, com a novidade da analogia para explicar como o olho háptico percebe semelhanças entre elementos heterogêneos em um quadro, cuja composição cria no espectador essa qualidade de “evidência” e de uma “presença que se impõe imediatamente”. Mas como se produz essa semelhança dessemelhante na pintura? Será no momento pictórico do diagrama, quando ele poderá ser tomado por uma linguagem.

Evocar a linguagem analógica permite a composição inumana do diagrama-catástrofe e da composição inorgânica do diagrama-motivo alcançar o diagrama-analogia ou “diagrama analógico”⁸², isto é, o momento em que a figura salta do diagrama para o quadro. Por isso a referência aos termos semióticos de Charles Peirce, como símbolo e ícone, pois aí Deleuze localiza um outro tipo de diagrama, mas “difícil de explicar”⁸³.

Então Deleuze se vale do exemplo dos sintetizadores analógicos na música, os quais “põem em conexão elementos heterogêneos, [e] introduzem entre esses elementos uma possibilidade de conexão propriamente ilimitada, em um campo de presença ou sobre um plano finito em que todos os momentos são atuais e sensíveis”⁸⁴. A exigência de conexão de elementos heterogêneos finitos recupera um diagrama-motivo, enquanto o caráter “ilimitado” e possível das conexões restitui um diagrama-catástrofe. Juntos (em meio as possibilidades assignificantes da linguagem) germina-se um diagrama que condensa “todos os momentos” em um “campo de presença” ou “plano finito”, isto é,

⁸⁰ DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, p. 66.

⁸¹ SILVA, C. V. Diagrama e catástrofe, *op. Cit.*, confere a origem de diagrama a Klee, Cézanne, Kandinsky e Delacròix, confusão plausível durante a leitura de PCD, mas que não deixa dúvidas em FB, já que Gilles Deleuze é assertivo quando “rouba” essa palavra de Francis Bacon, como o fez anos antes com o “diagrama de Foucault”.

⁸² DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, p. 67.

⁸³ *Ibidem*, p. 67.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 67-68.

toda a temporalidade difusa das sensações, em uma mesma atualidade e sensibilidade. O produto sintetizado⁸⁵, por sua vez, é um diagrama.

Para Deleuze⁸⁶, a analogia pode ser feita por códigos (pintura abstrata) ou por diagramas, mas este pode dar lugar a interferências se se estende pelo quadro (pintura expressionista abstrata). Entre esses dois procedimentos encontra-se uma terceira via, na qual encontra-se as dimensões particulares de uma linguagem analógica para o diagrama: os planos substituindo a perspectiva, as cores modulando os jogos de luz e sombras e os corpos transbordando os organismos.

Para que a ruptura com a semelhança figurativa não propague a catástrofe, para chegar a produzir uma semelhança mais profunda, é necessário que, a partir do diagrama, os planos assegurem sua união; é necessário que a massa de corpos integre o desequilíbrio em uma deformação (nem transformação nem decomposição, senão lugar de uma força); é necessário, sobretudo, que a modulação encontre seu verdadeiro sentido e sua fórmula técnica, como lei da Analogia, e que atue como um molde variável contínuo,⁸⁷ que não se opõe simplesmente ao modelo claro-escuro, senão que inventa um novo modelo para a cor. E, talvez, a principal operação de Cézanne é essa modulação da cor.⁸⁸

Por sua vez, a cor é o ponto de convergência dos elementos pictóricos do quadro: a estrutura, a figura e o contorno, proporcionando uma sensação de unidade, isto é, uma síntese das sensações.⁸⁹ Por essa via Deleuze sedimenta o diagrama-modulação:

O diagrama, agente da linguagem analógica, não atua como um código, senão como um modulador. O diagrama, e sua ordem manual involuntária [porque motivada pelo olho háptico], terão servido para quebrar todas as coordenadas figurativas [clichês]; mas por isso mesmo (quando é operatório) define as possibilidades de ato, liberando as linhas para a armadura [conferindo propriedades pictóricas à geometria, como tensão], e as cores para a modulação [conferindo graus variados de duração e claridade às sensações]. Então, linhas e cores estão aptas para construir a Figura e o Ato, isto é, produzir uma nova semelhança no conjunto visual em que o diagrama deve operar, realizar-se.⁹⁰

⁸⁵ Acreditamos que as alterações de Deleuze na noção de diagrama de Charles Peirce se façam em decorrência da noção de síntese em Immanuel Kant, utilizada longitudinalmente em para “recobrar um inconsciente transcendental” em sua crítica do Édipo. Ver DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*, *Op. Cit.*, p. 104.

⁸⁶ DELEUZE, G. *Francis Bacon*, *Op. Cit.*

⁸⁷ Em PCD, Deleuze se dedica a maiores explicações sobre a diferenciação entre molde, módulo e modulação, o que gera um teatro filosófico entre os conceitos biológicos de individuação de Gilbert Simondon e o molde interior do Conde de Buffon com a semiótica de Charles Peirce.

⁸⁸ DELEUZE, G. *Francis Bacon*, *Op. Cit.*, p. 69.

⁸⁹ Em SIERRA, M. C. El concepto de diagrama en Gilles Deleuze, *Op. Cit.*, o diagrama opera uma síntese do tempo, mas concordamos com FONTES FILHO, O. Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze, *Op. Cit.*, que é mais adequado sugerir a síntese no ritmo. Em todo caso, o diagrama possui uma “força sintética”. ROWAN, J.; CAMPS, M. Los diagramas como materialización de la investigación en arte y diseño, *Op. Cit.*, p. 58.

⁹⁰ DELEUZE, G. *Francis Bacon*, *Op. Cit.*, p. 70.

Quando se sugere uma função de síntese no diagrama, é porque ele é o operador da passagem de sensações na pintura por meio da modulação da cor e da luz.⁹¹ Sendo assim, o diagrama não somente se interpõe entre o olho-órgão e a tela em branco como um instrumento conjurador do olho háptico, o comando espiritual das rebeliões manuais contra os dados figurativos, mas é um agente deduzido semioticamente da composição de matérias de expressão; está nos movimentos sugeridos na tela pela interação convergente entre estrutura, contorno e figura; cria-se pela percepção ausente do pintor se imaginado por um conjunto de nervos em operação, mas presente no conjunto visual da obra pelo estudo dos elementos heterogêneos presentes e com lógicas referenciais próprias. Sendo assim, o diagrama participa do ato de criação pela passagem de sensações pré-pictóricas a sensações pictóricas, torna nítidas aquelas “zonas turvas” das forças invisíveis⁹².

Quarto avatar: diagrama-acidente

Apesar do diagrama estar assentado em problemas visuais, tais como tornar visíveis as forças invisíveis e a própria imagem do olho háptico em oposição ao olho óptico, a pintura instaura a “potência estranha” da mão ao operar com o diagrama. Quando se diga que o diagrama de Bacon é “um ponto de parada ou de repouso”, que está “mais próximo do verde e do vermelho”, que está entre dois planos ou qualquer outra tentativa de localizá-lo precisamente no quadro, ele só existe na superfície como um efeito.⁹³ Para Gilles Deleuze, o diagrama em Francis Bacon está na modulação das cores frias (como o verde e o azul de Paul Cézanne) pois produzem as sensações de expansão e contração no quadro, matérias de expressão cujas forças serão manejadas entre os dados figurativos do quadro, de onde se sente sua unidade.

Por isso que o grande problema da modulação será “a passagem da cor viva para a cor lisa, da passagem dos tons quebrados, e da relação não-indiferente dessas passagens

⁹¹ Esta parece ser a definição final para o diagrama na aula VI de PCD, o que permite concebê-lo por um “diagrama sensorial” (Fontes Filho, 2007, p. 85), bem como a passagem de afetos do interior ao exterior (Silva, 2014).

⁹² DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, p. 79.

⁹³ Essa ambiguidade entre ser localizável e ao mesmo tempo estar em movimento (como uma onda-partícula) é um efeito com denominações diversas, algumas delas são: dinâmico por FLORES, G. N.; VILLARREAL, X. M. Las transformaciones subjetivas en el diagrama de poder actual y sus implicaciones en la educación, *Op. Cit.*; não linear por ROWAN, J.; CAMPS, M. Los diagramas como materialización de la investigación en arte y diseño, *Op. Cit.*; e descontínuo por AGOSTINHO, L. D. Diagrama ou dispositivo?, *Op. Cit.* Essas qualidades realçam o caráter invisível, mas sensível, do diagrama.

ou movimentos coloreados”⁹⁴, os quais dependem de uma agitação da cor, pois um corpo colorido em tons quebrados⁹⁵ parecerá variar de tal maneira que se movimenta em um tempo singular – a “cor-força”⁹⁶. Porém, o plano de cor lisa na profundidade magra da pintura contrasta com sua eternidade – a “cor-estrutura”⁹⁷. Já o contorno (também cor), ao menos em Bacon, indica uma membrana pela qual a passagem de um regime de cor a outro se realiza, isto é, o acontecimento da variação de uma dada mistura de cores a outra. Sendo assim, somente “a variação interna da cor lisa se define em função de uma zona de vizinhança obtida [...] de diversas maneiras [...]. Mas é com o diagrama, como ponto de aplicação ou lugar agitado de todas as forças, que a corrente de cores está em relação de vizinhança”, seja ela espacial ou “topológica”⁹⁸, em referência a possíveis dobraduras na moldura que criassem essa proximidade entre elementos distantes (como passagens por buracos de minhoca).

A agitação do diagrama o transforma em um turbilhão de forças, tal qual uma estrutura dissipativa.⁹⁹ Desse ponto de vista, seria possível desenhar zonas em alguns quadros para indicar a presença de um diagrama onde quer que as cores se comportem como “manchas e traços insubordinados” ao olho¹⁰⁰, em estreita semelhança com os vórtices e tempestades e tudo que se parece a um borrão. O diagrama aplica em uma dada série de elementos uma zona de indiscernibilidade, cuja vizinhança é espacial ou topológica, para que saia uma figura deformada na aplicação de um fluxo de tinta. Eis aqui o “diagrama-acidente” de Deleuze¹⁰¹, a produção de incessantes “saltos” entre a mão e os olhos ou entre um “diagrama manual” e a “visão háptica” cujo processo sintético¹⁰² instaura a presença do ato pictórico¹⁰³. Ou ainda, o diagrama é o fantasma que, recém-saído de uma profundidade, caminha na superfície do quadro, mas logo retorna às profundezas do sentido para habitá-la. Em todo o caso, a *lógica do sentido* passa pela

⁹⁴ *Ibidem*, p. 83.

⁹⁵ Aquilo que Deleuze denomina tom puro, tom vivo, tom terroso, tom quebrado (a mistura de quantidades desiguais de tons complementares) ou até mesmo expressões como colorismo podem ser elucidadas nos capítulos XV e XVI de FB e nas aulas VIII, XI e XII de PCD.

⁹⁶ DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, p. 88.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 88.

⁹⁹ O que partilha, em platô, correspondência com o termo agenciamento para sinalizar disjunções, integrações e diferenciações de elementos ou para prescrutar as constituições entre expressão e conteúdo dado sua existência semiótica e física. Ver, respectivamente, AGOSTINHO, L. D. Diagrama ou dispositivo?, *Op. Cit.*; ROQUE, T. Sobre a noção de diagrama, *Op. Cit.*

¹⁰⁰ DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, p. 91.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 92.

¹⁰² MARCOS, C. L. Ser y devenir en los diagramas, *Op. Cit.*, sugere um movimento de mediação entre a matéria e a forma.

¹⁰³ DELEUZE, G. *Francis Bacon, Op. Cit.*, p. 91.

lógica da sensação, a atravessa repetidamente e diferencialmente enquanto dure o ato criativo do processo de figuração.¹⁰⁴

Conclusão

Nosso objetivo foi apresentar os avatares do conceito de diagrama encontrados na leitura de *Pintura* (2007) e *Francis Bacon* (1984). Para tal, elaboramos o problema do diagrama para informar imprecisões, inconsistências e lacunas envolvidas no uso do conceito; em seguida, apresentamos algumas noções terminológicas presentes no vitalismo deleuziano; e, finalmente, seguimos para a exposição de quatro avatares do conceito de diagrama, são eles: diagrama-catástrofe, diagrama-motivo, diagrama-modulação e diagrama-acidente. Os dois primeiros avatares referem-se aos momentos pré-pictóricos da pintura, enquanto os últimos referem-se aos momentos pictóricos da pintura.

Cabe ressaltar que a visão háptica percorre todos esses momentos, ora produzindo os movimentos involuntários da mão ora colando-a aos olhos, mas sempre em estado de insubordinação. Ao menos em Francis Bacon, Deleuze elabora uma lógica das sensações salvando os elementos figurativos, devido, talvez, a uma grande influência de outras ciências e seus objetos na elaboração do conceito. Por exemplo: as possibilidades genéticas estudadas na biologia resultam em organismos¹⁰⁵ e das possibilidades de significação na semiótica saem linguagens,¹⁰⁶ cada uma delas com suas respectivas zonas cinzentas, mas envoltas em uma sensação de unidade. Sendo assim, uma definição geral de diagrama para a pintura seria uma sucessão de momentos no ato criativo acompanhada por uma visão háptica, cujo efeito é o registro de sensações pela figuração de matérias de expressão, o que pode resultar ou não em ressonância afetiva para um corpo (orgânico ou sem órgãos).

Recebido em 07/12/2021

Aprovado em 20/02/2022

¹⁰⁴ Acredito que o diagrama em FB e PCD seja um platô do conceito de fantasma em *Lógica do sentido* (2009). Ver LANDAETA, P.; ROJAS B.; CRISTIA, M. Um vitalismo deleuziano, *Op. Cit.*

¹⁰⁵ Para conhecer as influências da teoria da individuação de Gilbert Simondon no conceito de diagrama de Deleuze, ver AGUIRRE, G. S. Normatividad entre esteticidad y tecnicidad según Simondon, *Op. Cit.*

¹⁰⁶ É curioso perceber como Charles Peirce, por cunhar o termo semiótico de diagrama, ganha mais atenção nas pesquisas do que Ludwig Wittgenstein, quem cunhou os primeiros termos mencionados por Deleuze (1984; 2007): possibilidade de ato e matérias de fato, alerta encontrado também em ROQUE, T. Sobre a noção de diagrama, *Op. Cit.*