

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO - UFOP**  
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA

FLÁVIA VIRGÍNIA SANTOS TEIXEIRA

**DISPOSITIVO E IMAGEM**

UM ESTUDO DO CONCEITO DE DISPOSITIVO EM DELEUZE E SUA RELAÇÃO COM A  
FOTOGRAFIA DE CLÁUDIA ANDUJAR

Ouro Preto  
2015

FLÁVIA VIRGÍNIA SANTOS TEIXEIRA

**DISPOSITIVO E IMAGEM**

UM ESTUDO DO CONCEITO DE DISPOSITIVO EM DELEUZE E SUA RELAÇÃO COM A  
FOTOGRAFIA DE CLÁUDIA ANDUJAR

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Estética e Filosofia da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Vieira da Silva

Ouro Preto  
2015

T266d

Teixeira, Flávia Virgínia.

Dispositivo e imagem [manuscrito]: um estudo do conceito de dispositivo em Deleuze e sua relação com a fotografia de Cláudia Andujar / Flávia Virgínia Teixeira. - 2015.

176f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Cíntia Vieira da Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte.

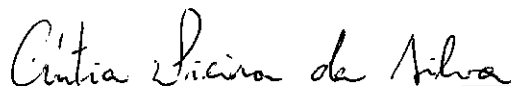
Área de Concentração: Filosofia.

1. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 2. Deleuze, Gilles, 1925-1995 - Filosofia - Dispositivo. 3. Imagem Fotográfica. 4. Andujar, Cláudia, 1931- - Fotografia. I. Silva, Cíntia Vieira da. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

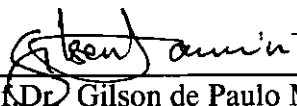
CDU: 101.1

**Universidade Federal de Ouro Preto  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Mestrado em Estética e Filosofia da arte**

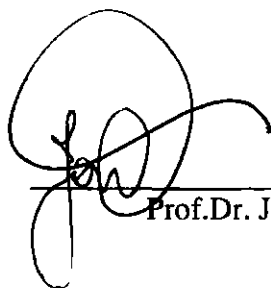
Dissertação intitulada **“Dispositivo e Imagem: Um estudo do conceito de dispositivo em Deleuze e sua relação com a fotografia de Cláudia Andujar ”** de autoria da mestranda **Flávia Virginia Santos Teixeira** , aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof.<sup>a</sup>Dr.<sup>a</sup> Cíntia Vieira da Silva – UFOP – Orientadora



Prof.Dr. Gilson de Paulo Moreira Iannini - UFOP



Prof.Dr. Jorge Luiz Rocha Vasconcellos - UFF

Ouro Preto, 04 de março de 2015

Dedico este trabalho

aos meus familiares e ao meu querido companheiro Luiz que me ajudaram a multiplicar a trama deste vasto emaranhado, tecido com muito afecto e alegres encontros.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cíntia Vieira da Silva, que me guiou com a proximidade e distância necessárias, neste percurso dotado de linhas, curvas, desvios e bifurcações. Sou grata, principalmente pelo apoio, amizade e dedicação, tanto na interlocução ao longo do desenvolvimento do trabalho, quanto à leitura tão atenta e generosa, indispensáveis para a realização desta pesquisa.

Agradeço também aos professores do PPG de Estética e Filosofia da Arte da UFOP pelas tão valiosas aulas e conversações que, de forma significativa, avultaram os instrumentos e mecanismos deste trabalho.

Aos Professores Dr. Jorge Vasconcelos e Dr. Gilson Iannini por dedicarem um tempo precioso para a leitura desta dissertação e também por aceitarem fazer parte desta banca.

À querida Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Goulart que me estendeu os trilhos da pesquisa acadêmica e que, por diversos encontros valiosos e pontuais, me deu dicas inestimáveis, que vieram a transformar o meu percurso por diversas vezes.

Finalmente e não menos importante, agradeço à minha maior riqueza que é a minha família. À minha mãe, por introduzir o tema da filosofia em minha casa, pelo carinho e apoio de sempre. Ao meu pai, que mesmo à distância, também enriqueceu nossas vidas de histórias e livros. Ao meu querido irmão Rogerinho, que me apresentou Deleuze e outros tantos estímulos filosóficos e artísticos. Ao meu estimado irmão André pela força e escuta tão preciosa. E ao meu noivo, que de maneira tão carinhosa, me encorajou neste percurso acadêmico mais recente e foi, sem dúvida, um dos maiores interlocutores afetivos nesta jornada.

*“A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência.”*

*(Gilles Deleuze)*

## **RESUMO**

Esta dissertação fala da relação entre o conceito de dispositivo, tal qual proposto por Deleuze, e a fotografia produzida pela artista contemporânea Cláudia Andujar. Traçamos nossa abordagem em torno da leitura original do dispositivo foucaultiano, realizada por Deleuze, em vista dos três eixos do pensamento e seu significado. Trata-se de um estudo que propõe pensar com a própria superfície da imagem dotada de uma série de elementos atuais, virtuais, fluidos, invisíveis, que certamente participam dos numerosos processos de subjetivação e possivelmente multiplicam e transformam nossos diálogos com o mundo.

**Palavras chave:** Deleuze, dispositivo, imagem, Cláudia Andujar.



## ***ABSTRACT***

This dissertation deals with the relationship between the concept of *dispositif* as proposed by Deleuze, and the photography produced by the contemporary artist Cláudia Andujar. We draw our approach around the original reading of Foucault's *dispositif*, as performed by Deleuze, in view of the three axes of thought and its meaning. This is a study that proposes to think with the very image's surface endowed with series of actual, virtual, fluid, invisible elements that certainly participate in numerous processes of subjectivation, and possibly multiply and transform our dialogues with the world.

**Key words:** Deleuze, *dispositif*, image, Cláudia Andujar.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Fotografia de Cláudia Andujar inserida na exposição <i>Marcados para</i> .....	23
Figura 2	Fotografia de Cláudia Andujar inserida na exposição <i>Marcados para</i> .....	44
Figura 3	Fotografia de Cláudia Andujar inserida na obra <i>Yanomami</i> .....	67
Figura 4	Conjunto de fotografias da exposição <i>Marcados para</i> , de Cláudia Andujar.....	80
Figura 5	Fotografia de Cláudia Andujar inserida na obra <i>Yanomami</i> .....	112
Figura 6	Fotografia intitulada <i>Zirkusartisten</i> , de August Sander....	122
Figura 7	Fotografia de Cláudia Andujar inserida na exposição <i>Marcados para</i> .....	151
Figura 8	Obra de Francis Bacon, <i>Estudo para a cabeça de um Papa gitando</i> .....	151
Figura 9	Fotografia de Cláudia Andujar inserida na obra <i>Yanomami</i> .....	155
Figura 10	Fotografia de Cláudia Andujar inserida na exposição <i>Marcados para</i> .....	169

**LISTA DE ABREVIACÕES**  
**(PRINCIPAIS OBRAS UTILIZADAS)**

AE	<i>O anti-Édipo</i>
B	<i>Bergsismo</i>
C	<i>Conversaces</i>
D	<i>Diálogos</i>
DR	<i>Diferença e repetio</i>
DRF	<i>Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995.</i>
EFP	<i>Espinosa, filosofia Prática</i>
F	<i>Foucault</i>
FB	<i>Francis Bacon: Lógica da Sensaco</i>
ID	<i>A Ilha Deserta</i>
IM	<i>Cinema 1- Imagem-Movimentoil Platôs</i>
IT	<i>Cinema 2-Imagem- Tempo</i>
K	<i>Kafka- por uma literatura menor</i>
LS	<i>Lógica do Sentido</i>
MP	<i>Mil Platôs (v. 1, 2, 3, 4, 5)</i>
OQF	<i>O que  a Filosofia?</i>
PCD	<i>Pintura: el concepto de diagrama</i>

## SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	10
LISTA DE ABREVIACÕES .....	11
(PRINCIPAIS OBRAS UTILIZADAS) .....	11
INTRODUÇÃO.....	
Da positividade do aparato à multiplicidade do conceito .....	14
1. DISPOSITIVO: O CARÁTER MULTILINEAR DO CONCEITO .....	25
As dimensões do pensamento ou linhas do conjunto .....	25
1.1. Dimensão do Saber: Uma superfície estratificada .....	26
1.1.1. Linhas de visibilidade e curvas de enunciação .....	28
1.1.2. Os acontecimentos e a linguagem.....	31
1.1.3. O lugar do sujeito e variáveis do discurso .....	34
1.1.4. O saber e os jogos de verdade .....	39
1.1.5. Por uma dinâmica da disjunção .....	42
1.2. Dimensão do Poder: os afectos e as afecções .....	46
1.2.1. Diagrama de forças .....	48
1.2.2. A microfísica do poder e o papel da instituição em um dispositivo .....	50
1.2.3. O deslocamento como condição da atualização.....	53
1.2.4. O poder como o lado de fora dos estratos: o não-lugar do diagrama .....	57
1.2.5. O lugar do pensamento e a multiplicidade das forças .....	58
1.3. Dimensão da Subjetividade: o lado de dentro do lado de fora .....	61
1.3.1. A constituição de si e o deslocamento do duplo .....	63
1.3.2. As quatro dobras da subjetivação.....	65
1.3.3. As dobras e a contemporaneidade .....	66
1.3.4. A dobra ontológica .....	68
1.3.5. O atual como condição da verdade .....	70
1.3.6. A memória pura como subjetivação e criação .....	72
1.3.7. Linhas de fuga .....	73
2. DISPOSITIVO E IMAGEM: O DISPOSITIVO COMO RELAÇÃO E A EMANCIPAÇÃO DA IMAGEM.....	75
Notas sobre um certo bergsonismo .....	75
2.1. Atual e virtual .....	78
2.1.1. A diferença como força motriz da sensibilidade.....	83
2.1.2. O funcionamento de uma imagem e o carácter diferencial da percepção ..	86
2.1.3. A questão da duração e as relações com a matéria .....	88
2.1.4 O sujeito, o tempo e a memória .....	90

2.2. Percepção-Imagem e o esquema sensório-motor .....	93
2.2.1. Objeto múltiplo, imagem multiplicada .....	96
2.2.2. A memória como condição da matéria.....	98
2.2.3. O movimento e a expansão da imagem .....	99
2.2.4. Cinco aspectos da subjetivação e as dimensões do esquema perceptivo .....	101
2.3. Imagem-movimento e Imagem-tempo .....	103
2.3.1. Entre o cinema e a fotografia .....	105
2.3.2. Da imagem-movimento às imagens do pós-guerra .....	107
2.3.3. A imagem-tempo e a questão do olhar .....	109
2.3.4. A imagem emancipada, um outro dispositivo .....	113
2.3.5. Uma possível fotografia-cristal.....	116
3. DISPOSITIVO IMAGEM: UMA NOVA FOTOGRAFIA .....	
Notas sobre a fotografia: da técnica ao acaso.....	118
3.1. Fotografia e modernidade: um novo paradigma artístico .....	120
3.1.1. Do dispositivo técnico ao dispositivo teórico.....	123
3.1.2. Entre a fotografia e a linguagem.....	125
3.1.3. Dispositivo-maquínico: um agenciamento .....	127
3.1.4. Para além da questão técnica: a questão da imagem .....	130
3.2. Francis Bacon e a pintura: um novo estatuto da imagem .....	133
3.2.1. Por uma Figura sem figuração.....	135
3.2.2. Do movimento qualitativo, ao movimento intensivo (corpo sem órgãos) .....	137
3.2.3. O invisível das visibilidades e a potência do corpo .....	140
3.2.4. O lugar da sensação.....	142
3.2.5. Diagrama das forças: a máquina abstrata de uma imagem concreta .....	146
3.3. A construção de um dispositivo: o retrato fotográfico.....	150
3.3.1. Dispositivo Imagem: um plano do desejo .....	153
3.3.2. A respeito de uma (possível) fotografia menor .....	157
3.3.3. A imagem do intensivo: traspondo forças .....	159
3.3.4. O devir-índio da fotografia de Andujar e a derrubada das estruturas .....	162
3.3.5. A fotografia de devir: um dispositivo criativo .....	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	
O que pode a imagem, a arte ou a fotografia? .....	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	173

## INTRODUÇÃO

### Da positividade do aparato à multiplicidade do conceito

A máquina governamental produz os seus sujeitos e faz uso dos mais diversos dispositivos como forma de disseminação do poder e condução da vida. Contudo, isto não significa que os dispositivos não sejam passíveis de subversões, seja mediante profanação, seja por fuga, seja por transgressão.<sup>1</sup> Como afirma Deleuze, “pertencemos a dispositivos e neles agimos” (DELEUZE, DRF. p.322, tradução nossa), e por isso mesmo é preciso pensar no dispositivo a partir de uma abordagem imanente, afirmativa e múltipla, diferente de um sistema rígido, positivo, estritamente dialético e meramente instrumental.

Cada vez mais o poder investe em nossa vida cotidiana, em nossos modos de subjetivação e é por esse motivo que ao invés de apontar o sujeito como um produto não-real, Deleuze afirma que o sujeito pode atuar como um foco de resistência, como parte de um processo que está sempre para se fazer e que não cessa de se inventar e se transformar. De princípio, uma subjetividade moderna deve resistir a dois modos atuais de sujeição - aqueles que consistem ora em nos individualizar conforme as exigências do poder, ora em enquadrar cada individualidade a uma identidade sabida e conhecida. (DELEUZE, F. p.113)

---

<sup>1</sup> Outros filósofos, na contemporaneidade, têm contribuído para o entendimento do dispositivo foucaultiano, bem como sua relação com os processos de subjetivação na contemporaneidade. Giorgio Agamben, por exemplo, traça uma abordagem genealógica em vista do que ele propõe como a real significação do termo dispositivo. O filósofo considera que o dispositivo, na filosofia de Foucault ocupa o lugar dos universais e diz respeito a uma pura atividade de governo sem qualquer fundamento no ser. Nessa direção, o termo passa a agregar uma noção mais aproximada do aparato, que de acordo com as palavras de Agamben significa: (...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN, 2009. p. 40) O autor ainda afirma que toda política detém como ponto de fuga o ingovernável, que é ao mesmo tempo o ponto de partida das práticas governamentais. Assim, Agamben propõe a *profanação* como uma espécie de contradispositivo, no sentido de tentar derrubar os dispositivos de sujeição capitalistas e provocar uma tomada de controle daquilo que foi ritualmente separado através do sacrifício.

“Antes de se possuir, o poder se exerce” e esta afirmação marca, conforme destaca Deleuze, uma das três grandes teses acerca do poder na obra de Foucault, que são para além do poder como exercício, a destituição do caráter exclusivamente repressivo do poder, sendo que este passa tanto pelos dominados quanto pelos dominantes. (DELEUZE, F. p.79) Deleuze também relaciona o exercício do poder à teoria dos afectos, aproximando assim as concepções espinosistas que serão desenvolvidas pontualmente nesta pesquisa. Em Foucault estas mesmas teses estão relacionadas a uma microfísica dotada de estratégias e efeitos, como uma rede de relações, cujos efeitos de dominação se configuram enquanto posições variáveis conforme a formação histórica e também a partir da posição dos próprios dominados em uma relação. (FOUCAULT, 2008. p.26)

Podemos dizer que o conceito de dispositivo, formulado por Deleuze, encontra as suas bases na obra de Michel Foucault. Mais precisamente, a palavra dispositivo, enquanto conceituação, toma forma nos escritos e falas de Deleuze, sobretudo em obras e conferências apresentadas ao final de sua produção.<sup>2</sup> Este “empréstimo desviado” da obra foucaultiana, por parte de Deleuze, tem uma necessidade não só de retirá-la de um lugar essencialmente formalista em relação à linguística e às formas de poder, como também se preocupa em criar um novo trajeto para o trabalho de Foucault, em direção a mais ou menos o que ele próprio ressaltou em uma de suas entrevistas, como sendo objetivo de seu empreendimento:

Eu gostaria de dizer, antes de mais nada, qual foi o objetivo do meu trabalho nos últimos vinte anos. Não foi analisar o fenômeno do poder nem elaborar os fundamentos de tal análise. Meu objetivo ao contrário foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos. (FOUCAULT. In: DREYFUS; RABINOW, 1995. p.231)

Foucault ainda afirma que seu trabalho lidou com três modos de objetivação que transformaram os seres humanos em sujeitos. O primeiro buscou relacionar o sujeito do discurso na filologia e na linguística. Depois, Foucault estudou o sujeito em meio às práticas divisoras, que segregavam internamente os indivíduos em relação aos outros, como os loucos, doentes, sãos, criminosos, etc. E em um terceiro momento, Foucault se deparou com o tema da sexualidade, a fim de extrair a forma

---

<sup>2</sup> O dispositivo como conceito aparece na obra *FOUCAULT* (1986) e em um texto *Qu'est-ce qu'un dispositif?* apresentado na conferência: *Michel Foucault: Rencontre Internationale*, realizado em Paris, nos dias 9, 10, 11 de janeiro de 1988. Podemos verificar que ao longo desse período, diversos cursos e textos de Deleuze, a respeito da filosofia de Foucault e do conceito de dispositivo foram ministradas, como o curso de 22 de outubro de 1985 e os textos dos anos de 1975-1995, reunidos por David Lapoujade no livro *Deux régimes de fous* (2003).

como os homens aprenderam a se reconhecer como sujeitos de uma sexualidade. (FOUCAULT. In. DREYFUS; RABINOW, 1995. p.232)

Em alguns de seus escritos, Deleuze faz questão de ressaltar, além das proximidades evidentes entre certos momentos da sua filosofia e da filosofia foucaultiana, também distanciamentos ou pontos específicos aos quais foi preciso marcar uma diferença. Junto a Guattari, Deleuze enumera, em meio a uma teoria dos enunciados, uma série de passagens que os aproximam de Foucault e, neste tópico, é importante perceber que os dispositivos disciplinares, analisados pelo último, são tratados por “agenciamentos”:

1º) Em *Arqueologia do Saber*, Foucault distingue dois tipos de “multiplicidades”, de conteúdo e de expressão, que não se deixam reduzir a relações de correspondência ou de causalidade, mas estão em pressuposição recíproca; 2º) em *Vigiar e Punir*, ele busca uma instância capaz de dar conta das duas formas heterogêneas imbricadas uma na outra, e a encontra nos agenciamentos de poder ou micropoderes; 3º) mas igualmente a série desses agenciamentos coletivos (escola, exército, fábrica, asilo, prisão etc) consiste apenas em graus ou singularidades em um “diagrama” abstrato que comporta unicamente por sua conta matéria e função (multiplicidade humana qualquer a ser controlada); 4º) a *História da sexualidade* vai ainda em outra direção, já que os agenciamentos não são aí mais relacionados e confrontados a um diagrama, mas a uma “política da população” como máquina abstrata. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.2. p.98. n.36)

Ainda nesta mesma nota, Deleuze e Guattari destacam os pontos que os distanciam de Foucault, segundo os quais devemos nos atentar, para que possamos avançar em nossos estudos acerca do dispositivo:

1º) os agenciamentos não nos parecem antes de tudo, de poder, mas de desejo, sendo o desejo sempre agenciado, e o poder uma dimensão estratificada do agenciamento; 2º) o diagrama ou a máquina abstrata têm linhas de fuga que são primeiras, e que não são, em um agenciamento, fenômeno de resistência ou de réplica, mas picos de criação e desterritorialização. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.2. p.98. n.36)

Do conceito de agenciamento ao conceito de dispositivo, muitas definições e algumas inflexões foram tomadas e retomadas por Deleuze. Por volta dos anos de 1970, Deleuze e Guattari criaram o conceito de agenciamento<sup>3</sup>. Dez anos mais tarde lançaram o *Mil Platôs*, que acrescentou ao conceito a ideia de máquinas concretas, dentre outros elementos, que seriam utilizados em grande escala na obra de Deleuze publicada em 1986, a respeito de Foucault<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Em 1972 o conceito aparece na obra *O Anti-Édipo*.

<sup>4</sup> Título original: DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris: Les Éditions de minuit, 1986.



A retomada do conceito de dispositivo pareceu então, cumprir um papel de desfazer certas amarras categóricas aos quais o conceito estaria imbricado. Logo no início da exposição de *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (1988) Deleuze trata de mencionar que é costume da filosofia foucaultiana “apresentar-se como uma análise de dispositivos concretos” e completa que um dispositivo não possui contornos definidos, mas formações de cadeias variáveis, formadas por uma multiplicidade de linhas de naturezas diferentes, que atualizam formas singulares, como o sujeito, o objeto, a verdade. (DELEUZE, DRF. p.316)

Mais adiante no texto, Deleuze ainda destaca as duas consequências de uma filosofia dos dispositivos. A primeira está relacionada a um repúdio aos universais<sup>5</sup>, pois uma vez que um dispositivo é formado por linhas de variação, ele não detém coordenadas constantes, mas processos singulares que operam em devir por meio de sua multiplicidade constitutiva. A segunda consequência encontra-se na mudança de orientação que se desvia do eterno para a apreensão do novo, como uma possibilidade criativa, variável conforme os dispositivos. Ambas as consequências atestam o caráter imanente de um dispositivo, em detrimento de um aspecto exclusivamente formalista ou essencialmente funcional, relacionado ao poder.

Os dispositivos concretos, destacados por Foucault, como a prisão, as escolas, os hospitais são dispositivos de poder coletivos que comportam funções como as de sociabilizar, educar, curar, etc. Todavia, tais dispositivos apenas são de poder se levarmos em conta somente o fato de que eles se configuram como formas de conteúdo e matérias de expressão formadas e elaboradas. Ou seja, estes dispositivos são a forma estratificada, rígida e sedimentada de um tipo de pensamento ou de estratégia. Sendo assim, podemos nos questionar em relação àquilo que, de fato, torna o poder uma forma reconhecível em um campo social, ou mesmo, o que torna este ou aquele dispositivo um território de funções?

Para Deleuze o campo social não é determinado pelo poder, mas pelo desejo e este somente se faz por agenciamento<sup>6</sup>. (DELEUZE, DRF. p.118) Um agenciamento

---

<sup>5</sup> Segundo a pesquisadora Karla Chediak, esta primeira consequência corresponde a uma resposta de Deleuze a Manfred Frank, que havia afirmado que a obra de Foucault é marcada pelos universais. (CHEDIAK, 2006. p.162)

<sup>6</sup> Segundo François Zourabichvili (2004), o conceito de “agenciamento”, a partir de *Kafka, para uma literatura menor* (2014), substitui o conceito de “máquinas desejantes”. Em resumo, este último está relacionado à produção desejante em relação à produção social, como a realização da mesma. As máquinas significam

é antes de tudo uma multiplicidade. Um conjunto de relações materiais com um regime de signos correspondentes. Conquanto, tal conjunto é dotado de matérias diferentemente formadas por datas, linhas e velocidades um tanto divergentes. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v1. p.10)

No início da introdução de *A História da Sexualidade II: O uso dos prazeres* (1984), Foucault apresenta um questionamento acerca de um esquema de pensamento que delimita certas representações históricas da sexualidade. A questão segue em função da subordinação de tais representações aos diversos mecanismos de repressão. A crítica foucaultiana vai ao encontro de análises generalistas e universalizantes, que insistem em excluir o desejo e os sujeitos desejantes de todo o campo histórico. (FOUCAULT, 1984. p.10)

Segundo Deleuze esta retomada do desejo marca o momento no qual Foucault parece descobrir uma nova dimensão do pensamento que se mostra irreduzível às relações de saber e de poder<sup>7</sup>. Esta nova dimensão é a relação de si para si, que nada tem a ver com o exercício de uma livre individualidade, mas com o exercício de resistência que se produz em relação aos códigos e aos poderes. Desta maneira, a relação consigo entra nas relações de saber e poder, como uma espécie de reintegração a esse sistema que lhe deu origem. (DELEUZE, F. p.111)

Nessa direção poderíamos facilmente pensar que ao estudar os dispositivos, bem como a produção de subjetividade ou processos de subjetivação, estaríamos necessariamente falando de sujeição e nos afastando do caráter transfigurador, exaltado por Deleuze como chave da leitura do conceito de dispositivo. Todavia, seria ainda equivocado afirmarmos de antemão qualquer possibilidade de individuação ou autonomização de um sujeito através de um dispositivo. O que Deleuze nos coloca como objeto de criação é a multiplicidade própria aos modos de subjetivação, que

---

“sistema de cortes”, que operam em dimensões conforme o caráter considerado e sempre em relação a um fluxo material contínuo. (DELEUZE; GUATTARI. AE. p. 41)

<sup>7</sup> Para Deleuze, este é o momento no qual Foucault parece verificar uma necessidade em reformular o mapa dos dispositivos, encontrando uma linha que perpassa as linhas de força intransponíveis, fixadas pelo poder. (DELEUZE, 2003, p. 318) De fato, temos em algumas entrevistas de Foucault a afirmação de que seus estudos acerca do poder estavam relacionados à maneira pela qual os seres humanos se tornam sujeitos e que o nosso modo de sujeição atual faz referência às práticas ascéticas dos gregos, cujo modo de sujeição era um modo estético, destituído de uma legislação moral. Ou seja, trata-se de uma escolha pessoal e não de uma subordinação passiva. (FOUCAULT, In. DREYFUS; RABINOW, 1995. p.231)

podem engendrar variados mecanismos de resistência e fuga frente às formas atuais de sujeição, que nos permeiam a todo instante.

Por isso podemos dizer que, de certo modo, Deleuze parece interessar-se mais por um tipo de subjetivação que acontece na metamorfose, do que um exercício de liberdade individual e referencial, ao modo dos gregos. A este respeito, Deleuze destaca como exemplo a moral cristã, que estaria equivocada caso a reduzíssemos a uma série de códigos que operaram, ou mesmo ao poder pastoral que invocaram<sup>8</sup>. Neste caso, entre um processo e outro, diversos outros processos, inclusive os coletivos de subjetivação, se fizeram presentes, tais como os “movimentos espirituais e ascéticos” que se desenvolveram antes da Reforma, como menciona Deleuze. (DELEUZE, F. P.111)

Deste modo, um dispositivo “não pode invocar valores transcendentais enquanto coordenadas universais” mas deve lidar com as possibilidades de modos de vida pensados através de critérios imanentes da própria experiência. (DELEUZE, DRF. p.321) Daí porque devemos tomar a sujeição como mais um elemento da potente multiplicidade criativa da subjetividade que se encontra sempre em processo de constituição e transmutação. Notadamente ao trabalhar com o conceito de dispositivo em Deleuze não estaremos lidando com um aparato estruturado de maneira organizada e delimitada. Mas com um sistema em processo de produção e, portanto suscetível a inúmeras dimensões, agenciamentos e transformações.

Enquanto agenciamento, um dispositivo não possui objeto e está sempre em relação com outros agenciamentos. Analogamente, um dispositivo artístico, como o fotográfico, irá funcionar como uma máquina que faz disparar intensidades, diferente do aparato câmera fotográfica, que faz disparar uma série de códigos, a fim de produzir as imagens. Nesse sentido, uma fotografia pode se tornar um dispositivo, ou uma espécie de máquina agenciando-se a outras máquinas, que não correspondem ao aparato técnico que as faz funcionar, mas procedem por meio de um tipo de

---

<sup>8</sup> Foucault afirma em uma de suas entrevistas, que o poder pastoral inspirou ao Estado moderno em relação às várias técnicas de individualização e procedimentos de totalização. Contudo, ele ressalta que “devemos promover novas formas de subjetividade através da recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposta há vários séculos”. (FOUCAULT, In. DREYFUS e RABINOW, 1995. p.266)

máquina abstrata que arrasta junto outras máquinas, também abstratas, como as de guerra, amor, revolucionária, etc.<sup>9</sup>

Um dispositivo pode ser tomado pelo seu modo de exterioridade, mas a sua forma, eventualmente maquínica e direcionada a um determinado corpo social, funciona sempre em conexão com outras máquinas, com outras multiplicidades. Um artista, neste caso, torna-se apenas mais uma engrenagem desta máquina, tornando-se ele próprio uma “máquina artista”, que nada tem a ver com o esteta ou a estética em geral. (DELEUZE; GUATTARI. K. p.126) Nesta direção, uma fotografia pode atuar como um agenciamento que se introduz ao meio e metamorfoseia a sua própria multiplicidade, conforme o contexto com a qual estiver inserida.<sup>10</sup>

Deste modo, a fotografia ajuda-nos a compreender certas questões relativas a uma espécie de mecanicidade, comumente relacionada aos dispositivos, em relação aos domínios concretos. Isto porque a imagem fotográfica necessariamente é mediada por um dispositivo técnico, cujo produto empreende uma multiplicidade dotada de elementos formais, como a própria fotografia e o entorno fotografado, e elementos incorporais que se afiguram por meio da forma, produzindo um outro tipo de conteúdo e expressão.

Por meio das contribuições de Michel Foucault, expostas no primeiro capítulo, abordaremos o dispositivo como um conceito que passa a ocupar uma espécie de categoria fundamental da compreensão do mecanismo político contemporâneo. Destacaremos, sobretudo, os elementos que tangenciam os mais diversos processos de subjetivação e agenciamento, ancorados nas visibilidades e enunciações em um dado período de tempo.

Contudo, para além desta forma essencialmente concreta, destacada por Foucault nos dispositivos disciplinares (escolas, prisões, hospitais), veremos também que o dispositivo, a partir de Deleuze, passa a não mais delinear um sistema rígido e fechado, mas ao contrário, as linhas que compõem o dispositivo deleuziano traçam processos de variáveis em desequilíbrio. Todas as linhas de um dispositivo serão

---

<sup>9</sup> Utilizamos os mesmos exemplos de máquinas que aparecem em “Mil Platôs” a respeito dos inúmeros agenciamentos relacionados a uma máquina literária. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.1. p.11)

<sup>10</sup> Neste projeto de pesquisa pensamos na fotografia em meio ao contexto das artes, mas poderia ser o contexto jornalístico, documental, pessoal, etc.

tratadas como linhas de variação que se entrecruzam, se misturam e por meio das mudanças de agenciamento acabam provocando outras linhas, em outros dispositivos.

A dinâmica inaugurada por Deleuze aponta não só para uma multiplicidade perceptiva, como também atesta uma possível potência criativa, que parece romper com os limites rígidos que poderiam definir o contorno de um dispositivo, bem como seus resultados através de uma representação fixada. A própria noção de representação é desfigurada pela experiência, que pode ser entendida como a correlação entre os campos de saber, os tipos de normatividade e as formas de subjetividade, em uma determinada cultura. (FOUCAULT, 1984. p.10)

No segundo capítulo desta pesquisa, veremos como que, de outro modo, o conteúdo e a expressão, em um dispositivo, serão sempre guiados pelas diversas possibilidades de combinação de uma experiência, sendo que esta, segundo o bergsonismo deleuziano, corresponde à única maneira de se conhecer tais instâncias da realidade, mediante um procedimento rigoroso e preciso da intuição. Tal procedimento implica a incorporação de uma multiplicidade de sentidos atuais e virtuais e pontos de vista irreduzíveis, que se perfazem no tempo e no espaço, engendrando nossas percepções, ações e afecções.

Até o terceiro capítulo, será possível verificar que um dispositivo, como agenciamento, dotado de uma multiplicidade, trabalha sobre um plano repleto de linhas e fluxos, sendo estes semióticos, materiais, sociais, atuais e virtuais. São sempre agenciamentos, que colocam em conexão certas multiplicidades que problematizam todo o entorno imagético e nossas relações. Nesta direção, uma imagem não será mais um decalque ou suposta representação do mundo, mas um agenciamento com o fora, sendo este fora, destituído de imagem, significação e subjetividade, e repleto de dimensões que tomam forma e se transformam a todo momento.

Assim, em nosso último capítulo, voltaremos para a questão da fotografia, tomando a mesma uma espécie de *dispositivo-imagem*. Conforme veremos em uma breve história da fotografia, contada por Walter Benjamin, a imagem fotográfica foi por muito tempo utilizada como um meio artístico auxiliar, uma vez que servia de ferramenta para outras manifestações imagéticas, tais como a pintura e a escultura,

que se empenhavam na representação fidedigna de um modelo especificado. Já na arte moderna, a fotografia, a partir das colagens, passa a ser utilizada como apropriação, mas ainda assim a foto se acentua apenas através do seu recurso funcional.

Somente em meados dos anos de 1980, a fotografia passa a se destacar pela sua linguagem própria, ou seja, na arte contemporânea a fotografia se torna um vetor das artes. Veremos que tal advento da imagem fotográfica como objeto artístico coincide com uma série de teorias apresentadas por pesquisadores como Roland Barthes, Philippe Dubois e Rosalind Krauss que ressaltam o ato fotográfico pelo seu caráter indicial, isto é, como vestígio da verdade ou cópia de um modelo específico.<sup>11</sup>

Todavia, buscaremos junto a outros pesquisadores da fotografia contemporânea, encaminhar a questão da imagem para uma questão ainda mais elementar, a partir da crise da imagem-documento, que passará a atestar uma desconfiança no próprio dispositivo, fazendo com que este se torne o meio técnico da manipulação e da deformação. Neste contexto crítico, segundo André Rouillé (2009), o ato fotográfico se torna o próprio ato de criação, desde a sua aparição, no sentido de rechaçar o compromisso com a verdade, até a transformação da imagem em um acordo de enunciados entre aquele que vê e aquele que é visto. Segundo Rouillé

o menor enquadramento é ao mesmo tempo inclusão e exclusão, [...] o mais ordinário ponto de vista é tomada de posição, [...] o registro mais espontâneo é construção [...] informar é, sempre, de uma certa maneira, “criar o acontecimento”, representá-lo [...]. A reportagem encenada não é menos verdadeira do que a reportagem “ao vivo”, ela corresponde a um outro regime de verdades, a outros critérios suscetíveis de sustentar a convicção, ou a outras expectativas (ROUILLÉ, 2009, p. 144)

Dada estas definições acerca da imagem fotográfica, passaremos para o problema do estatuto da imagem na filosofia deleuziana, que concerne, sobretudo, à questão do pensamento, atrelada ao dispositivo. Veremos como que, nos escritos de Deleuze, a imagem se desloca do lugar da representação, para junto da arte, ocupar o lugar de criação, mediante deformação e conexão. Com a obra de Francis Bacon, a figura será introduzida a um campo de forças, que junto ao diagrama artístico produzirá uma série de novos agenciamentos, matérias e expressões.

---

<sup>11</sup> Estas hipóteses ancoram-se nas teorias platônicas da imagem.

Com a obra de Cláudia Andujar, passaremos para a investigação do funcionamento de um dispositivo imagem, a partir do retrato, que será o suporte de tal investigação. Neste ponto, nosso empreendimento estará a cargo de um estudo acerca da atuação das forças e do pensamento em torno de um plano imagético, passando novamente pelas instâncias do desejo e pelas dimensões de um dispositivo, cuja potência ultrapassa o meio técnico produtor, em vista de uma multiplicidade maquínica transformadora, criativa e imanente.



**Figura 1:** ANDUJAR, Cláudia. *Marcados para*. Amazônia, 1981-1983. Fonte: ANDUJAR, Cláudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Andujar é uma artista contemporânea cujo trabalho associa-se à cultura indígena brasileira, mais precisamente, aos povos Yanomami da Amazônia. Seu trabalho compõe-se de retratos cuja abordagem volta-se para a questão do contato, da relação entre a pessoa fotografada e o outro. No caso da obra de Andujar, a questão se lança para um aspecto ainda mais específico, uma vez que as personagens de sua performance fotográfica, são evidenciadas mediante um dispositivo técnico que passa a atuar como um dispositivo outro, produzindo uma série de novos processos de subjetivação, incluindo em tais processos a pessoa fotografada, a artista e os observadores da obra.

Finalmente nas considerações finais, traçamos uma espécie de reconstituição do conceito de dispositivo, destacando alguns tópicos que nos pareceram privilegiar o lugar da criação em detrimento às formações sedimentadas, estratificadas pelo poder. Ressaltaremos novamente a fotografia de Cláudia Andujar e o caráter múltiplo

de um dispositivo, que não cessa em se produzir e se inventar em meio à fuga, que faz da fotografia uma nova imagem, um outro pensamento.



## 1. DISPOSITIVO: O CARÁTER MULTILINEAR DO CONCEITO

### As dimensões do pensamento ou linhas do conjunto

Quando Gilles Deleuze se propõe estudar algum filósofo, conceito, pensamento ou manifestação artística, é comum nos depararmos com a tese de que seus estudos são como emanções do seu próprio pensamento<sup>12</sup>. Para ele, a filosofia é criação e experimentação, e não reflexão. Com Hume, Nietzsche, Kant, Proust, Bergson, Kafka, Spinoza, a pintura, o cinema e outros, seu procedimento filosófico tem sempre como exercício uma forma de pensar, que busca extrair desses autores e dessas manifestações, a proposta criativa utilizada por eles em ressonância com a sua própria filosofia.

Com a obra de Michel Foucault e mais especificamente com o conceito de dispositivo, Deleuze apresenta uma leitura original das três dimensões do pensamento. São estas o saber, o poder e a subjetividade que operam mediante um conjunto multilinear composto por meio de uma multiplicidade de processos singulares acompanhados por suas linhas que operam em devir, e funcionam como uma espécie de dupla captura, no qual uma se transforma a partir da outra, que deixa de ser o que se é para se tornar outra coisa ainda (DELEUZE; PARNET, 1998. p.10). Estas linhas, que podem ser segmentadas, quebradas, bifurcadas, desequilibradas, podem também se movimentar para todos os lados e são de suma importância no entendimento do processo de produção de sentidos, a partir de seus entrecruzamentos e agenciamentos.

Em Deleuze, a discussão em torno do dispositivo, ou melhor, dos três eixos do pensamento, estudados por Foucault, desemboca em uma questão maior,

---

<sup>12</sup> Em *Deleuze, a arte e a filosofia*, Roberto Machado trata o estilo de Deleuze a partir do procedimento de colagem, cuja proposta afirma que “em seus estudos, ele [Deleuze] fala em seu próprio nome usando o nome de outro”. MACHADO, 2009. p.29. Em *Gilles Deleuze, um aprendizado em filosofia* podemos verificar já na nota preliminar uma preocupação de Michael Hardt em nos colocar a par do procedimento filosófico empregado por Deleuze em suas monografias acerca da filosofia: “(...)elas [as monografias] nunca fornecem um sumário compreensivo do trabalho de um filósofo; ao invés disso, Deleuze seleciona os aspectos específicos do pensamento de um filósofo que fazem uma contribuição positiva ao seu projeto naquele ponto.” (HARDT, 1996. p.22).

relacionada às várias formas do pensamento e ao seu significado. Quando propomos uma relação entre o dispositivo e a imagem também temos como intenção correlacionar os modos de pensar com a própria superfície de uma imagem que é conduzida, a todo o momento, pelas três instâncias do pensamento.

Estas, por sua vez são relativamente independentes e funcionam por meio de trocas incessantes. O saber com seus estratos produz o tempo todo as camadas que fazem ver e dizer. O poder opera mediante a relação com o fora que coloca em questão as forças estabelecidas. E a subjetividade, enquanto parte de um complexo sistema, procede da relação para consigo, fazendo desta relação uma forma de convocar e produzir novos modos de subjetivação, que podem modificar todo o dispositivo que lhe deu origem, bem como as outras dimensões.

### **1.1. Dimensão do Saber: Uma superfície estratificada**

Na obra intitulada *Foucault* (1986), Deleuze aponta e explica a dimensão do saber, que constitui um dispositivo, através das combinações do visível e do enunciável próprias para cada estrato<sup>13</sup>. Os estratos são definidos como “camadas sedimentares”, ou acumulados de coisas e palavras, de ver e falar, de visível e de dizível, de regiões de visibilidade e campos de legibilidade, de conteúdos e de expressões. Eles representam as formações históricas, as positivities ou empiricidades. (DELEUZE, F. p.57)

Os estratos correspondem às camadas que compõem uma superfície de estratificação, um território. Em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1980) Deleuze e Guattari nos apontam que em Geologia, os estratos passam por uma dupla articulação, referente aos movimentos de “sedimentação” e “dobramento”. A primeira

---

<sup>13</sup> Estrato é um termo da Geologia e significa uma camada formada por rochas sedimentares. É comum encontrar nos textos de Deleuze uma série de conceitos que fazem alusão à geografia em geral, como cartografia, território, mapas, etc. Na obra “Foucault”, Deleuze ressalta que o estrato é um tema da arqueologia justamente pelo fato de a mesma não remeter necessariamente a um passado, de forma que os estratos se formam e são formações históricas conforme um presente. (DELEUZE, F. p.60)

articulação refere-se ao empilhamento das unidades de sedimentos cíclicos, o arenito e xisto, ou seja, ao empilhamento das substâncias. Já a segunda articulação instaura uma estrutura funcional estável e garante a modificação dos sedimentos em rochas sedimentares, isto é, ela está relacionada às formas.

Esta dupla articulação, no âmbito de uma filosofia dos dispositivos, não detém para si um modelo geral, mas uma variedade de posições e vínculos, de maneira que não há uma divisão específica de articulações para a substâncias e outra para as formas. Existe um código e uma territorialidade específica para cada articulação e cada uma, ao longo do processo de estratificação, passa a corresponder a um tipo de segmentaridade ou de multiplicidade. Apesar das articulações das substâncias apresentarem interações sistemáticas, tanto quanto as articulações das formas, é somente nesta última que ocorre a produção dos fenômenos de centramento, unificação, totalização, integração, hierarquização, finalização, produzindo assim, uma codificação. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.1. p.53)

Isto não significa, porém, que os estratos sejam uma linguagem, ou mesmo que representem uma estrutura sistemática fixada ao conjunto de relações e correlações entre os segmentos de uma articulação e outra. Na verdade, existe todo um complexo de leis que orientam estas relações. Mas o que nos parece importante nestas elaborações acerca dos estratos, é que diante de uma dupla articulação, certas fronteiras entre forma e substância, conteúdo e expressão são rompidas. Desta maneira, podemos verificar que em meio aos estratos encontraremos formas tanto de conteúdo, quanto de expressão.

O conteúdo e a expressão que constituem um dispositivo possuem uma forma e uma substância específicas. No caso do dispositivo prisão, presente em *Vigiar e Punir* (1975/2008), a própria estrutura de concreto da prisão se apresenta como forma de conteúdo em um estrato. Mas este conteúdo não remete à palavra prisão, mas a uma série de palavras e conceitos que exprimem, classificam, enunciam, traduzem e até praticam atos criminosos. Ao mesmo tempo em que o conteúdo da prisão define um local ou forma de visibilidade, o direito penal, a delinquência e o delinquente são formas de expressão que definem um campo de dizibilidade.

Podemos verificar que para além de um sentido essencialmente instrumental, em vista de processos de produção de pensamento e criação de verdades em um

determinado tempo, os dispositivos são pensados mediante a própria experiência que se realiza no presente. Um conteúdo, como por exemplo a prisão, encontra-se sempre em relação com outras formas de conteúdo como a escola, o hospital, o asilo, etc. Do mesmo modo a forma de expressão deste conteúdo se constrói por meio da articulação destas relações que compõem um campo estratificado.

Em resumo, podemos dizer que para cada formação histórica existe uma maneira específica de ver e de fazer ver, de forma que a época na qual cada estrato encontra-se inserido não preexiste aos enunciados e às visibilidades que o compõem. A determinação dos visíveis e dos enunciáveis presentes em cada estrato vai além dos comportamentos, das mentalidades, das ideias e linguagens tornando-os possíveis a partir da combinação e variação das maneiras de dizer e das formas de ver em um mesmo estrato e também de um estrato a outro.

### **1.1.1. Linhas de visibilidade e curvas de enunciação**

A maneira na qual as coisas e as palavras são distribuídas se dá através de regimes específicos, que distribui variáveis. Desde a obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995), o ajuste das formas de conteúdo e dos estados de expressão é apresentado através de um agenciamento concreto, que resulta em multiplicidades discursivas de expressões e multiplicidades não discursivas de conteúdo, que não cessam de se entrecruzar. (DELEUZE, GUATTARI, MP, v.2. p.83) Conteúdo e expressão são como uma função de estratificação, isto é, o enunciável e o visível são os elementos de sedimentação em um dispositivo, o seu arquivo.

As discursividades e evidências presentes em uma formação histórica são produzidas a partir de sua própria combinação e da mesma maneira, entre duas formações históricas diferentes há ainda a variação de ambas e de suas combinações. Percebemos que mesmo ocorrendo uma determinação dos visíveis e dos enunciáveis em cada estrato, não se trata de uma maneira de ver e dizer estático, delimitado, mas de uma maneira mutável, em constante combinação e variação, dependentes tanto

da percepção histórica ou sensibilidade, quanto de um regime discursivo que esteja operando em um determinado contexto. (DELEUZE, F. p.58)

Podemos observar que a dimensão do saber, estudada por Deleuze enseja uma forma de pensamento própria, que se produz como uma forma de heterogeneidade. Segundo Roberto Machado (2009), tal teoria sobre as formas heterogêneas não somente constituem um saber como também, por consequência, produzem uma formação histórica. Para o autor, Deleuze pretende neste ponto marcar a irreduzibilidade da visibilidade ao enunciável, ou seja, a autonomia do visível em relação ao enunciado, fazendo com que toda e qualquer ideia de naturalismo da experiência, sínteses de consciência, intencionalidade fenomenológica sejam afastadas. (MACHADO, 2009. p.167)

Em outras palavras, o saber não é um campo de sentidos estruturado por uma normatividade linguística e tampouco um sistema no qual as coisas se oferecem a serem vistas, independente dos saberes que lhes deram origem. De fato, os enunciados designam, nomeiam as coisas, e as visibilidades se apresentam a nossa percepção conforme suas formas. Mas para cada forma de conteúdo e matéria de expressão, uma série de condições e regimes conduzem as linguagens e percepções às quais teremos acesso, conforme a formação histórica de um determinado período de tempo e suas combinações.

A heterogeneidade das formas de conteúdo e de expressão que constituem o saber está presente em diversas passagens na obra de Michel Foucault. Dentre elas, em *A Arqueologia do Saber* (2008), Deleuze nos chama a atenção ao fato de que Foucault afirma que, embora o enunciável possua um primado sobre o visível, aquele não consegue deter uma irreduzibilidade histórica deste. Isto ocorre porque o enunciado tem suas próprias leis e uma autonomia em relação ao visível e este, por sua vez, lhe contrapõe uma forma de conteúdo própria se deixando determinar sem se deixar reduzir. Visibilidades e enunciados, os olhos e a voz são “duas coisas em um passo diferente, em um ritmo duplo”. (DELEUZE, F. p.60)

O estratificado constitui diretamente um saber, no qual visível e enunciável são como objetos de uma epistemologia produzida no presente. Desta maneira, não há nada antes do saber que, enquanto processo de sedimentação, passível de derivações e transformações, pode ser definido como “um agenciamento prático, um

dispositivo de enunciados e de visibilidades”. (DELEUZE, F. p.60) Logo, algo que se apresenta como fonte de conhecimento acerca de um recorte de tempo específico, na realidade, versa sobre um conhecimento parcial, em constante processo de formação, acumulação e transformação, mas ao mesmo tempo, apreensível pela multiplicidade que se atualiza no presente e na matéria que o compõe.

O saber só existe em função de limiares, como os de etização, estetização, de politização, etc. (DELEUZE, F. p.61) Tais limiares atuam como exterioridades um tanto variadas, orientadas das mais diversas formas, como parte constitutiva do saber. É o plano de consistência que assegura a seleção, a construção ou o cruzamento destes liames. O saber se atualiza como uma unidade do estrato que se distribui em diferentes limiares, sendo, portanto, uma espécie de empilhamento desses limiares, ou seja, um acumulado dessas variáveis do estrato mobilizado e impregnado pelo saber.

No que tange aos enunciados e visibilidades, isto é, aos dois polos do saber, as palavras e as coisas tornam-se elementos bastante vagos, pois são formações múltiplas, eventualmente emparelhadas e em processo de mutação. Por isso, Deleuze, que considera inadmissível enquadrar Foucault como um filósofo da linguagem, ressalta que é mesmo “preciso rachar, abrir as palavras e as coisas para extrair delas o seu enunciado e suas evidências”. (DELEUZE, F. p. 61) A forma de expressão de um determinado discurso não deve então ser confundida com as suas unidades linguísticas, assim como as formas de conteúdo não podem se confundir com suas qualidades sensíveis.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Em “As Palavras e as coisas” Foucault faz uma importante distinção entre o conhecimento clássico nominalista, ou seja, a linguagem como forma de conhecimento e a linguagem a partir do século XIX. Segundo ele, após a modernidade a linguagem dobra sobre si mesma e passa a desenvolver uma história, leis e objetividades próprias. Desta forma o conhecimento da linguagem torna-se uma aplicação de métodos relacionados ao saber em geral sobre um domínio singular de uma objetividade. Diferente de uma lógica do conhecimento, como era aferido até então, a linguagem passa a operar conforme os interesses e estratégias de uma formação histórica específica. (FOUCAULT, 1999. p. 410)

### 1.1.2. Os acontecimentos e a linguagem

Deleuze salienta que se faz necessário, segundo Foucault, analisar as condições, os jogos e os efeitos nos quais os discursos encontram-se inseridos, uma vez que, se estes estivessem subordinados à ordem dos significantes, eles seriam anulados. (FOUCAULT, 1996. p.49) Nas palavras do próprio Foucault: “os discursos devem ser tratados, antes, como conjuntos de acontecimentos discursivos”, como acontecimentos que se realizam na matéria. (FOUCAULT, 1996. p.57)

Logo, para os discursos não há um processo, substância ou acidente, mas relação, efeito, coexistência, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais. Foucault ainda destaca que o acontecimento não é da ordem dos corpos, enquanto ato ou propriedade, mas da ordem dos efeitos que atuam eventualmente sobre esses corpos interferindo na temporalidade e na dispersão dos sujeitos em uma pluralidade de posições e funções possíveis. (FOUCAULT, 1996. p.51-60)

Os acontecimentos, também para Deleuze, são incorporais e diferem das coisas ou dos estados de coisas<sup>15</sup>. São efeitos que interferem no tempo e que ora são apreendidos como presente vivo nos corpos que “agem e padecem”, ora são como uma instância infinitamente divisível em passado-futuro. Os acontecimentos se realizam junto aos efeitos incorporais que resultam dos corpos, sendo estes, “mistos”<sup>16</sup> dotados de suas ações e paixões.

Os corpos, segundo os estoicos<sup>17</sup>, agregam para si os caracteres da substância e da causa. Já a Ideia, ao contrário do que se pensava desde Platão<sup>18</sup>, se debruça sobre a superfície das coisas, ao extra-ser impassível, estéril e ineficaz. Assim, o

---

<sup>15</sup> Em *Lógica do Sentido*, Deleuze explica o conceito de “acontecimento” partindo de uma leitura original sobre a distinção das espécies de coisas, realizada pelos estoicos: “não confundir o acontecimento com a sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas”. DELEUZE, LS. p.6. É importante ressaltar, conforme Zourabichvili, que nesta distinção que se faz entre estados de coisas e acontecimentos, aplica-se o par “atual-virtual” que será estudado mais adiante nesta pesquisa, mas que concerne à dimensão do saber em um dispositivo. ZOURABICHVILI, 2003. p.17

<sup>16</sup> Mais adiante também estudaremos os “mistos” conforme o bergsonismo de Deleuze. Todavia, já adiantamos aqui que se trata de coexistências corporais, misturas de naturezas diferentes como estados de coisas quantitativos (espaciais) e qualitativos (temporais). ( DELEUZE, LS. p.6)

<sup>17</sup> Os estoicos são uma aliança importante para a concepção deleuziana de sentido e acontecimento.

<sup>18</sup> Platão pensava a Ideia como parte integrante das coisas e dos seres.

incorporal ou o ideal deixa de ser a parte interna das coisas para tornar-se não mais que um efeito.

Os incorporais emergem à superfície como efeitos que se manifestam e desempenham seu papel. Tais efeitos assumem o sentido causal, mas também se insinuam como efeitos sonoros, ópticos ou de linguagem. O incorporal passa a se tornar toda a ideia que se instaura na superfície, ainda que saibamos que ele é completamente destituído de uma corporeidade. Este acontecimento ideal, repleto de paradoxos é o próprio devir ilimitado, que também se passa na superfície.

De outro modo, o acontecimento é coextensivo ao devir e o devir à linguagem. Desta forma, o paradoxo, ou seja, a afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo, se torna uma série de proposições interrogativas que procedem conforme o devir por adições e subtrações sucessivas. (DELEUZE, LS. p.9) À linguagem cabe a função de fixar e ultrapassar os limites e ainda restitui-los à equivalência infinita de um devir ilimitado.

“Os acontecimentos são como cristais, não se transformam e não crescem a não ser pelas bordas, nas bordas”. (DELEUZE, LS. p.10) De outro modo, os discursos devem ser abordados por meio de um conjunto de acontecimentos, pois a prática discursiva corresponde a uma cadeia de ideias que coexistem a partir da superfície e para a superfície. Nesta perspectiva, podemos notar que os discursos não possuem uma forma homogênea, mas se exercem como um acontecimento que faz elevar para o nível da linguagem todo o devir e os seus paradoxos.

Segundo Deleuze: “o acontecimento pertence essencialmente à linguagem, ele mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas.” (DELEUZE, LS. p.23) Portanto, não se deve confundir a efetuação espaço-temporal de um acontecimento com ele próprio, uma vez que o acontecimento não possui um sentido. Ele é o próprio sentido<sup>19</sup>, sempre exprimível ou enunciável, conforme uma proposição.

Tais expressões e enunciações inferidas pelo acontecimento se tornam possíveis por meio de certas proposições que parecem estreitar as relações entre as

---

<sup>19</sup> Foucault utiliza a expressão “efeito de sentido”. (FOUCAULT, 1996. p.46)



palavras e o pensamento, conforme afirma Foucault a respeito da realidade específica dos discursos em geral:

Desde que foram excluídos os jogos e o comércio dos sofistas [...] parece que o pensamento ocidental tomou cuidado para que o discurso ocupasse o menor lugar possível entre o pensamento e a palavra; parece que tomou cuidado para que o discurso aparecesse apenas como um certo aporte entre pensar e falar; seria um pensamento revestido de seus signos e tornado visível pelas palavras, ou inversamente seriam as estruturas mesmas da língua postas em jogo e produzindo um efeito de sentido. (FOUCAULT, 1996. p.46)

A crítica de Foucault está voltada a uma suposta “experiência originária”, que suporia que, no nível da experiência, significações anteriores ditas de algum modo qualquer, percorreriam o mundo ofertando, dispondo, abrindo-se para nós como uma espécie de reconhecimento primitivo. O discurso, bem como as nossas experimentações, estariam subordinadas a uma espécie de cumplicidade primeira com o mundo, que nos possibilitaria designá-lo, nomeá-lo, julgá-lo e conhecê-lo sob a forma da verdade. (FOUCAULT, 1996. p.48)

Para Deleuze é próprio dos acontecimentos o fato de serem expressos ou exprimíveis, enunciados ou enunciáveis por meio de proposições. Contudo existem três tipos de relações ou procedimentos que são reconhecidos por algumas filosofias<sup>20</sup> como convenientes aos acontecimentos. São estes a designação ou indicação, relacionada a um estado de coisas exteriores; a manifestação intrínseca aos enunciados do desejo e a significação que concerne às implicações de conceitos. Haveria ainda uma quarta relação ou dimensão, não tão difundida, chamada por Husserl de expressão e por Deleuze de sentido, que seria o expresso das proposições.

Se a primeira dimensão opera por meio da associação das palavras com as imagens, a segunda se apresenta como a causalidade interna de uma imagem, especialmente no que diz respeito à existência do objeto ou de um estado de coisas correspondente. Caberia, então, à manifestação tornar possível a designação,

---

<sup>20</sup> Deleuze não precisa quem são esses autores que reconhecem as três relações distintas da proposição. Um ano após Deleuze lançar o “Lógica do Sentido” (1969), Foucault, ao tratar destas mesmas relações, cita três tipos de filosofias que se referem ao discurso conforme um jogo de relações por meio dos signos: uma filosofia do sujeito fundante, uma filosofia da experiência originária e uma filosofia da mediação universal. Na primeira o discurso é um jogo de escritura, na segunda de leitura e na terceira de troca. (FOUCAULT, 1996. p.49)

fazendo com que as inferências do desejo se tornem uma unidade na qual as associações da indicação passem a derivar.

Em outras palavras, entre a designação de uma imagem ou objeto qualquer até a manifestação que dá crédito àquilo que exprimimos ou enunciamos, ocorre um deslocamento de princípios, fazendo com que os objetos somente sejam designados mediante a relação da proposição do sujeito que fala e se exprime. Esta relação que instaura a primazia da manifestação sobre a designação, ergue-se do ponto de vista da fala e deste mesmo ponto, a manifestação também se mantém primeira em relação à terceira dimensão da proposição, a significação.

### **1.1.3. O lugar do sujeito e variáveis do discurso**

Deleuze considera o conceito foucaultiano de enunciado bastante original, já que se distancia de um sistema meramente linguístico e ordenado, para se aproximar das condições, jogos e efeitos que surgem mediante aspectos de descontinuidade, perigo e violência, que podem tangenciar os mais diversos discursos. Foucault critica o papel historicamente monárquico do significante em função da retirada da revelação contínua do sentido. Segundo ele, a análise do discurso “não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo de rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação.” (FOUCAULT, 1996. p.70)

De maneira análoga, a forma de conteúdo também não representa um significado, tornando as visibilidades algo para além dos elementos visuais ou sensíveis, das qualidades, dos objetos, das coisas, dos seus compostos. As visibilidades são como que formas de luminosidade que se afiguram eventualmente mediante a própria luz que as ilumina através do dispositivo que as condiciona.

É como o funcionamento técnico de uma câmera fotográfica, na qual um objeto é revelado por meio da luz que o dispositivo óptico dispõe para capturar tal objeto. A luz controla aquilo que será revelado diante do recorte enquadrado, ainda que o mesmo seja mais ou menos condizente com o que conseguimos ver como sendo o

plano real fotografado. Isto significa que a própria fotografia não passa de uma evidência<sup>21</sup>, mediada por um aparato que produz aquilo que vemos, sendo que o que vemos é apenas a parte luminosa de um território mais amplo e complexo.

A necessidade de se extrair das palavras e das coisas os seus enunciados e as suas evidências relacionam-se ao fato destes nunca estarem ocultos, ao mesmo tempo em que não se encontram propriamente legíveis, dizíveis, vistas ou visíveis. São as condições que os determinam e os constituem tornando-os formas de expressão e de conteúdo. Não se trata de ver por detrás dos enunciados e das visibilidades, mas ver aquilo que torna os discursos e os conteúdos ocultos, como a cortina de um teatro ou um pedestal em um monumento. É preciso deslizar ao longo da superfície da cortina e de tanto deslizar, “passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso”. (DELEUZE, LS. p.10)

Ao afirmar que não existem enunciados e visibilidades ocultas, Deleuze, tomando como base Foucault, constata apenas a presença de uma série de variáveis que dependem das condições e regimes que definem as formas de expressão e conteúdo que se passam em um certo tempo e espaço. Logo, o saber de um dispositivo não se encontra oculto atrás dos elementos que velam ou exaltam as situações e comportamentos, como seria a cortina em um teatro. O saber se encontra na própria cortina, ou seja, no regime e nas condições que possibilitam o velamento ou a exaltação das matérias de expressão e conteúdo.

A partir dessa descrição, talvez possamos inferir que o saber de uma fotografia não se encontra oculto por detrás do papel fotográfico ou da intencionalidade do artista. O Saber está no próprio regime ou condições que tornam a imagem um objeto de arte ao encontro do olhar e também o artista um condutor dessa imagem. Os espectadores e destinatários da obra constituem apenas uma parte dentre as inúmeras variáveis do enunciado e da visibilidade, que a partir das condições, definem o enunciado como função e a visibilidade como conteúdo.

---

<sup>21</sup> Em *A câmara Clara* (1984), Roland Barthes diz que a fotografia é uma evidência intensificada, não daquilo que representa, mas de si mesma. Ou seja, ela se torna o próprio meio do que ele chama de alucinação, ou a afirmação de algo que se faz entre o atestado do falso, no nível da percepção (pois sabe-se que aquele objeto não está lá) e verdadeira no nível do tempo (o objeto esteve lá). (BARTHES, 1984. p. 168-169)

Ainda no contexto das artes, podemos pensar no espaço expositivo, no suporte, nos curadores, fruidores da obra, artistas, *marchands*, ou seja, em uma série de elementos que constituem e tornam possível um conteúdo específico, como uma obra de arte. De outro modo, é o conteúdo e a expressão que possibilitam a existência desta cadeia de variáveis, ao mesmo tempo em que fazem erigir uma série de discursos e proposições.

Uma proposição, segundo Foucault (1996) está relacionada aos inúmeros modos de expressão que são engendrados no interior dos discursos. As proposições, em geral, ligam-se a uma incessante vontade de saber que passa a orientar os mais diversos conteúdos e expressões, legitimando-os como parte integrante de uma verdade determinada.<sup>22</sup> Antes das coisas se tornarem o que são, ocuparem uma ou outra posição específica, cabe à dimensão do saber precisar as condições em um dado período de tempo, o que é diferente de pensá-las conforme suas representações cognoscíveis<sup>23</sup>.

Junto a uma imagem fotográfica, por exemplo, podemos indicar tantas proposições possíveis, desde as afirmações inferidas por um artista sobre o seu trabalho até as formas de exterioridade que a fotografia carrega. Ao mesmo tempo, podemos verificar como o sentido ou a verdade de uma imagem é o seu próprio acontecimento, na medida em que inúmeros agenciamentos e modos de expressão passam a extrapolar as intensões de tal artista, conforme as múltiplas conexões que podem ser estabelecidas. Nesta perspectiva, podemos tomar o lugar da fotógrafa ou fotógrafo como um território destituído de proposição, fazendo com que a pessoa que fotografa deixe de ser a porta-voz de uma autoria individualizada sobre os discursos que produz, para tornar-se elemento de uma coletividade, passível de interlocução.

Segundo Foucault, na Idade Média a atribuição de um discurso científico a um determinado autor era o necessário para que se pudesse apreender tal discurso como

---

<sup>22</sup> Em Foucault, uma proposição atua em vista da permanência naquilo que ele chama de “conjunto de uma disciplina”, que constitui por assim dizer a esfera do verdadeiro. “Uma proposição deve preencher exigências complexas e pesadas para poder pertencer ao conjunto de uma disciplina; antes de poder ser declarada verdadeira ou falsa, deve encontrar-se no verdadeiro.” (FOUCAULT, 1996. p.34)

<sup>23</sup> Aqui lançamos parte do problema da representação em Deleuze, no sentido em que esta parece fixar nas imagens, bem como em nossa percepção das mesmas, certos elementos como a identidade, a determinação, a analogia e a semelhança. O indivíduo como elemento que enuncia um pensamento (“eu penso”) neste caso, é o princípio mais geral da representação e a fonte destes elementos que tonam os objetos representações universais. (DELEUZE, DR. p.200-201)

verdade. A partir do século XVII, porém, o lugar da autoria torna-se enfraquecido, de modo que o autor passa a ser concebido como um elemento catalográfico, no sentido de que seu nome passa apenas a nomear teoremas, síndromes, efeitos, etc, ou seja, a apresentação individual perde o caráter de verdade. (FOUCAULT, 1996. p.27)

Todavia, no âmbito das artes, o lugar do autor, que na Idade Média permanecia muitas vezes no anonimato, passa a ganhar forças trazendo para o artista a responsabilidade do sentido da obra, bem como a necessidade de coerência tangenciada pela sua vida pessoal, por meio das experiências vividas. A proposta de uma autoria fundante não só limita o acaso do discurso pela imposição de uma identidade, como também enfraquece as potências criativas de um artista em função de uma individualidade, sob a forma de um eu. (FOUCAULT, 1996. p.29)

Em todo caso, existe sim um autor que escreve e inventa, um artista que fotografa, um pintor que pinta. Porém tal autor, fotógrafo ou artista não são ditadores de uma suposta verdade absoluta. Os discursos engendrados por eles são submetidos a uma outra dimensão que se relaciona ao acontecimento e ao acaso. Para Foucault, o autor atua como princípio de rarefação de um discurso, no sentido em que ele é mais um princípio de agrupamento do discurso, do que um sujeito que pronuncia ou escreve um texto.

Quando fotografa, um artista produz um discurso que se conserva, na medida em que ele engendra enunciados que por meio da imagem são ditos, permanecem ditos e ainda estão para se dizer. A fotografia encontra-se na origem de um certo número de atos novos de fala, que a todo momento são retomados e transformados. O conteúdo visível tangenciado por um retrato encontra-se submetido a todo momento pelas formas de expressão que atuam mediante os agenciamentos coletivos de enunciação<sup>24</sup>dando forma aos modos de codificação que daí decorrem.

Percebemos neste ponto que os enunciados, como matéria de expressão possuem um primado sobre as proposições, sobre as intenções e também sobre os objetos. Se a obra possui como forma de conteúdo e expressão certos liames, como os de politização, militância, etização e outros, este fato se dá por meio dos acontecimentos que se realizam sobre a superfície da imagem e que interferem na

---

<sup>24</sup> Segundo Foucault, os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam como uma espécie de princípio de agrupamento do discurso. (FOUCAULT, 1996. p.26)

percepção da obra. O próprio artista encontra-se inserido em uma coletividade discursiva, que distribui, inclusive, a sua posição de artista no contexto das artes, a legitimidade da obra, a manifestação dos seus desejos.

Assim, nossa percepção sobre uma imagem se realiza conforme os agenciamentos que operam em sua superfície. De um lado, os agenciamentos maquínicos, que fazem cruzar, com a máquina fotográfica, as máquinas de guerra, de compaixão, de militância, de revolução. De outro, os agenciamentos coletivos de enunciação, que independente da forma singular que são expressos, são sempre coletivos e produzem as enunciações sem deixar espaço a um sujeito qualquer determinável. Este processo define a natureza e a função dos enunciados, sendo estes não mais que engrenagens, ou seja, parte de um tal agenciamento. (DELEUZE; GUATTARI, K. p.141)

Em relação aos enunciados, a condição mais geral a respeito dessas formações discursivas está no fato de o sujeito da enunciação ser, a princípio, completamente excluído. O sujeito, incluindo a própria ideia de autor ou artista, se constitui em um enunciado como parte de um conjunto de variáveis derivado do próprio enunciado enquanto função do acontecimento. O enunciado por sua vez é sempre coletivo e faz parte das máquinas sociais, sejam elas as de submissão, protesto, revolta, etc. Também as máquinas jurídicas que lançam regras para a enunciação. (DELEUZE; GUATTARI, K. p.138)

Deleuze ressalta que para Foucault “o sujeito é um lugar ou posição que varia muito segundo o tipo, segundo o limiar do enunciado”. (FOUCAULT, apud. DELEUZE, F. p.64) Tal sentença afasta novamente qualquer ideia de automatismo da linguagem, mediada pelas pessoas, seja através dos significantes, ou por meio de uma experiência originária. Também parece posicionar o desejo junto ao campo social, afastado de uma individualidade. As inúmeras possibilidades de tornar este ou aquele sujeito os autores de um enunciado deslocam uma suposta autonomia do discurso, ou mesmo uma noção de autoria como sinônimo de originalidade.

Na verdade, a condição do enunciado é dada em sua completude, em sua singularidade, em sua forma limitada e heterogênea, dotada dos limiares que o compõem. Esta condição se encontra no “ser-linguagem” (DELEUZE, F. P.65), na dimensão que o constitui e que não se confunde com nenhuma das direções aos quais

ele remete, sejam políticas, estéticas, filosóficas, etc. Por mais diversas que sejam as formas de expressão como palavras, textos, frases, proposições emitidas em determinadas épocas, a linguagem parte sempre de um corpus determinado e dotado de regimes próprios que reúne e distribui os enunciados de forma específica e que varia em sua apresentação. Desta forma, o ser do enunciado em um dispositivo vai além de um sistema de dispersão temporal, sendo ele próprio um conjunto transformável. Nesse caso, o ser histórico da linguagem não define sua origem, interioridade ou consciência fundadora, mas constitui uma forma de exterioridade conduzindo a disseminação dos enunciados em um determinado corpus.

Assim como há um ser-linguagem no saber, há também um ser-luz singular e limitado, inseparável da maneira pela qual a luz cai sobre uma formação, sobre um corpus. Não há para o ser-luz uma subordinação ao meio físico, fato que retira qualquer função, ou referencial de um sentido meramente visual. O ser-luz é o único capaz de trazer as visibilidades à visão e também aos outros sentidos, por meio de combinações também visíveis. Existe uma maneira pela qual um visível esconde outro visível, uma maneira pela qual a visibilidade se introduz fora do olhar, como um “olhar virtual.”<sup>25</sup>, que domina todas as experiências perceptivas e não convida à visão sem convidar todos os outros campos de sentidos. (DELEUZE, F. p.67-68)

#### **1.1.4. O saber e os jogos de verdade**

As formas de conteúdo se encontram ocultas, quando nos fixamos apenas nos objetos, nas coisas e nas qualidades sensíveis, sem nos voltarmos para as evidências presentes através delas. Assim como a cortina do teatro atua em um enunciado como elemento da enunciação, a visibilidade também não se dá somente na maneira de ver

---

<sup>25</sup> O “Olhar virtual” aparece brevemente em DELEUZE, F. p.68. O conceito de virtual está relacionado à subjetivação, à duração, à multiplicidade. Mais adiante vamos aprofundar este conceito, mas consideramos prudente adiantar aqui que as formas visíveis são virtuais atualizados, contudo existe uma diferença entre um virtual de que se parte e um atual a que se chega. (DELEUZE, B. p.78) Assim podemos verificar que o “olhar virtual” abrange um campo muito mais amplo do que aquilo que vemos ou percebemos e que de fato, as visibilidades não se limitam ao território sensível dos objetos.

de um sujeito, mas o próprio sujeito que vê é um local de visibilidade, uma função derivada da visibilidade. (DELEUZE, F. p.66)

No caso da fotografia, o fotógrafo é parte constituinte do local de visibilidade, assim como os fruidores e destinatários da obra. Deleuze explicita essa afirmação com a apresentação clássica do lugar do rei, que é um local de visibilidade projetado pelo próprio sujeito que vê, no caso, o rei. Isto quer dizer que uma posição subjetiva vidente é constituída pelo lugar em que se instaura o vidente e pelo agenciamento no qual o mesmo se encontra.

Um bom exemplo é o panóptico de Bentham, estudado por Foucault, que nos mostra como este poderoso dispositivo expande sua arquitetura de pedra para se tornar um local de visibilidade em função das formas de luz. Estas, por sua vez, distribuem uma série de qualidades aos seus elementos constituintes tais como, o claro e o obscuro, o opaco e o transparente, o visto e o não visto, etc. O panóptico vai além do sistema prisional de controle para se tornar um sistema complexo de luminosidade, de distribuição de reflexos, de uma forma de exterioridade dotado de funções extrínsecas a ele próprio.

Se os enunciados de delinquência, criminalidade são inseparáveis dos regimes, as visibilidades são inseparáveis das máquinas, no sentido em que se trata de “uma reunião de órgãos e de funções que faz ver alguma coisa e que coloca sob as luzes, em evidência”. (DELEUZE, F. p.66) Para cada formação histórica existe uma modulação da luz que constitui um espaço de visibilidade, que se redobra a outras dimensões devolvendo ao olho outras formas ainda, de visibilidade.

Essas condições que tornam falar e ver possíveis são formas de exterioridade que se dispersam e fazem com que cada formação histórica veja e torne visível, enuncie e torne enunciável tudo o que puder em função de suas condições de ver e enunciar. Os enunciados se dispersam conforme seu limiar. A linguagem contém suas palavras e proposições, mas não os enunciados. Da mesma forma, a luz contém os objetos, mas não as visibilidades e dispersa formas de exterioridade que remetem a outras funções como a própria organização dos indivíduos dentro de um sistema prisional, por exemplo.



Os enunciados e as visibilidades são elementos cristalinos, envolvidos em todas as formulações de ideias e manifestações de comportamentos. A receptividade da luz está relacionada à própria ação, no ato de fazer ver, e a espontaneidade da linguagem faz menção a um outro que se exerce sobre a forma receptiva.<sup>26</sup> O primado do enunciável está em sua função determinante, mas o fato de a visibilidade ser determinável não atesta uma conformidade entre ambos, mas ao contrário, a afirmação de naturezas diferentes que não cessam de se entrecruzar compondo cada estrato ou cada saber. (DELEUZE, F. p.70)

O objeto discursivo do enunciado não é isomorfo ao objeto visível, mesmo que muitas vezes o enunciado e a imagem, o texto e a figura possam parecer emparelhados em sua estrutura linguística. Tomemos de empréstimo o título da fotografia de Andujar (figura1): “Marcados para” enuncia algo visivelmente diferente do objeto fotografado, porque nada tem a ver com um significado, mesmo que o título pretenda ser a descrição da proposição da artista em torno da cena capturada.

Da mesma forma esse objeto impresso, a fotografia também não é um significante, mas a atualização de algo que não conhecemos ou sequer sabemos se se trata de verdade ou ficção, se a pessoa é mesmo uma indígena que vive na Amazônia, ou se estamos diante de uma montagem. Esta é apenas uma dentre várias pressuposições e divagações acerca de uma imagem, mas o fato é que, a não-relação existente entre título e imagem, enunciado e visibilidade se estabelece em uma relação ainda mais profunda, que Deleuze define como processos do verdadeiro ou jogos de verdade. (DELEUZE, F. p.72)

Este jogo, ou esta relação se dá através de um procedimento de construção do verdadeiro, a partir de questões que visam situar aquilo que vemos e enunciamos sobre cada estrato nesse ou naquele limiar. Tal processo nos faz questionar como as

---

<sup>26</sup> Segundo Machado (2009), receptividade e espontaneidade são termos amplamente utilizados por Kant nos sentidos de intuição e entendimento, respectivamente. Já em Foucault esses termos são utilizados como luz e linguagem. Para abordar a dimensão do poder, conforme veremos adiante, Deleuze retoma tais conceitos acrescentando novos sentidos que ele encontra em Espinoza e Nietzsche, todavia, ainda na dimensão do saber, Deleuze verifica que este “neo-kantismo” de Foucault produzirá dois deslocamentos significativos: um promove uma substituição das condições de uma experiência possível para as condições de uma experiência real e o outro faz do sujeito universal um objeto ou função histórica. Machado ressalta ainda, que tais deslocamentos atestam uma certa continuidade entre Foucault e Kant, no sentido em que verificam a primazia do enunciado (espontaneidade) sobre a visibilidade (receptividade) bem como a pressuposição recíproca de ambos, ou seja, sua heterogeneidade. (MACHADO, 2009. p.167-168)

visibilidades cintilam, reverberam, e sob que luz, e também como fica a situação do sujeito que ocupa e vê tais reverberações? Da mesma forma existem os procedimentos de linguagem que questionam qual é o *corpus* de palavras, frases e proposições? Como extrair da linguagem os enunciados que a atravessam? Como se dispersam tais enunciados? Quem fala e quais são os objetos destes enunciados? Para Deleuze existem os procedimentos enunciativos e os processos maquínicos, uma vez que o verdadeiro só se dá através de problematizações e estas se criam a partir de práticas, que nos conduzem a pensar sobre uma “história da verdade”. (DELEUZE, F. p.72)

Admitir uma história da verdade, ou que a mesma é construída por meio de práticas, processos e procedimentos exclui a ideia de que o verdadeiro se define por uma forma comum, uma conformidade. Assim, o que se vê não está diretamente ligado ao que se diz, ou mesmo ligado às palavras lançadas sobre aquilo que vemos, como o título de um trabalho de arte. Não há uma ideia tipicamente lógica de que o visível aparece em função de uma proposição discursiva. Da mesma maneira, o enunciável, a linguagem não é uma atualização do visível, cuja função seria dar nome àquilo que vemos, mas é parte de um campo social, mediado pelos agenciamentos sempre coletivos e em constante produção de novos enunciados, de outros desejos.

#### **1.1.5. Por uma dinâmica da disjunção**

Deleuze privilegia o cinema como o melhor exemplo da disjunção do ver-falar e ressalta o filme *La Femme Du Gange*, da diretora Marguerite Duras como uma excelente amostra, na qual as imagens independem das vozes, como se fossem dois filmes ao mesmo tempo. Não há um encadeamento entre as duas manifestações de conteúdo e expressão, entretanto, há um perpétuo reencadeamento sobre uma espécie de vazio que se forma entre a imagem e a voz. Essa tentativa de preenchimento ou encadeamento do ver-falar demonstra nossa tendência em permanecer apenas no exercício empírico das coisas. (DELEUZE, F. p.74)

O exercício empírico, segundo a interpretação deleuziana sobre o pensamento em Platão, está relacionado a um senso comum, cuja percepção dos objetos se dá por meio das faculdades de conhecimento, isto é, por meio daquilo que a sensibilidade busca por referência.<sup>27</sup> Diferente, por exemplo de se pensar no objeto como algo que é sentido, como fruto do sensível a partir de um encontro. O exercício empírico busca através da reconhecimento dar forma aos conteúdos e às expressões. Tornando-as meras representações e nos fazendo crer que vemos exatamente aquilo que falamos e que falamos daquilo que vemos.

O que seria o exercício superior do ver e falar, ainda de acordo com Platão, seria o exercício transcendente das faculdades. Ou seja, seriam os “a priori”, que fazem com que cada instância atinja o seu limite próprio, que as separa uma da outra. Todavia, este limite que as separa é também o limite comum que as relaciona através de suas faces assimétricas - a fala cega e a visão muda. Ainda que haja uma relação, esta se estabelece como uma batalha, mantendo sua heterogeneidade, de forma que a condição não contenha o seu condicionado. “Os enunciados são determinantes que fazem ver, embora façam ver algo diferente do que dizem.” (DELEUZE, F. p.76)

Um objeto, portanto não deve ser apreendido como fruto de uma reconhecimento, como seria no exercício empírico das faculdades e tampouco como fruto de uma categoria normativa transcendental que subordinaria o sensível ao bem, à essência e a reminiscência às formas. Um objeto deve, ao contrário, ser sentido mediante um “encontro” com a multiplicidade, com as formas heterogêneas que o constitui. O objeto do encontro, ou do aqui-agora faz nascer a sensibilidade, no sentido em que toda uma gama de tonalidades afetivas, como o amor, ódio, admiração, horror, etc, surgem a partir dele.

Retomando a dinâmica entre os enunciados e as visibilidades e fazendo menção à obra de René Magritte, *La trahison des images* (1928-1929), vemos que:

---

<sup>27</sup> Deleuze remete essa passagem à “reminiscência platônica”, que está relacionada ao esquecimento essencial por meio da lei do exercício transcendente, segundo o qual o conhecimento dos objetos atesta um reconhecimento, ou seja, uma lembrança daquilo que já se conheceu um dia. O que só pode ser lembrado é também o impossível de ser lembrado, em um exercício empírico. Daí entra em atividade uma memória transcendente que apreende essencialmente aquilo que só pode ser lembrado de um passado como tal e desde sempre conhecido. A reminiscência incide sobre um objeto associado ao objeto de reconhecimento, introduzindo ao pensamento o tempo e uma duração, sendo este tempo parte de um ciclo físico e o pensamento um estado de clareza. (DELEUZE, DR. p.203-207)

[...] é entre o visível e sua condição que os enunciados se infiltram um no outro, como entre os dois cachimbos de Magritte. É entre o enunciado e sua condição que as visibilidades se insinuam, como em Russel que não abre as palavras sem fazer surgir o visível (e também não abre as coisas sem fazer surgir o enunciado). (DELEUZE, F. p.75)

Talvez possamos, mais uma vez, pensar a fotografia de Andujar. Enquanto parte de um estrato específico, a imagem fotográfica parece conter certos limiares, como os de politização, estetização e tantos outros que se acumulam, sedimentando uma forma de conteúdo e expressão que entram em relação, fazendo entrecruzar visível e enunciado. Decerto não há homologia e nem uma forma comum entre o ver e o falar e ainda assim, texto, discurso e imagem se insinuam como que num embate, que assegura sua heterogeneidade.



**Figura 2:** ANDUJAR, Cláudia. *Marcados para*. Amazônia, 1981-1983. Fonte: ANDUJAR, Cláudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Ambas as formas de conteúdo e expressão comportam uma condição e um condicionado, a linguagem é enunciada a partir do texto, sendo que este não contém a imagem, mas garante um espaço de disseminação ao mesmo tempo em que se torna uma forma de exterioridade. Assim como no cachimbo de Magritte, a frase *Ceci n'est pas une pipe* entrecruza dois modos de representação do cachimbo; na fotografia, é entre a expressão da garota capturada pela lente da câmera e sua condição de visibilidade que os enunciados se infiltram um no outro. E é entre o número que pode ser lido, o título da obra expressados e suas condições é que a fotografia e suas visibilidades, inclusive as não visíveis, se insinuam.

Ainda que sejam obras de cunho e contexto completamente diferentes, já que Magritte é um pintor surrealista e Andujar uma fotógrafa contemporânea contratada para documentar um determinado povo, ambos fazem emergir a abertura dos dois modos de conteúdo e expressão. As formas de visibilidade engendram e renovam os enunciados, de modo que no retrato podemos notar algo que transita entre o testemunho, a militância social, a apreciação, a denúncia. Já em Magritte, as palavras são imagens de palavras e a figura plástica tomada sob o fundo de um quadro negro atua como condição didática de um discurso.

Ainda a respeito das visibilidades e enunciações, no quadro de Magritte, Foucault afirma:

Se lhes acontecem de estarem superpostos no interior do próprio quadro, como o estão a legenda e sua imagem, é com a condição de que o enunciado conteste a identidade manifesta da figura, o nome que lhe está prestes a atribuir. (FOUCAULT, 1989. p.43)

Na fotografia de Andujar, a questão da identificação se coloca como o cerne da obra, uma vez que, mais do que um homem indígena, a pessoa com a placa numérica no pescoço passa a ser vista como um dado catalográfico, identificado pelo número 04. Neste sentido, a codificação expressada na imagem transforma a identidade exposta no retrato para dar lugar a uma tal função crítica, especialmente em relação à confecção de novos visíveis que reforçam não somente a potência estética, política e social presente na imagem, como também evocam uma sensação de estranhamento e pulverização dos sentidos.

Percebemos, então que mais do que rachar as palavras para induzir enunciados e as coisas para conduzir visibilidades, é preciso abrir as palavras e as coisas em um movimento de fazer multiplicar os agenciamentos dentro de um plano de consistência horizontal, acentrado, repleto de possibilidades de conexões e transmutações dentro do estrato e de um estrato a outro. Contudo, para que as determinações entre os enunciados e visibilidades sejam infinitas e não deixem escapar as formas visíveis e enunciáveis existe um outro eixo que atua sobre e entre o visível e enunciável, garantido a primazia do último em relação ao primeiro. Este eixo se configura como a dimensão do poder, que será tratada adiante.

## 1.2. Dimensão do Poder: os afectos e as afecções

O poder não é uma forma definida e também não se estabelece entre duas formas como é o caso do saber. O poder é, na verdade, uma relação de forças, atuantes sempre sobre elas próprias, constituindo ações sobre ações. Tais atos vão além de um caráter repressivo, uma vez que incitam, suscitam, produzem, e constituem afectos ativos. Ao passo que ser incitado, suscitado levado a produzir, ter um efeito de utilidade, constitui-se em afectos reativos<sup>28</sup>. Antes de se possuir, o poder se exerce e este exercício se dá através do afecto, de forma que as relações de poder são relações que determinam singularidades, ou seja, os afectos.

Esta distinção entre os afectos revelam certas qualidades do poder que se instauram dentro da nossa afectividade. De um lado, a potência de agir, como pura espontaneidade, do outro o poder de ser afectado, como uma tal receptividade que marca o grau de potência dos indivíduos.<sup>29</sup> Em Espinosa, Deleuze percebe que, para um mesmo indivíduo, ou para um mesmo grau de potência, o poder de ser afectado permanece constante de acordo com certos limites, mas a potência de agir e de padecer variam uma e outra profundamente, justamente por serem inconstantes frente a uma determinada espécie de afecção, que são as paixões. (DELEUZE, EFP. p.33)

De outro modo, o indivíduo detém uma essência singular, que o posiciona sempre em relação com um outro. Ao mesmo tempo, ele possui um grau de potência, isto é, um poder de ser afectado, uma potência para agir quando é preenchido pelas afecções. Espinosa busca tratar da natureza e da virtude dos afectos, bem como as ações e apetites humanos, como uma questão de linhas, de superfícies e de corpos, ou seja, como uma espécie de emaranhado, cujas combinações traçarão a potência de ação mediada pelos afectos e afecções sobre os corpos. (ESPINOSA, 2008. p.163)

As afecções, são de duas espécies: afecções de ações, que derivam da essência relacional e se explicam pela natureza do indivíduo afectado e as afecções

---

<sup>28</sup> A teoria dos afectos reativos, desenvolvida por Deleuze, encontra-se nos títulos que se referem à Nietzsche e à Espinosa.

de paixões que derivam sempre do exterior e se explicam por uma outra coisa. São as paixões que preenchem nossa capacidade de sermos afectados e que nos separam ou aproximam de nossa capacidade de agir. Estas paixões são de dois tipos: tristes, quando encontramos com um corpo exterior que opera por subtração ou fixação, e alegres, quando o corpo externo convém com a nossa natureza, aumentando nossa capacidade de agir e nos aproximando do ponto de transmutação, no qual tornamo-nos senhores de nossa potência de ação, de nossas “alegrias ativas”. (DELEUZE, EFP. p.34)

Faz-se importante ressaltar aqui, que um dos pontos de Deleuze, ao nos apresentar uma teoria dos afectos em relação à dimensão do poder, é posicionar o indivíduo como mais um grau de potência em meio a uma multiplicidade e cuja ação se destaca segundo a sua capacidade afirmativa, produtiva e transformadora. Isto, em função da maneira pela qual, este indivíduo conduz suas paixões.

Com efeito, quando falamos de afecções, estamos pensando em efetuações dos encontros, ou seja, ações de efeitos sobre os corpos. Contudo, quando falamos de um conjunto de forças, abordamos a dimensão dos afectos que se apresentam como potência, ou seja, como variação contínua da força de existir de alguém, sendo esta variação, definida por meio da natureza dos encontros.<sup>30</sup>

Segundo Espinosa, o “afecto” está relacionado às afecções por meio da potência de agir, ou seja, quando em nós, ou fora de nós sucede algo que pode ser compreendido clara e distintamente pela nossa natureza. Quando de nossa natureza se segue algo cujo efeito não pode ser compreendido por ela, ou seja, por nós mesmos, ocorre um padecimento do corpo, diferente de uma potência para agir. Assim, como nos afirma Cintia Vieira da Silva, a respeito de Espinosa, “o conhecimento adequado das causas é a maneira pela qual os indivíduos finitos podem sair da passividade, não se tornando imunes às paixões, mas compreendendo suas causas e passando, assim, a dispor de meios para gerenciá-las”. (SILVA, Cíntia Vieira da, 2013. p. 249)

---

<sup>30</sup> Ainda sobre esta relação entre o afecto e a afecção: “Por afecto [affectus] compreendo as afecções [affectiones] do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (ESPINOSA, 2008 p.163). Os afectos somente são uma ação quando são a causa das afecções e quando não o são, os afectos são somente uma paixão.

### 1.2.1. Diagrama de forças

O poder, como um exercício dos afectos, passa tanto pelos dominados, quanto pelos dominantes em uma relação, e a força afectada mantém sua potência de resistência, ação e criação. Espontaneidade e receptividade, nesta dimensão do dispositivo, se tornam o poder de afectar e de ser afectado, sendo o último como uma matéria da força, e o poder de afectar, a sua função (DELEUZE, F. p.79).

Esta é como uma função pura e não-formalizada independente das formas concretas nas quais ela se envolve, dos objetivos que satisfaz e dos meios que emprega. Da mesma maneira, ser afectado é como uma matéria-pura, não-formada, também independente das substâncias formadas, dos seres ou dos objetos qualificados que ela atravessa.

Nesse sentido, retomando o dispositivo como agenciamento, em seu aspecto material ou maquínico, podemos junto a Deleuze e Guattari, afastá-lo de uma concepção de produção de bens para aproximá-lo daquilo que promove um estado de mistura de corpos em uma sociedade. Sabemos que em relação à linguagem, um dispositivo não está relacionado a uma produção de significantes, mas a regimes de signos, a uma máquina de expressão dotada de uma série de variáveis que determinam os usos dos elementos da língua. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.2, p.25)

Em outras palavras, o carácter material de um dispositivo é apenas uma evidência daquilo que o poder empreendeu, ou seja, é somente a estratificação de uma multiplicidade agenciada. Um agenciamento concreto não funciona independente da máquina abstrata, que é o diagrama de forças. Este também não se realiza, senão, por meio de um agenciamento e os agenciamentos são sempre de desejo, que conforme vimos anteriormente, está sempre conectado, ou seja, se configura como relação.

A máquina abstrata envolve o estrato constituindo sua unidade, como um diagrama que distribui formas tais como a prisão, o hospital, a escola. De outro modo, a máquina abstrata participa do ajuste entre as formas de visibilidade e de enunciação em um dado dispositivo. Aquilo que vemos e apreendemos como matéria de conteúdo



e expressão não são produtos de uma engrenagem tangível, mas os meios de realização de uma complexa multiplicidade de desejos, estratégias e intenções. Por esse motivo um diagrama comporta apenas matéria e função, que se seguem independentes dos vários agenciamentos que lhes deram origem.

A respeito disso, Deleuze retoma o exemplo do panóptico para mostrar como as categorias do poder determinam quaisquer ações e suportes. A grande torre de pedra é dotada da função pura de impor um comportamento qualquer a um conjunto qualquer de indivíduos, com a condição de que a multiplicidade seja pouco numerosa e o espaço limitado. (DELEUZE, F. p.80)

Os objetivos de educar, tratar, punir, fazer produzir que dão forma à função não são sequer considerados, do mesmo modo que as substâncias formadas como presos, doentes, loucos, etc, também são ignorados. Ainda assim, o panóptico perpassa todas essas funções e substâncias que o compõem se tornando uma categoria de poder, cuja pura função é a de disciplinar.

Percebemos com este dispositivo como, de fato, as visibilidades e enunciações que se afiguram na dimensão do saber, não fazem alusão às estratégias e funções empregadas pelo poder. O delinquente e a delinquência são como a matéria na qual a função pura do poder de disciplinar se realiza e entre uma e outra ocorrem certas correspondências que também atuam em um dispositivo. Contudo, como diz o próprio Foucault: “atrás dos dispositivos disciplinares se lê o terror dos ‘contágios’, da peste, das revoltas, dos crimes, da vagabundagem, das deserções, das pessoas que aparecem e desaparecem, vivem e morrem na desordem.” (FOUCAULT, 2008. p.164)

Notadamente, a função pura do poder implica numa certa desconsideração das singularidades, sejam elas funções ou substâncias, para atuarem como um diagrama, ou “função que se deve destacar de qualquer uso específico, como de toda substância especificada”. (DELEUZE, F. p.80) Neste momento vemos que o diagrama é definido por Deleuze das seguintes maneiras<sup>31</sup>:

(...) é a apresentação das relações de força que caracterizam uma formação; é a repartição dos poderes de afectar e dos poderes de ser afectada; é a

---

<sup>31</sup> Mais adiante nesta pesquisa veremos outras definições para o diagrama, bem como diferentes usos do mesmo, especialmente em relação às artes imagéticas e pictóricas.

mistura das puras funções não formalizadas e das puras matérias não-formadas. (DELEUZE, F. p.80)

Além dessas definições apresentadas de forma encadeada, o diagrama também é definido como uma “emissão, uma distribuição de singularidades”. Isso porque o poder não passa por formas, como é o caso do saber, que se trata da atualidade de um dispositivo. O poder passa por pontos singulares que marcam a atuação de uma força em relação à outra, a ação e a reação, “um afecto como estado de poder sempre local e instável”. (DELEUZE, F. p.81)

Mesmo que a força atue sobre um local específico, ela não parte de um ponto central, mas de um campo de forças que vai de um ponto a outro, marcando “inflexões, retrocessos, retornos, giros, mudanças de direção, resistência”, em um dispositivo. (DELEUZE, F. p.81) Podemos notar que entre o saber e o poder existe uma primazia do último sobre o primeiro, pois para cada atuação das forças, uma nova estratégia é determinada de forma bastante pontual e que por isso mesmo não pode ser reconhecida, e escapa às formas estáveis do visível e do enunciável, ao mesmo tempo em que as articula.

### **1.2.2. A microfísica do poder e o papel da instituição em um dispositivo**

A determinação do poder, essencialmente prática, não se reduz a uma determinação cognoscível do saber e a prática do poder também permanece irreduzível a toda prática do saber. Pelo fato de as relações entre o saber e o poder se tratarem de ligações móveis e não localizáveis, Foucault destaca do poder o caráter de uma microfísica, marcando a diferença de natureza entre essas duas dimensões.

Não por acaso, Deleuze menciona que a expressão é como uma “estruturação amplificante que faz passar para o nível macrofísico as propriedades ativas da descontinuidade primitivamente microfísica.” (DELEUZE, MP, v.1, p.72) Essa diferença entre as dimensões não impede que haja correspondências entre o arquivo e o diagrama, ao contrário, ela permite uma série de capturas recíprocas ou uma imanência mútua entre o saber e o poder.

Ao tratar da microfísica, Foucault convoca o corpo como um elemento que se pode colocar, mover e se articular com os outros em meio a um estrato, ou seja, o corpo atua como um fragmento de um espaço móvel, também fragmentado e especificado. (FOUCAULT, 2008. p.139) O corpo vem acompanhado das suas forças, da utilidade e docilidade delas, da sua repartição e submissão. Em *Vigiar e Punir* o corpo aparece preso a um sistema de sujeição, contudo, tal corpo detém uma tecnologia política própria, cujo saber não está relacionado à ciência de seu funcionamento e aquilo que seria o controle de suas forças extrapola a simples capacidade de vencê-las. (FOUCAULT, 2008. p.26)

As instituições e os aparelhos de Estado recorrem a todo momento a esta “tecnologia política” do corpo, como uma maneira de utilizá-la, valorizá-la e impor algumas das suas maneiras de agir. Mas esta tal maneira peculiar do corpo situa-se em um nível completamente diferente, mediante seus mecanismos e efeitos. Por esse motivo, o corpo atua conforme uma microfísica do poder, na medida em que o exercício das forças não seja concebido como propriedade, mas como estratégia, e que seus efeitos não sejam atribuídos a uma apropriação dos corpos, mas como disposições, manobras, táticas, técnicas e funcionamentos, que revelam uma rede de relações sempre tensas e sempre em movimento. (FOUCAULT, 2008. p.26)

Segundo Deleuze, a microfísica do poder relaciona-se aos mecanismos miniaturizados, aos focos moleculares que se exercem no detalhe, constituindo as disciplinas de maneira equivalente nos dispositivos, como na escola, na fábrica, na prisão, nos hospitais, etc. Estes dispositivos são como que as singularidades, ou atualidades de um diagrama abstrato, sendo este coexistente a todo o campo social, ou como parte de um “fluxo qualquer definido por uma multiplicidade de indivíduos a ser controlada”. (DELEUZE, MP, v.3. p.88)

Podemos notar que existe um complexo saber-poder que engendra uma articulação própria, a partir de suas diferenças. Esta articulação faz com que as linhas de força conduzam a batalha entre o saber e o poder e atuem como “flechas que não cessam de entrecruzar as coisas e as palavras”. (DELEUZE, DRF. p.317-318, tradução nossa) As linhas de força vão de um ponto singular a outro passando por todos os lugares de um dispositivo envolvendo-o por completo em uma espécie de integração.

A operação em torno das linhas de força se configura a partir da produção de uma linha de força geral, que atualiza formas definidas como o Estado, a Religião, a Arte, dentre outras instituições. Esta atualização faz convergir as singularidades, ao alinhá-las nesse exercício de estratificação dos afectos, sem que de imediato resulte em uma integração. Este processo abrange uma multiplicidade de integrações locais e parciais que se desenvolvem sobre pontos singulares afins. Desta forma, as instituições ficam destituídas de qualquer essência ou interioridade, e enquanto parte de um mecanismo do poder são práticas que fixam as relações que se formam em torno do mesmo. Portanto, constituem uma função reprodutora e não produtora. (DELEUZE, F. p.83)

A instituição é apenas um limiar atualizado, decalcado pelo diagrama de um dispositivo. Ela cumpre o papel de verticalizar os elementos deste espaço atual, conforme os regimes de signos com os quais ela se utiliza. No caso das Artes, artistas e objetos são postos como partes hierarquizadas de um sistema artístico em um dado período de tempo. Daí decorre o fato de um mictório qualquer não ser uma obra de arte ao passo que o famoso mictório de Duchamp<sup>32</sup> é reconhecido atualmente como uma das mais importantes obras de arte do século XX.

Diferente das instituições que se afiguram como se fossem porta-vozes de um poder vigente, a própria dimensão do poder virtual comporta forças que agem mediante o desejo, através dos agenciamentos. Em função disso, aquilo em que o desejo se realiza, ou melhor, se atualiza corresponde a um fragmento do desejo, que em função do seu regime específico, não o traduz e sequer o representa. Ainda assim, sem esta forma de atualização que nomeia, evidencia e qualifica, o desejo jamais se realizaria e um dispositivo não atuaria sobre um determinado conjunto.

O que entendemos por instituição é, na verdade um conjunto de práticas, em uma determinada formação histórica, sob determinadas relações de poder convenientes ao estrato específico. Diante dessa constatação, é preciso averiguar que relações de poder cada formação histórica integra e que relações ela mantém com outras instituições existentes sobre tal estrato e como essas repartições mudam de

---

<sup>32</sup> A *fonte*, obra dadaísta criada por Duchamp em 1917, foi produzida com o intuito de ser um objeto crítico frente a um sistema vigente das artes. Na ocasião em que foi exposto, o trabalho foi atacado por um dos espectadores e atualmente o urinol de porcelana possui um valor de mercado que ultrapassa os 3 milhões de euros.

um estrato a outro. Pode haver inclusive formações múltiplas e incessantes, como a forma-Estado da contemporaneidade, que se trata de uma “estatização contínua” e bastante variável, conforme nos destaca Deleuze. (DELEUZE, F. p.83)

A instituição é, portanto, biforme e bifacial. Ela fala e faz ver, é linguagem e é luz; “(...) a atualização só integra criando, também, um sistema de diferenciação formal”. (DELEUZE, F. p.83) Logo, em cada formação é engendrada uma forma de receptividade que constitui o visível e uma forma de espontaneidade que constitui o enunciável, sendo estas formas não coincidentes no que diz respeito aos dois aspectos da força, ou duas espécies de afectos. Entretanto, é na receptividade do poder de ser afectado e na espontaneidade do poder de afectar, que o visível e o enunciável encontram suas condições internas.

### **1.2.3. O deslocamento como condição da atualização**

Diferente do saber que se constitui por substâncias formadas que são destacadas pela visibilidade e funções formalizadas expressadas pelo enunciado; a relação de poder não possui uma forma em si mesma colocando em contato a receptividade e a espontaneidade. Assim, a atualização das categorias afectivas do poder, como “incitar”, “suscitar”, passam necessariamente pelo ver e falar, que possuem as categorias formais do saber, tais como “educar”, “tratar”, “punir”, etc.

Esse deslocamento da atualização das forças através das visibilidades e enunciações é o que torna as instituições tão eficazes no que tange a uma produção dos saberes, atualizando as relações de poder através da sua capacidade de integração. Ao integrar tais relações, as instituições as atualizam conforme a natureza de suas operações. Em outras palavras, as instituições atualizam as relações de poder redistribuindo, assim, as formas de conteúdo e expressão que constituem um saber específico.

O funcionamento dessa “atualização-integração” (DELEUZE, F. p.85) tem como regra geral as relações de forças que, como foi mencionado anteriormente,

determinam pontos singulares tornando o diagrama uma emissão de singularidades. A curva que une os pontos singulares e que efetua ou atualiza as relações de forças é o enunciado e é por esse motivo que ele não se define por aquilo que designa ou significa. Os pontos singulares com suas relações de forças não se tratam de um enunciado, ainda que pareçam semelhantes ou idênticos a eles.

De maneira análoga, as visibilidades também se ligam com o lado de fora que as atualiza, com as singularidades e linhas de forças que as integram, entretanto sem qualquer ligação com os enunciados. Esta não-relação provocada pela força, pelo lado de fora, mantém os enunciados e as visibilidades independentes, com seus regimes próprios, sem reduzi-los às proposições ou aos objetos que tomam forma.

Podemos verificar neste ponto, que a noção de verdade se constitui como um problema, pois segundo Deleuze, existem, para cada tipo de instituição, inúmeras visibilidades e enunciações. (DELEUZE, F. p.85) Assim, uma instituição como a das Artes atualiza as relações de poder constituindo saberes, cujas formas de conteúdo em nada se assemelham às formas de expressão.

Por exemplo, podemos dizer que a fotografia de Andujar (Figuras 1 e 2) detém uma forma de expressão que parece atingir o limiar de politização, uma vez que a sua obra exprime uma situação sócio-política de um determinado grupo de indivíduos. Ao mesmo tempo, a forma visível da fotografia se enquadra a certos padrões estéticos, advindos da instituição artística. Segundo as palavras de Andujar:

Sem dúvida, minha fotografia é marcada pelo meu passado. Um passado de guerra, um passado de minorias. Isso é algo que não só me preocupa, mas me perturba. É parte da minha vida. Me interessa muito pela questão da justiça e das minorias que estão tentando se afirmar no mundo, mas se deparam sempre com um dominador que procura apará-las. Mas existe também um outro lado, que é a estética, o equilíbrio, presente nas minhas imagens. Nem sempre o lado social pode se juntar ao lado estético. Eu sofro por isso. Quando consigo juntar as duas coisas, me sinto aliviada. (ANDUJAR, In. Persichetti, 2000. P.15)

Notadamente o ver e o falar de uma imagem é como que uma operação empreendida pelo poder, que ao encontro do observador faz multiplicar os seus sentidos, sem reduzi-los às proposições da artista ou mesmo aos objetos que lhes dão forma. Vejamos que para que um observador verifique um enunciado político na obra de Andujar, é necessário que ocorra uma série de agenciamentos, que vão envolver desde o estrato específico no qual observador e obra encontram-se

inseridos, até a pluralidade de instituições que percorreram aquele território de fruição.<sup>33</sup>

Do mesmo modo as formas visíveis também irão variar a partir dos inúmeros agenciamentos que se produzirão em torno do exercício do olhar. Daí porque as formas de conteúdo e matérias de expressão não detêm verdades, uma vez que elas são sempre variáveis conforme as combinações que se produziram em torno delas. Aquilo que atualizamos como visibilidade e expressão é a forma estratificada, capturada e lançada pelo diagrama em meio a um plano em movimento.

O diagrama das forças se atualiza ao mesmo tempo nas descrições e enunciações, sendo as primeiras a regulação que caracteriza as visibilidades e as segundas, a regulação que caracteriza as legibilidades. É desta forma que ambas as instâncias do saber integram, de maneira diferente, a intensidade dos afectos, as relações diferenciais das forças, as singularidades de poder, tornando-se potencialidades que regularizam os pontos singulares. Daí a inscrição de que “o quadro-descrição e a curva-enunciado são poderes heterogêneos de formalização e de integração”. (DELEUZE, F. p.87)

Para Deleuze, as relações de saber não teriam nada para integrar se não fosse a existência das relações de poder, que possuem as condições necessárias para que as duas formas heterogêneas do saber se relacionem, ainda que seja de maneira tão independente, através uma espécie de não-relação. Isto porque o ver e o falar encontram-se presos às relações de poder que eles supõem e atualizam mediante o regime próprio de cada manifestação. (DELEUZE, F. p.89) A fotografia de Andujar, não constitui uma única forma comum, implicada pelas relações de saber, mas uma multiplicidade agenciada e mutável, atualizada ou estratificada pelas relações de poder.

Por esta razão só é possível extrair os enunciados de um determinado conjunto de frases e textos se pontuarmos os focos de poder e possibilidades de resistências no qual tal conjunto encontra-se submetido. Ou seja, diante de um encadeamento de palavras, frases e textos, não há qualquer definição ou significação direta se não ligarmos os pontos singulares produzidos pelo diagrama. Em compensação, são as

---

<sup>33</sup> Estamos pensando nas galerias, na academia de belas artes, nos marchands, nas políticas públicas, etc.

relações de saber que supõem as relações de poder, pois estas as envolvem durante o processo de atualização e por isso mesmo são difusas, multipontuais dotadas de enunciados dispersos sob a forma de exterioridade e visibilidades determinadas por outra forma de exterioridade ainda. (DELEUZE, F. p.90)

Em outras palavras, são as relações de poder que designam a forma de exterioridade às quais os enunciados e as visibilidades remetem. Desta forma, uma emissão aleatória de letras só pode se tornar um enunciado a partir de sua reprodução vocal ou documental. Podemos talvez pensar nas proposições intrínsecas a um objeto de arte, que necessariamente precisam de um contexto, um suporte de reprodução de sentidos para gerar uma exterioridade determinada, sobre uma visibilidade distinta, porém relacionada. Enquanto faz ver e falar, o poder não só representa uma relação de forças, mas também produz verdades, para além do incitar, suscitar, produzir um efeito útil, etc.

Em suma, podemos notar um dualismo que se instaura entre o visível e o enunciável, sendo que tal dualismo se dá à medida em que o primeiro é uma forma de exterioridade e o segundo, uma forma de dispersão, fato que os tornam multiplicidades irreduzíveis. Entre as multiplicidades discursivas e não discursivas, temos ainda a multiplicidade das relações de forças, cujo ser múltiplo aparece-nos sistematicamente através dos poderes de afetar e ser afetado.

Desta forma as repartições de um dispositivo, sejam através de eixos, dimensões, formas, poderes são, na realidade uma tentativa de “repartir uma multiplicidade que não é representável sobre uma forma única.” (DELEUZE, F. p.91) Os estratos, ou formações históricas são, portanto combinações de variáveis do visível e do enunciável apreendidos através do arquivo audiovisual. A microfísica do poder, ao contrário, não pode ser apreendida ou conhecida, pois exprime uma relação de forças através do diagrama, que não se confunde com o seu arquivo.



#### 1.2.4. O poder como o lado de fora dos estratos: o não-lugar do diagrama

A formação histórica tece o arquivo e o diagrama constitui o seu “a priori”, de forma que não existe nada sob, sobre ou do lado de fora dos estratos. As relações de forças não estão mesmo do lado de fora, mas são efetivamente o lado de fora do campo estratificado. Elas se encontram sempre em exercício, como um lugar de mutação, ou como diria Deleuze, como um não-lugar. Cada formação histórica estratificada remete a um diagrama de forças, atribuindo-lhe uma certa estabilidade e nesta perspectiva, podemos dizer que existe uma infinidade de diagramas, para além do diagrama disciplinar<sup>34</sup>. (DELEUZE, F. p.91)

São muitas as categorias de poder diagramáticas e o diagrama, como um não-lugar, se distingue do estrato que o atualiza, porque é instável, agitado e mesclado, sendo lugar apenas para as mutações. Um diagrama

é o caráter paradoxal a priori, uma microagitação. É que as forças em relação são inseparáveis das variações de suas distâncias ou de suas relações. Em suma, as forças estão em perpétuo devir, há um devir de forças que duplica a história, ou melhor, envolve-a, conforme uma concepção nitzscheana. (DELEUZE, 2006. p.92)

Em resumo, o diagrama é sempre o lado de fora dos estratos porque se comunica com a formação estratificada que o estabiliza ou estratifica, porém em outro eixo, na própria dimensão do poder. Assim, o diagrama também se comunica com outros diagramas, de modo que as outras forças passem a perseguir o seu devir mutante, encadeando novas relações de singularidades operadas ao acaso, em condições extrínsecas e determinadas pelo lance precedente. Esse encadeamento não se dá por continuidade nem interiorização, mas se trata de outro encadeamento sobre os cortes e as descontinuidades. (DELEUZE, F. p.93)

---

<sup>34</sup> Neste ponto Deleuze contrapõe a ideia foucaultiana de que o diagrama disciplinar atua como um enquadramento imanente ao campo social, substituindo assim, os efeitos da antiga soberania. Para Deleuze, mesmo estes antigos efeitos, como “confiscar” ou “decidir a morte” também são formas diagramáticas de poder. Estas formas não possuem qualquer estabilidade, justamente por tratarem de um lugar de mutação, de processo. Desta maneira, a formação histórica estratificada é o espaço de realização do diagrama e com esta chave de leitura podemos traçar uma série de formas diagramáticas. (DELEUZE, F. p.91-92) Em “Vigiar e Punir” (2008), é possível verificar como Foucault analisa diversos dispositivos de poder (prisão, hospitais, escola, acampamentos), sob a égide dos diagramas disciplinares, que adestram os indivíduos conforme a configuração espacial dos elementos compositivos de tais dispositivos.

O lado de fora é diferente da exterioridade. A última ainda é uma forma, ou mesmo duas formas exteriores uma à outra, como os dois meios que constituem o saber: luz e linguagem, ver e falar. Já o lado de fora implica exclusivamente uma relação de forças, tornando-se um eixo irreduzível, uma dimensão dotada de afetações variáveis através dessa relação.

### **1.2.5. O lugar do pensamento e a multiplicidade das forças**

No interstício, ou seja, na disjunção entre o ver e o falar opera o pensar, que se dirige para um lado de fora que não tem forma, de maneira que ver é pensar, falar é pensar. (DELEUZE, F. p.93) Logo, o pensamento depende da intrusão de um lado de fora que escava o interior, e não de uma interioridade dada que reuniria visível e enunciável. Quando as palavras e as coisas se racham sem coincidir acabam por fomentar a produção de forças e efeitos que vêm do lado de fora em constante mutação.

As relações de formação histórica do homem costumam ser pensadas a partir de sua composição formal e mesmo quando se trata de relação de forças, a figura humana é pintada como uma representação meramente conceitual. Contudo, a questão do composto humano vai além das evidências, do perceptível ou enunciável, em direção às forças componentes do homem, aos múltiplos agenciamentos que se criam, independentes das formas nas quais estas forças se realizam, ou podem se realizar.

Ao estudar um diagrama, como por exemplo, o disciplinar, pouco importa as formas que esta máquina abstrata atualiza, uma vez que se trata de uma mesma operação tanto para a escola, prisão, quartel, asilo, fábrica, etc. O ajuste das formas de conteúdo e de expressão são possíveis mediante um agenciamento concreto que captura as distinções reais destas figurações, organizando assim, as formações de potência, que são as forças, e os regimes de signos. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.1, p.33)

Com efeito, podemos verificar mais uma vez, o caráter múltiplo de um dispositivo, especialmente no que tange a força motriz de um dado diagrama. Tal força relaciona-se ao desejo, que é sempre agenciado e opera por meio de fluxos, destituindo sujeito ou objeto de tal operação. Nesse sentido, a questão do composto humano, bem como suas enunciações relaciona-se não só à combinação das forças componentes como também à origem de tal composição. Para além disso, como agenciamento, a atuação das forças no entorno das relações humanas passam a produzir novas formas de pensamento sempre em processo, sempre em relação.

Diferente de uma representação clássica das forças como conceito, associada a uma representação do ideal, é possível pensarmos em novas forças. Forças estas capazes de entrar em relação com as forças do homem, reconduzindo-o para sua própria finitude e configuração no tempo e no espaço. Estas forças podem ser as da vida com sua organização, do trabalho com sua produção e as da linguagem com a sua filiação. (DELEUZE, F. p.95) Existem ainda outras forças que não deixarão de provocar novas variações na forma composta, tornando a figura do homem, uma composição produzida, uma atualização que agrega outros tipos de forças, que em devir produzem algo diferente do homem, como um animal, uma máquina, um artista, etc.

Em um diagrama de forças, ao lado das singularidades de poder que correspondem às relações de afectos, existem as singularidades de resistência, que tornam a derrubada desses diagramas de forças possível. A resistência tem um primado sobre o poder, uma vez que as relações de poder se mantêm dentro do diagrama que as metamorfoseia e as relações de resistência comunicam com o lado de fora, de onde os diagramas vieram. Essa ideia pode ser endossada através da constatação de que “um campo social mais resiste do que cria estratégias e o pensamento do lado de fora é um pensamento de resistência”. (DELEUZE, F. p.96)

Deleuze destaca na dimensão do poder, a retomada da vida como forma de resistência na sociedade contemporânea, uma vez que a vida se tornou um objeto de poder e, enquanto tal, tornou-se também o foco da sua própria destruição. Para Foucault durante a época clássica o corpo foi descoberto como objeto e alvo de poder. Mas é somente a partir do século XVIII que as técnicas de poder ocuparam-se em esculpir no detalhe o corpo como um objeto do controle: “o poder infinitesimal sobre o

corpo ativo”. (FOUCAULT, 2008. p.118) O “Homem-máquina” construído compõe-se de uma redução materialista da alma e ao mesmo tempo uma teoria geral do adestramento que fixa para este corpo uma tal docilidade que permite tanto analisar, quanto manipular. É o caso mesmo dos dispositivos reguladores e corretores como os quartéis, as escolas, os hospitais, as prisões e etc.

O poder se torna então biopoder e o conjunto de forças e funções que resistem à morte do homem passam a ser parte do próprio homem. Diante desse aspecto, quando a vida é tomada pelo poder, ela também se torna o ponto de resistência, para além das espécies, dos meios, dos caminhos e dos mais diversos diagramas (DELEUZE, F. p.99) Ou seja, é preciso libertar a vida do próprio homem, encontrar o conjunto das forças e funções que resistem à sua morte, ao seu definhamento. Mais uma vez lembramo-nos que o próprio Foucault nos diz que seus estudos não aludem propriamente ao poder, mas referem-se ao encaminhamento das formações humanas e por isso é possível passar para o outro lado do poder.

Em meio a tantos mal-entendidos sobre a subordinação da figura do homem na obra foucaultiana e também em função de uma sucessão de eventos que fizeram fracassar uma série de movimentos de resistência em prol da vida<sup>35</sup>, Deleuze aponta esse momento de crise como crucial para a descoberta de uma nova dimensão do pensamento, em Foucault. Dimensão esta, que modifica o mapa dos dispositivos expandindo os contornos orientados por meio das linhas de forças. Se existe um lado de fora, um pensamento de resistência que não cessa em subverter e derrubar os diagramas de poder, deve haver também um lado de dentro ou um lado de dentro do lado de fora. Passaremos então para tal lado de dentro sugerido por Deleuze, para averiguarmos e entendermos essa nova dimensão porvir: a da Subjetividade.

---

<sup>35</sup> Ressaltamos aqui o movimento das prisões depois de 1970 e outros acontecimentos posteriores que aconteceram em escala mundial e que, segundo Deleuze, entristeceram Foucault de maneira significativa. (DELEUZE, F. p.101)

### 1.3. Dimensão da Subjetividade: o lado de dentro do lado de fora

Até o presente momento discorreremos acerca da existência de três dimensões de um dispositivo. O Saber se apresenta mediante as relações formadas e formalizadas sobre os estratos. O Poder estabelece as conexões entre as várias forças que atuam junto ao diagrama. E o Pensamento, aparece como uma relação com o lado de fora e também como uma não-relação. A respeito da última, entretanto, voltamo-nos apenas aos pontos de poder e tecemos junto à Foucault um percurso, segundo o qual, tais pontos não existem sem os focos de resistência. Também vimos que ao tomar a vida como seu objetivo, o poder revela e suscita a uma vida que resiste ao poder.

Sob tais condições, a força do lado de fora parece ser o limite, uma vez que a mesma se torna o ponto de referência para que uma tal resistência possa operar. De outro modo, a impressão que temos é que o poder constitui um horizonte dotado de diagramas segundo o qual o ser não cessa de subverter e derrubar. Neste sentido, o ser se sobressai por meio de um novo modo de se relacionar com as forças, apresentando assim, uma nova configuração para esta dimensão, ou para este aparente limite. Segundo Deleuze:

O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora. (DELEUZE, F. p.104)

A dimensão da subjetividade se configura como um novo eixo, que não é nem saber e nem poder, mas que opera sobre eles em todo o dispositivo. Esta dimensão surge como uma dobra do pensamento, no qual o lado de dentro é a dobra de um lado de fora pressuposto. Em outras palavras, as linhas de subjetivação compõem o lado de dentro do pensamento operando com as forças que vêm de fora e constituindo com elas um si. Tal uso da força somente é possível quando retomamos a força no sentido nietzschiano de “vontade de potência”, ou seja, quando a força se torna uma afecção de si pra si. Nesta direção, o pensamento ou o fora produz por si próprio um lado de dentro coextensivo. (DELEUZE, F. p.121)

Se existe um lado de dentro do lado de fora, parece que não estamos diante de uma interioridade individual, no sentido de uma unidade autônoma de pensamento, mas de uma dobra que se faz no próprio pensamento, duplicando-o, com uma profundidade voltada para si. Desde a era clássica costumavam-se invocar o infinito, o impensado como lado de dentro do pensamento. A partir do século XIX, a pregação passa a convocar a própria finitude do homem, mediada pelas questões do contexto da modernidade, como o lado de dentro da vida, do trabalho e da linguagem. (DELEUZE, F. p.104)

Seguindo este raciocínio, o lado de dentro opera produzindo o lado de fora, sem tomar referências a uma interioridade caduca, mas constituindo um novo lado de dentro de um lado de fora especificado. Ou seja, as próprias questões do contexto passam a produzir os mais diversos processos de subjetivação. Não se trata, porém, de uma projeção do interior ou uma reprodução do mesmo, o desdobramento do Um ou a emanção de um Eu. Para Deleuze, o lado de dentro diz respeito a uma interiorização do lado de fora, uma repetição do Diferente, uma reduplicação do Outro e a imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu. (DELEUZE, F. p.105)

Notamos que o lado de dentro está sempre em relação de alteridade que não nos lança a um exterior, mas nos coloca como que ao encontro do outro a partir de nós mesmos. O outro não se torna o duplo de outrem, o que ocorre na reduplicação é o fato de que eu me vejo como o duplo do outro, eu encontro o outro em mim.

Em um apêndice sobre Michel Tournier, presente em *Lógica do Sentido*, Deleuze nos explicita que este outrem, em seu funcionamento habitual, exprime um mundo possível que passa a condicionar nossas percepções e desejos. Ainda que tal mundo somente exista em nosso próprio mundo, ele opera mudando a sua qualidade ou seguindo as leis que constituem a ordem real em geral, ou seja, a sucessão do tempo. (DELEUZE, LS. p. 326)

Outrem sucede como uma estrutura que organiza os elementos do espaço ou como destaca Deleuze, os elementos em terra: “a terra em corpos, os corpos em objetos, (...)regula e mede ao mesmo tempo o objeto, a percepção e o desejo.” (DELEUZE, LS. p.327) A definição da estrutura de outrem é exprimida essencialmente pela possibilidade, ou seja, o possível se torna a condição para o conjunto do campo

perceptivo, para a aplicação das categorias dos objetos a serem percebidos neste campo e ainda para as dimensões do sujeito que percebe.

### **1.3.1. A constituição de si e o deslocamento do duplo**

Foucault lança seus estudos a respeito do duplo e da relação do mesmo consigo, partindo do contexto da moral grega, especialmente no que concerne a maneira pela qual os indivíduos são chamados a se constituir como sujeitos de uma conduta moral. Tal conduta paira sobre uma análise a partir dos modelos propostos de instauração e desenvolvimento das relações para consigo, sendo estas a reflexão, o conhecimento, o exame e a decifração de si por si e ainda as transformações que se procura efetuar sobre si mesmo. (FOUCAULT, 1998. p.29)

Esta análise é chamada por Foucault de uma história da ética e das ascéticas, ou seja, das formas da subjetivação moral e das práticas de si. A abordagem de cunho histórico e filosófico do cuidado de si, a partir dos gregos foi a maneira encontrada por Foucault para apresentar como, no contexto grego, o cuidado-de-si surge em uma espécie de distanciamento da dimensão do código moral em vista de uma ética. Toma-se distância dos códigos a fim de problematizar as finalidades das ações efetivamente e assim multiplicá-las, transformá-las, criá-las. Esse é o exercício da liberdade, da autonomia e do governo de si.

O exercício da liberdade se encontra na obediência às injunções que se produzem em meio às várias possibilidades de relações que se estabelece mediante tais leis. Os gregos instauram esse modo particular de operar com a liberdade a partir do momento em que assumem como uma escolha pessoal o cumprimento de certos deveres morais, com a pretensão de produzir para si uma existência bela.

A escolha estética e política é um modo de sujeição, pautado por uma escolha pessoal. (FOUCAULT, 1995. p.266) Por esse motivo a análise das sociedades gregas, desenvolvida por Foucault, nos aproxima dos modos de agir e das práticas que constituem um fenômeno peculiar, importante não só para a história das

representações, noções e teorias, mas também para a própria história da subjetividade, ou para a história das práticas da subjetivação. (FOUCAULT, 1998. p.29)

O modo de sujeição, ao qual Foucault remete em seus estudos acerca da ética dos gregos, parece encontrar uma dimensão independente do poder e do saber, ainda que derive deles. Pois, o modo de sujeição é um modo estético, que se encontra no fato de os sujeitos constituírem a própria existência como uma existência bela. Ou seja, as escolhas éticas não estavam, para os gregos, relacionado às obrigações morais, no sentido de uma normatividade geral, mas de uma escolha por um tipo de existência, na qual o governo de si seria o cerne para o governo dos outros. (FOUCAULT. In. DREYFUS e RABINOW, 1995. p.266)

Esta abordagem é diferente de um tipo de proposição que enclausura o sujeito somente aos modos de sujeição que caminham junto às regras obrigatórias, ou mesmo o contrário, um tipo de indivíduo que permanece alheio aos poderes e saberes do entorno, tornando-se sujeitos destituídos de individualidade e interioridade.<sup>36</sup> Pois o contexto grego instaura a possibilidade de o sujeito se destacar em meio ao diagrama de forças e aos códigos morais que efetuam tal diagrama. Ao dobrarem as forças advindas do poder, os gregos as fazem relacionar consigo mesmas e com isso, inventam o sujeito como produto de uma subjetivação.

De acordo com Deleuze, é justamente no exercício do governo de si que se encontra a grande novidade grega. Pois este exercício pressupõe um deslocamento duplo: o poder como relação de forças e o saber como forma estratificada passam a corresponder como códigos da virtude. E nesse sentido, a constituição de si se torna uma regra do saber, segundo a qual para se governar o outro, deve-se primeiro governar-se a si. O lado de dentro é convocado a se desenvolver perante uma dimensão própria, de maneira dupla: o poder se exerce sobre si mesmo dentro do poder que se exerce sobre os outros, tornando a relação consigo a relação condicional interna sobre os poderes relativos à política, família, etc. (DELEUZE, F. p.107)

---

<sup>36</sup> Foucault menciona esse tipo de indivíduo sem individualidade ou interioridade para abordar um tipo de liberdade exercida pelos gregos ao longo de suas escolhas de conduta e governo de si, que se propõe diferente de uma liberdade descolada da cidade. A "sophrosune", ou o estado de comedimento na prática dos prazeres refere-se a este exercício da liberdade, a relação de si para consigo, à criação de uma existência estética, conforme citado anteriormente. (FOUCAULT, 1984. p.73-74)



O que se sucede mediante o contexto grego é a ideia de uma dimensão da subjetividade que deriva do poder e do saber, mas que não depende deles. Os gregos dobraram a força sem as tornar outra coisa que não fosse força e a relacionaram consigo mesma. Nesse movimento, eles inventaram o sujeito como produto de uma subjetivação, como uma existência estética, como parte de um contexto no qual a relação consigo se torna a regra facultativa do homem livre. (DELEUZE, F. p.108)

A relação consigo, ao modo grego, integra as relações de saber e poder, de forma que o indivíduo interior se torna diagramatizado, ou seja, subordinado a um jogo de poder e codificado diante de um saber moral. A dobra então é desdobrada, tornando a subjetivação uma sujeição, numa espécie de processo de individualização pautado pelo poder integrado ao cotidiano. Contudo, em meio a esta integração foi preciso fazer erigir o sujeito, face ao processo de deslocamento e duplicação, em lugar da integração.

### **1.3.2. As quatro dobras da subjetivação**

Para além da cidade ateniense, Deleuze aponta que os estudos de Foucault sobre os processos de subjetivação deveriam exceder o modo dos gregos para pensar os dispositivos cristãos, as sociedades modernas e para além de uma existência estética, deveria pensar em uma existência marginalizada dos excluídos. Esse empreendimento implica um estudo da variação dos processos de subjetivação, a multiplicidade de formações subjetivas em dispositivos não fixos e as produções de subjetividade que vão além dos poderes e saberes de um dispositivo para se reinvestirem em outros, a partir de novas formas ainda desconhecidas. (DELEUZE, DRF. p.318)

Nessa medida a relação consigo não cessa de renascer, nos mais diversos lugares e sob as mais diversas formas. Essa dinâmica se dá através da subjetivação, que se faz por dobra, ou seja, o afeto de si para consigo, a força dobrada. (DELEUZE, DRF. p.318) As dobras representam para Deleuze o próprio desdobramento da subjetividade e este seria, como nas quatro causas aristotélicas, a causa final, formal,

eficiente e material de todos os fenômenos do mundo, realizados sob o ponto de vista dos dispositivos.

Assim as dobras são apresentadas sob quatro pregas de subjetivação. A primeira está relacionada à parte material de nós mesmos que é presa e envolvida pela dobra, como o corpo e seus prazeres, a carne e os desejos, as visibilidades e enunciações. A segunda dobra é a da relação de forças, que opera como uma espécie de injunção prática em vista da relação consigo. A terceira dobra é a do saber, ou dobra da verdade, pois estabelece uma ligação entre o verdadeiro e o ser, o ser e a verdade, como se fosse uma condição formal do saber ou do conhecimento em torno de um estrato específico. E finalmente a quarta dobra é a do próprio lado de fora, que constitui a interioridade de um sujeito, sendo através da espera daquilo que é o impensado como a imortalidade, a salvação, a morte, a liberdade, ou por meio da sua própria finitude, como o trabalho, a família, a sociedade.

Essas dobras agem de forma variável e em constante mutação, constituindo modos irreduzíveis de subjetivação que se articulam junto aos códigos e regras do saber e do poder, mas produzindo outras dobraduras ainda. Os gregos e os cristãos têm sua articulação específica das dobras, cada um ao seu modo, com processos variados de formação de pensamento e produção de verdades. Diante dessa constatação, podemos pensar nos modos de subjetivação da própria modernidade e contemporaneidade, dotadas de métodos e articulações próprias, regimes específicos e dobras que se encontram em processo, que estão para se formar.

### **1.3.3. As dobras e a contemporaneidade**

Para pensarmos nessa dobra da contemporaneidade, convocamos novamente a fotografia da artista contemporânea Cláudia Andujar, como um potente suporte que nos possibilita verificar certos dispositivos da atualidade, a partir da imagem. A artista, por meio das visibilidades e enunciações faz emergir no papel fotográfico uma máquina de produção de sentidos, somado às forças que tencionam conteúdo e

linguagem, nos permitindo ponderar os processos contemporâneos de subjetivação, que são produzidos junto à sua obra de arte.



**Figura 3:** ANDUJAR, Cláudia. *Yanomami*. Amazônia, 1971-1977. Fonte: ANDUJAR, Cláudia. *Yanomami: A casa a floresta e o invisível*. São Paulo: DBA, 1998.

A fotografia intitulada *Yanomami* atribui para a imagem um certo aspecto documental, uma vez que lança o espectador para um espaço geográfico e social já decalcado. Contudo a fotografia não é social antes de revelar em todos os seus elementos conectados o que a torna, de fato, um dispositivo de sociabilidade. Simultaneamente, ao revelar imagens com fortes contrastes e efeitos visuais que nos remetem ao onírico, Andujar promove em sua obra um “diálogo entre a luz ‘material’ e a luz ‘simbólica’” (DUARTE, 2003).

A imagem passa a promover uma série de rompimentos com certas estruturas moduladoras do olhar, ao revelar uma amostra da luta por uma subjetividade contemporânea, que de acordo com Deleuze, desde a modernidade, resiste às duas formas atuais de sujeição, sejam as condicionadas pelo poder, que exige formas específicas de individuação, sejam aquelas que modelam os indivíduos de acordo com identidades sabidas e conhecidas. *Yanomamis*, na obra de Andujar, pode produzir outros agenciamentos, novas conexões, diferentes atualizações e intensidades.

A fotografia de Andujar parece, então nos revelar um local de resistência que opera reivindicando para si e em si uma subjetivação do saber acerca da figura indígena. Tal processo de subjetivação opera como uma tentativa de se desfazer de formas identitárias ligadas ao *corpus* social, tais como o indígena enquanto local de fragilidade e delicadeza, o corpo feminino como local de apreciação e transparência. O corpo é revelado pela artista como um lugar de cortejo, de ritual e de transmutação. O poder que conduz a verdade sobre um tempo e por extensão engendra uma série códigos acerca da de um povo específico passa a ser desafiado por esse sujeito que se produz e se afirma por meio da diferença.

Segundo Deleuze, a sociedade atual situa-se submersa em formas identitárias estabelecidas e codificáveis, junto a um poder que conduz cada vez mais nossa vida cotidiana, nossa interioridade, individualidade e olhar. Assim, como podemos perceber na fotografia da artista contemporânea, a luta atual parece atravessar esses modos de sujeição, fazendo do sujeito uma espécie de foco de resistência, que por meio das dobras, subjetiva o saber e recurva o poder, numa busca pelo direito à diferença, à variação, à metamorfose. (DELEUZE, F. p.113)

#### **1.3.4. A dobra ontológica**

A dobra, na obra de Foucault é apresentada de forma bastante diferente da dobra do ser abordada pela fenomenologia de Heidegger ou de Merleau-Ponty. Ainda que tenha referências às bases teóricas da fenomenologia, a dobra foucaultiana excede a intencionalidade e qualquer ideia de que ver e falar se constituem ao mesmo tempo, como uma experiência selvagem, natural. O alcance ontológico da dobra permanece, porém, em uma paisagem bastante diferente, destituída de qualquer intencionalidade e dotada das duas formas distintas do saber.

O saber é o ser que não se confunde com a dobra e se encontra entre as duas formas, que se entrecruzam, como uma espécie de tecelagem<sup>37</sup> cujos fios são o visível

---

<sup>37</sup> Deleuze faz menção à tecelagem platônica.

e o enunciável. Desse emaranhado, formado por dois adversários, surge a novidade ontológica da dobra foucaultiana, que apresenta a batalha audiovisual, a dupla captura, o ruído das palavras sobre o visível e a impetuosidade das coisas sobre o enunciável. A relação dos duplos não limita as possibilidades do ser-saber, mas ao contrário, ela multiplica seus sentidos de forma infinita.

Conforme citado anteriormente, essa batalha somente é possível por meio das forças do lado de fora, cujas linhas não formam contornos, mas condicionam a dupla captura do visível e do enunciável, instaurando o “domínio estratégico do poder em oposição ao domínio estrático do saber”. (DELEUZE, F. P.120) São as relações de poder informes que possibilitam o “entre” produzido nas duas formas do saber, ou seja, que lhes permite comunicar. O saber como forma de exterioridade implica uma força que vem de fora, um ser-poder como um lado de fora não formado e não formável, entretanto essa figura do ser ainda não se constitui enquanto dobra.

A dobra ontológica surge mesmo a partir do momento em que a batalha estrático-estratégica está formada. Ou seja, o ser-si pode ser formado quando o saber se encontra disposto a um poder e a dobra passa a atravessar todos esses meandros. Em resumo, podemos dizer que o dispositivo é formado por três dimensões irreduzíveis, em constantes relações condicionais, que variam *com* a história<sup>38</sup>, tornando essas condições também históricas. Saber, poder e subjetivação não designam universais, mas articulam uma série de posições singulares que se encontram no visível e no enunciável, nas formas de resistência e nas formas de vida.

Do mesmo modo, o si também não designa um universal, mas se produz junto à própria formação histórica, estabelecendo os problemas e soluções próprios para cada historicidade. As questões em torno das condições da luz e linguagem que formam o saber de cada tempo; as resistências às quais devemos nos opor e como nos produzir como sujeitos, são questões que não podem ser transpostas de uma época a outra. Contudo, podem ser usurpadas, deslocadas, cruzadas, permitindo que os elementos de um problema antigo sejam reativados em problemas atuais.

---

<sup>38</sup> O “com” está destacado em função da inflexão que Deleuze faz ao diferenciar “variam historicamente” e “variam com a história”, pois a primeira dá a entender que as variações ocorrem ao longo da história, de forma contínua ou cronológica e a segunda está relacionada às múltiplas formações históricas que mediante os agenciamentos podem ser, inclusive, deslocadas junto às tais variações do ser-si.

### 1.3.5. O atual como condição da verdade

Notadamente, não podemos deixar de verificar como são variáveis as verdades de um tempo, os poderes e suas formas de resistência, além das subjetivações. Conforme citamos anteriormente, Deleuze afirma que estamos inseridos aos dispositivos e neles agimos. (DELEUZE, DRF. p.322) Somente a prática constitui a continuidade do passado ao presente ou mesmo a maneira como o presente explica o passado. Tal fato nos leva a pensar na atualidade do dispositivo, ou seja, na novidade de um dispositivo em relação aos que o precedem. Nas palavras de Deleuze:

O atual não é o que somos, mas aquilo em que nos tornamos, aquilo que somos em devir, ou seja, o Outro, o nosso devir-outro. Em todo dispositivo deve-se distinguir o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do atual. (DELEUZE, DRF. p.322, tradução nossa)

O atual, enquanto esse outro, com o qual coincidimos o tempo todo, é diferente da história, do arquivo, de um passado recente, que deixamos de ser aos poucos. Por isso é importante, em um dispositivo, separar o arquivo do atual, saber fazer uso da história como uma forma de convocar novas luzes e enunciações, além de novas produções de subjetividades capazes de resistir às novas formas de dominação.

A contemporaneidade é marcada por uma enorme produção de verdades e realidades a partir da ficção. Para Deleuze a grande ficção de Foucault está na concepção de um mundo feito de superfícies superpostas, arquivos ou estratos, logo, o mundo é o próprio saber. (DELEUZE, F. p.128) Os estratos são atravessados por uma fissura central que divide os quadros visuais das curvas sonoras, deixando transparecer, como forma de exterioridade, a partir da luz e da linguagem, o visível e o enunciável.

Mediante esse duplo movimento de formas irreduzíveis, o interior do mundo parece se encontrar no atravessamento das camadas sedimentares dos estratos, no próprio arquivo. Entretanto a causa da fissura encontra-se no lado de fora mais longínquo que toda forma de exterioridade, na “zona de turbulência e de furacão, onde se agitam pontos singulares e relações de força entre esses pontos.” (DELEUZE, F. p.129)

Já dizia Paul Valéry que “o mais profundo é a pele” (VALÉRY, apud. DELEUZE, C. P.109). Nesse sentido, análogo aos estratos, o que há de mais externo em um organismo, ou seja, o órgão mais superficial que se pode ver ou enunciar, é também o mais interno. Em função da porosidade característica da pele, a mesma passa a convocar uma cobertura mediante a comunicação entre o lado de fora poroso e sensível e o lado de dentro que determina ações e funções.<sup>39</sup> Mas existe ainda, para além de toda as camadas externas (pele, tecido, indumentária), uma parte ainda mais exterior que atualiza essas formas visíveis conforme os interesses que nela se agitam.

De outro modo, esse lado de fora destituído de forma e contorno, se difere da própria pele e da sua cobertura, sendo ele uma batalha que se passa por fora da formação estratificada, como uma microfísica estratégica, que se atualiza no estrato. Ou seja, o diagrama de forças se atualiza no arquivo (na pele) e a substância não-estratificada estratifica-se, criando as formas heterogêneas do visível e do enunciável. Ao mesmo tempo as relações de força se integram às visibilidades e enunciações aprofundando sua fissura, fazendo com que as forças deixem de se integrar “saltando por cima, nos dois sentidos”, promovendo a diferença, por meio dos afecto de si para si. (DELEUZE, F. p.129)

Essa potencialidade das forças faz com que o dispositivo não seja delimitado exclusivamente por linhas intransponíveis, por contornos estabelecidos exclusivamente pelo diagrama. Pensar em um lado de fora, dotado de forças que podem escapar às fissuras geradas pelo poder em torno do saber, permite pensar em linhas que escapam a essas formas mais enrijecidas, e que delineiam outros contornos, formas e singularidades. Nesse percurso, Deleuze afirma as linhas de subjetivação como linhas “capazes de traçar caminhos de criação que não cessam de fracassar, mas que também são retomados, modificados até a ruptura do antigo dispositivo.” (DELEUZE, DRF. p.322, tradução nossa)

---

<sup>39</sup> Segundo Deleuze a superfície é todo o tema do enunciado, de modo que o mesmo se apresenta “não visível e não oculto.” (DELEUZE, C. p.109)

### 1.3.6. A memória pura como subjetivação e criação

Podemos notar que a dimensão da subjetividade não é mesmo nem saber e nem poder e que o afeto de si para consigo compreende uma condição própria que permite um vergar das forças. Desta forma, os processos de subjetivação, mesmo os contemporâneos, se engendram através de uma temporalidade própria. Aquilo que chamamos de relação consigo ou afeto de si é na verdade, a memória absoluta, que difere da memória curta, sendo que esta se inscreve nos estratos e arquivos, presa ao diagrama. A memória absoluta, ao contrário, “duplica o presente, reduplica o lado de fora e não se distingue do esquecimento”. (DELEUZE, F. p.115)

O esquecimento coexiste com a memória, sendo estas duas coisas distintas, analogamente ao lado de fora do pensamento com seu lado de dentro coextensivo. O contrário da memória é o esquecimento do esquecimento, que resulta na morte. Logo, a vida se trata justamente dessa coextensividade entre o lado de dentro e o lado de fora, de forma que o tempo como lado de fora se torna o sujeito e nessa perspectiva o esquecimento se torna a impossibilidade do retorno e a memória a necessidade do recomeço. É a memória, portanto que garante a possibilidade da novidade e da atualização, através do mecanismo de esquecimento que opera na zona de subjetivação.

Segundo Georges Didi-Hubermann (2010), existe uma forma de poder acadêmica na contemporaneidade que é a da memória, no sentido da aquisição de conhecimento que se dá justamente em função da disposição de tantos instrumentos de reprodução atuais (DIDI- HUBERMAN, 2010. p.154) Nesse sentido é possível pensar que os meios de reprodutibilidade, como o próprio aparato fotográfico, se tornam mecanismos privilegiados da memória e com isso podem multiplicar as possibilidades de novidade e de atualização da arte. Consequentemente o esquecimento se torna a possibilidade de experimentação do novo, em meio a tanta oferta reprodutora, reduplicando nossa fruição com os objetos que capturam, reproduzem e nos revelam um plano muito mais extenso e rico.



Logo, existe para os dispositivos, incluindo o artístico, uma capacidade de transformação adquirida mediante autonomia das forças que escapam ao poder e ao saber. Ao mesmo tempo, a experimentação do novo passa por uma memória criativa que se engendra através do esquecimento. Ainda que não haja uma forma de criação autônoma, as linhas de subjetivação promovem um enfraquecimento das linhas mais duras, rígidas ou sólidas. Estas linhas são as linhas de fuga que escapam às outras linhas, sem escapar do dispositivo e garantem para si o poder de afectar-se a si próprias, afectando o entorno, capturando e modificando as estruturas existentes.

### **1.3.7. Linhas de fuga**

Já dizia Deleuze que “não há nada mais ativo do que uma fuga”. A linha de fuga é uma desterritorialização, ou seja, a fuga de um território decalcado, fixado, estratificado. Esta desterritorialização é diferente da fuga enquanto algo covarde, como renúncia das ações ou como ir embora de algum lugar. É também o contrário do imaginário, no sentido em que é fazer alguma coisa fugir, um sistema vazar. Fugir é, pois, traçar toda uma cartografia dotada de acidentes, quebras, fissuras, sedimentações, etc. (DELEUZE; In: DELEUZE; PARNET, 1998. p.49)

Segundo Zourabichvili, a fuga é uma saída paradoxal, que não se configura como negação ou destruição, mas como ato de afectar aquilo que aparece como um tipo de suspensão e neutralização própria para nos abrir para além do dado, ou seja, para um novo horizonte não dado. É como no exemplo da fala de Deleuze: “Sair da filosofia pela filosofia” (ZOURABICHVILI, 2003. p.59-61) Isto significa sair da filosofia para se tornar outra coisa, como antropólogo, artista, sociólogo, ou seja, é comunicar com o lado de fora da filosofia que se encontra em seu interior.

Criar por linhas de fuga é o mesmo que produzir algo que por si só é partida, devir, passagem, salto, delírio, relação com o fora. É criar uma terra cujo movimento seja a própria desterritorialização. Traçar uma linha de fuga significa ao mesmo tempo, pensar em termos de linhas, ou seja, fornecer um outro ponto de vista sobre o conjunto

de uma situação. De outro modo é possibilitar a análise dos agenciamentos seguindo os polos de desterritorialização e estratificação.

No caso da escrita encontramos como a relação com as linhas de fuga engloba essa possibilidade de saída paradoxal. Pois vejamos, junto a Deleuze, que escrever é traçar linhas de fuga

(...) que não são imaginárias, que se é forçado a seguir, porque a escritura nos engaja nelas, na realidade, nos embarca nela. Escrever é tornar-se, mas não é de modo algum tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa. Um escritor de profissão pode ser julgado segundo seu passado ou segundo seu futuro, segundo seu futuro pessoal ou segundo a posteridade ("serei compreendido dentro de dois anos, dentro de cem anos" etc.). Bem diferentes são os devires contidos na escritura quando ela não se alia a palavras de ordem estabelecidas, mas traça linhas de fuga. (DELEUZE; PARNET, D. p.55)

As linhas de fuga escapam da estrutura, são como devires, mas destituídos de temporalidade, passado, futuro, memória. (DELEUZE; PARNET, D. p.36) A escrita fornece a escritura para quem não a detém e estes dão à escritura os devires sem as quais ela não existiria. Por isso Deleuze diz que a escritura, quando não se trata de uma escritura burocrática, encontra-se sempre sobre minorias. Os devires que estas minorias dispõem marcam as intensidades, os encontros. Devir-mulher, devir-negro, devir-animal, não são cópias, reproduções, fazer como, mas uma conjugação e por isso a escritura é sempre um agenciamento.

Assim também o artista produz, pensa e cria por linhas de fuga. Na obra de Andujar, o ato de fotografar produz novas imagens dos índios, imagens que não estavam disponíveis em nenhum lugar antes, como ocorreria com uma representação. A fotografia contém um devir-índio que não significa fotografar como um índio, olhar como um índio, se colocar no lugar do índio. O índio, no caso, não é necessariamente o corpo retratado, mas o devir minoritário da imagem, seja ele uma pessoa indígena, ou mesmo um objeto, indumentária, território.

No ato de conjugar, o escritor é penetrado pelo mais profundo, por um devir não-escritor, que o faz desaparecer, tornar-se desconhecido, perder o rosto, a identidade. (DELEUZE; PARNET, D. p.56-58) O devir-imperceptível é a finalidade do ato de escrever, mas seria esta também a finalidade do ato de criação? Ou a potência criativa em meio a tantos dispositivos da contemporaneidade? Se a arte pode criar os meios de orientação para conduzir uma experimentação que ultrapassa nossas

capacidades de prever<sup>40</sup>e se sobre as linhas de fuga só pode haver experimentação e vida, então deixamos aqui a questão: o que pode uma imagem?

## **2. DISPOSITIVO E IMAGEM: O DISPOSITIVO COMO RELAÇÃO E A EMANCIPAÇÃO DA IMAGEM**

### **Notas sobre um certo bergsonismo**

O poder de uma imagem, ou objeto de arte, parece ter início em seu espaço atual, perceptível através das suas formas de conteúdo e de expressão. Decerto, conforme vimos anteriormente, as forças de uma imagem se realizam, de fato, nas enunciações atualizadas nas superfícies das coisas, mas estas não contêm a multiplicidade que lhes deu origem. Nos diz Deleuze que realizar-se é sempre “o ato de um todo que não se torna inteiramente real ao mesmo tempo, no mesmo lugar e nem na mesma coisa”, ou seja, o todo é a atualização de um múltiplo dotado de espécies que diferem por natureza, sendo ele próprio essa “diferença de natureza entre as espécies que o ato produz”. (DELEUZE, ID, p.41)

Pensar um objeto, bem como sua experimentação, a partir das condições nas quais este encontra-se submetido, em um dado momento, nos faz retomar uma passagem em que Foucault nos atenta para a importância de se averiguar constantemente aquilo que motiva nossa observação e reconhecimento diante de uma forma objetiva. As condições foucaultianas implicam, sobretudo, uma consciência histórica, de forma que o objeto conceituado não seja, em hipótese alguma, o único critério de uma boa conceituação. (FOUCAULT, In: Dreyfus e Rabinow, p.232)

Dito isto, podemos fazer ressoar certos aspectos da filosofia foucaultiana e bergsoniana, que sob à luz de Deleuze, se apresentam como uma investigação das coisas, não apenas pelo seu caráter material, tátil ou conceitual. Mas a partir de uma

---

<sup>40</sup> Deleuze a respeito de Kafka. (DELEUZE; In: DELEUZE; PARNET, 1998. p.61)

série de fatores e variáveis que torna possível o engendramento das coisas tais como elas são. Vimos no capítulo anterior como a noção do dispositivo foucaultiano aponta para a volatilidade própria das coisas, que dependem de uma série de combinações para se afigurarem em nosso entorno perceptível. Com Bergson, tentaremos expandir nosso entendimento acerca do funcionamento de um dispositivo, especialmente quando o mesmo refere-se à relação, que reúne e separa os sujeitos dos objetos, tanto em função do espaço, quanto em relação ao tempo.

Deleuze enaltece a “Duração”, a “Memória” e o “Impulso vital”, como as três grandes etapas da filosofia bergsoniana que designam, de certa forma, as experiências vividas e a própria realidade. De acordo com as propostas de Bergson, a única maneira de se conhecer tais instâncias da realidade se faz segundo o procedimento rigoroso e preciso da intuição. (DELEUZE, B. p. 8) Este método, muitas vezes apresentado como um simples ato implica uma multiplicidade de sentidos e pontos de vista irreduzíveis, que se perfazem no tempo e no espaço.

A intuição, segundo Deleuze, é o “método que busca a diferença”,<sup>41</sup> sendo esta, a diferença de natureza. O que difere por natureza, por sua vez, encontra-se sempre em uma só coisa, em um objeto e nunca entre duas coisas. Mas é importante ressaltar que o que difere por natureza é uma tendência e nunca a coisa, pois caso fosse, a diferença seria de graus e não de natureza. Por isso que entre duas tendências que atravessam um dado objeto, a diferença encontra-se em um único e mesmo produto, em meio às duas tendências que aí se encontram. (DELEUZE, B. p. 131)

Diferente de algo que se infere e se conclui a partir de outrem, a intuição é alguma coisa que se apresenta por si, que se dá em pessoa. A intuição divide a representação em elementos que a condiciona. A coisa, ou esta matéria que é condicionada por tendências procede na duração. Em outras palavras, os objetos são conduzidos por uma temporalidade múltipla e virtual, e a sua forma atual se exerce como uma espécie de opacidade, interrompendo o impulso da duração, dando-lhe um certo tipo de grau específico.

No caso da fotografia, a intuição não visaria o juízo da realidade fotográfica, mas a avaliação das variáveis de expressão, em relação ao conjunto das

---

<sup>41</sup> Esta definição pode ser encontrada no texto de Deleuze intitulado “Bergson”, e cuja versão que estamos utilizando encontra-se na 1ª edição do “Bergsonismo”. DELEUZE, B. p. 130

circunstâncias. O dispositivo imagem, como objeto desta pesquisa, funciona como um misto que se decompõe em duas tendências, sendo a primeira uma duração cronológica, simples e indivisível e a segunda, uma duração que se diferencia em duas outras direções na qual uma é a própria matéria e a outra sua virtualidade.

Matéria e duração passam a ser, neste sentido, não duas coisas, mas dois movimentos, duas tendências que decompõem o espaço, através da contração e distensão do mesmo. No lugar da clássica noção dos dois mundos, o sensível e o inteligível, Deleuze identifica em Bergson, dois movimentos ou dois sentidos de um único e mesmo movimento. Espírito e matéria são como que dois tempos de uma mesma duração, ou seja, são a coexistência entre o passado e o presente, entre a lembrança e a percepção.

Neste sentido, a duração funciona como um impulso vital, na medida em que ela necessita de um fator intermediário, que é a memória, para se atualizar e se diferenciar. Já o impulso vital é a própria diferença, a partir do momento em que se torna ato. Assim, a diferenciação na matéria é resultado de uma força, presente na duração, ou seja, não se trata de uma resistência referida aos objetos ou à matéria, mas de uma força determinada, produzida pelo próprio impulso vital. (DELEUZE, ID. P.41)

De outro modo, a diferença vem da resistência encontrada pela vida ao lado da matéria e não pela própria matéria. A vida é o processo da diferença que produz e carrega uma força explosiva interna que engendra tal diferenciação. Por isso, diferenciar-se é o movimento de uma virtualidade que se atualiza e o duplo movimento da vida implica uma variedade de linhas diferentes e na própria diferenciação de si. Este processo, tal qual um dispositivo, agrega tanto a pretensa simplicidade de um virtual, quanto as divergências de séries nas quais ele se realiza, passando ainda pela semelhança de certos resultados que ele produz nestas séries. (DELEUZE, B. p.106-107)

## 2.1. Atual e virtual

A diferenciação é para Deleuze uma “atualização”, no sentido de supor uma unidade ou uma totalidade primordialmente virtual, que se dissocia segundo linhas de diferenciação. Cada linha presta o testemunho de sua unidade e totalidade subsistente. Logo, quando retomamos ao dispositivo e associamos seu funcionamento ao mecanismo de atualização, percebemos que seu desempenho implica a própria diferenciação que se forma através do virtual, ora mediado pela dimensão do poder ora pelos processos de subjetivação.

O virtual se difere do possível, daquilo que se assemelha a uma realidade pré-fixada e nesse sentido, podemos verificar mais um ponto que atesta a potência afirmativa de um dispositivo, especialmente naquilo que tange à produção de novos processos de subjetivação. Segundo Deleuze, o virtual engendra aquilo que vemos ou falamos e que o mesmo “deve criar suas próprias linhas de atualização em atos positivos”. (DELEUZE, B. p.78) Em suma, aquilo que atualizamos em um dispositivo pode se tornar sua potência criativa através de um movimento divergente do movimento condicionado, mas de um incessante movimento ancorado na vida e em sua diferença.

Entre o virtual do qual se parte e o atual a que se chega existe uma discrepância que os separa. É que o real se realiza dentro de um quadro limitado de possibilidades, ao passo que o virtual se atualiza com base na própria diferença, fazendo mesmo com que o atual em nada se pareça com o virtual infinito que lhe deu origem. (DELEUZE, B. p.78) Assim, pouco importa o modelo de aparato que faz funcionar um dispositivo, já que o mesmo é a atualização que procede por diferença e as virtualidades permanecem ocultas, irreconhecíveis em meio a este atual.

Aqui estamos pensando junto aos instrumentos de produção de objetos de arte, especialmente àqueles ligados às artes digitais, como as câmeras fotográficas, as videoinstalações, o computador, etc. Acreditamos que o estudo de um dispositivo, segundo Deleuze, cada vez mais nos distancia desse maquinário físico, para nos aproximar das máquinas-abstratas do diagrama, das máquinas-desejantes do poder,

como algo que pode atestar o caráter de dispositivo não somente para o aparato que viabiliza a produção material, mas também para a multiplicidade que se atualiza em uma fotografia, performance, vídeo, etc.

Para Deleuze “a atualização é criação”. (DELEUZE, B. p.78) Cada linha de atualização que coexiste no emaranhado que compõe o virtual corresponde a um grau. O que coexiste no virtual deixa de existir no atual, tornando-as partes não somáveis, que se afiguram em sua unidade perceptiva, como um todo. As linhas inventivas do virtual se exercem nos seres, produzindo, assim, os representantes materiais, vitais ou psíquicos em que elas incorporam. São linhas que de maneira estratégica, sedimentam uma forma de visibilidade, um conteúdo e uma expressão.

Quando posicionamos estas partes que compõem o atual em meio ao movimento que as produz, é possível verificar como a diferença é essencialmente criativa e criadora. Ou seja, a diferença faz relacionar as formas atualizadas à virtualidade que nelas se atualiza. Por exemplo, um retrato fotográfico contendo uma série de pessoas, poderia muito bem ser uma forma atualizada, cujos termos atuais são verificáveis por meio da indumentária, do cenário, dos objetos que configuram o espaço enquadrado. Contudo, percebemos que ao observar uma imagem, deslocamos todos esses elementos plásticos para uma outra plasticidade, que se modela em uma espécie de “memória-plástica”<sup>42</sup>, modelável conforme uma pluralidade de novos elementos que passam a interferir nos sentidos daquilo que vemos.

---

<sup>42</sup> O termo “memória-plástica” é utilizado por Peter Pál-Pelbart para designar uma memória que parece conter uma plasticidade análoga à plasticidade de uma massa de modelar, que em potência, pode se transformar de variadas maneiras. (PELBART, 2000. p. 88. In. ALLIEZ, 2000).



**Figura 4:** ANDUJAR, Cláudia. *Marcados para. Amazônia, 1981-1983.* Fonte: ANDUJAR, Cláudia. *Marcados.* São Paulo: Cosac Naify, 2009.

No exemplo da fotografia acima, de Cláudia Andujar, verificamos na matéria atualizada pela imagem uma variedade de mundos, que se afiguram ao nosso olhar, como uma espécie de obstáculo externo, como um tipo de problema a ser solucionado. A grosso modo, podemos nos perguntar a que gênero estas Figuras pertencem? Em que tipo de sociabilidade elas se inserem? Onde estão localizadas geograficamente? Elas realmente existem enquanto experiência real ou foram forjadas para representarem alguma narrativa específica? Remetem a alguma instituição artística ou jurídica? E outras tantas questões podem aparecer.

Esta obra de Andujar, realizada durante uma expedição de salvação, formada pela artista e dois médicos na Amazônia, foi concebida com o fim do registro, da documentação e organização.<sup>43</sup> Todavia, quando é transposta ao território da arte contemporânea a imagem como matéria, passa a funcionar como distensão da experiência. No caso da fotografia, percebemos uma disposição de figuras, que emitem no plano uma série de níveis de sensações, atualizadas por uma espécie de

<sup>43</sup> As placas eram colocadas para identificar e registrar aqueles índios que haviam passado pela consulta médica e recebido uma vacina. Esta expedição foi realizada em meados dos anos de 1970.



diagrama que distribui sujeitos e ações.<sup>44</sup> Tais retratos, quando acoplados parecem ganhar um ritmo que distende a anatomia fixada pelos dispositivos.

Mais do que designar possibilidades representativas ou narrativas, as Figuras se tornam testemunhas, ou elementos de referência para as mais diversas sensações, atualizadas no presente de quem vê. A matéria que, a princípio, apresenta um problema, perde o seu contorno e passa a instituir algo como a capacidade de resolver tais problemas mediante a subversão da matéria que “fabrica para si um corpo, uma forma” (DELEUZE, B. p. 82).

Este “algo” que surge é a própria vida, ou o vivente, que junto à matéria dá o testemunho da coexistência dos diferentes graus do todo produzido pelo virtual e da matéria-mundo que reside em um plano infinito de combinações. Análogo ao olhar que se exerce em função da luz que produz a visão, uma fotografia, imagem, objeto ou dispositivo passa a condicionar a vida como movimento para a solução de problemas, como se esta fosse a sua função diante de um objeto ou imagem.

Eis então que percebemos que a potência criadora e afirmativa que se dá no processo de atualização, é uma potência condicionada pela matéria. Todavia se trata de um condicionamento diferente daquele que mobiliza por completo nossa forma de pensamento, mas de um condicionamento que impulsiona a criação por meio dos agenciamentos e combinações que se dispõem em nosso entorno.

Aliás, estamos sempre subordinados aos regimes materiais produzidos pelos dispositivos que condicionam nossas funções e soluções, como uma forma de exterioridade, mas ao mesmo tempo esta forma é a que produz a diferença, a indeterminação, a transformação. Não por acaso, Deleuze diz que “a vida, como movimento, aliena-se na forma material que ela suscita; atualizando-se, diferenciando-se, ela perde contato com o resto de si mesma.” (DELEUZE, B. p. 84)

Talvez seja por isso que o Todo virtual nunca aparece e que no atual, ou seja, quando o Todo passa para o ato, este se apresenta conforme um pluralismo irreduzível, na qual as partes atualizadas surgem exteriores umas às outras. Por isso,

---

<sup>44</sup> Veremos mais adiante, no terceiro capítulo desta pesquisa, o funcionamento do diagrama em relação ao plano imagético das artes e como as figuras atualizadas passam a corresponder a um procedimento ou método de criação antes mesmo da imagem ser atualizada ou gerada. No momento nos deteremos apenas aos conteúdos e expressões já atualizados, a partir da fotografia.

tanto em relação aos mundos, quanto em relação aos viventes damos conta apenas de problemas ou limiares, cujas linhas se fecham em geográficas, sociais, etização, gêneros, etc. Com efeito, uma fotografia exprime uma multiplicidade de sentidos que passam a ser direcionados na medida em que vão sendo enunciados.

Se existe uma noção de liberdade para as coisas, tal noção encontra-se no virtual. E se o virtual só existe enquanto atualidade, é possível que a vida possa ter acesso atualmente a uma liberdade, a uma consciência, a uma memória<sup>45</sup>. De acordo com Deleuze, é somente no homem que o atual se torna adequado ao virtual, e nesse sentido é o impulso vital que contém a capacidade de fazer coexistir todos os níveis e graus de contração e distensão que compõem o todo. Ainda nesta direção, cabe ao homem encarnar-se em espécies diversas, em durações que lhes são inferiores ou superiores a ele<sup>46</sup>.

Ao homem é imbuído o privilégio de poder ultrapassar o seu próprio plano, conduzindo assim, suas as próprias condições de existência e expressão. E é neste ponto que conseguimos verificar uma possível liberdade e fuga em relação aos dispositivos que nos circundam. Pois entre o movimento da percepção e a ação propriamente dita, existe um intervalo da duração que é infiltrado por toda a memória, que faz atualizar a liberdade, faz produzir a diferença. E por isso Deleuze destaca:

Sobre a linha de diferenciação do homem, o impulso vital soube criar com a matéria um instrumento de liberdade, soube 'fabricar uma mecânica que triunfava sobre o mecanismo', soube 'empregar o determinismo da natureza para atravessar as malhas da rede que ele havia distendido. (DELEUZE, B. p.87)

Percebemos aqui que a própria diferença se instaura como o movimento de uma percepção-duração-ação. Contudo, quando diante de um objeto fotográfico, seja uma fotografia como dispositivo, conforme nossa proposta ou mesmo a câmera fotográfica como dispositivo técnico e instrumental, percebemos que um esquema sensório-motor se instala, produzindo uma espécie de estrutura complexa.

---

<sup>45</sup> Sobre a liberdade, nos diz Deleuze: "A Duração, a Vida, é de direito memória, é de direito consciência, é de direito liberdade. De direito significa virtualmente". DELEUZE, B. p. 86

<sup>46</sup> Fazemos aqui referência às linhas de fuga que podem atuar junto aos processos de subjetivação e destacamos o Devir-animal, o devir-criança e o devir-mulher como durações que não se encontram prontas, mas que necessitam das linhas de criação para se estabelecerem como tal. (DELEUZE; PARNET, D. p.57-58)

Tal estrutura ou sistema denota outras formas de fruição com um objeto artístico, que vão além do olhar ou dos itinerários que o corpo fisiológico realiza, para ir ao encontro de formas complicadas, criativas, variáveis. Temos em meio à duração, uma multiplicidade virtual que faz cruzar as linhas de naturezas diferentes que dispõem nossa experiência a determinadas atualizações. E esta operação só acontece porque existe uma memória que torna possível a coexistência de todos os graus de diferença nessa virtualidade e também um impulso vital que designa a atualização desse virtual segundo linhas de diferenciação.

### **2.1.1. A diferença como força motriz da sensibilidade**

A noção que se tem do movimento resultante da relação entre o sujeito e a coisa, ao contrário do que parece, não se trata de uma relação entre as séries ou termos atuais (o olho e a imagem, a prisão e os presos), mas a realização de um virtual que se encontra na própria duração. Por outro lado, a determinação de alguma coisa, possível de ser vista ou enunciada é, não mais que uma escolha, dentre uma infinidade de durações possíveis, de forma que nenhum objeto funciona como um dado imediato, mas como um emaranhado de linhas inventivas que criam o representante físico, vital na dimensão do ser no qual elas encarnam.

Um ser é a expressão de uma tendência na medida em que ela é contrariada por outra tendência. (DELEUZE, B. p. 130) Ou seja, se tomarmos a nível ontológico a forma atualizada de um objeto, Ser-objeto, o mesmo não será mais que a própria enunciação de um singular sempre em relação com outras formas singulares, diagramatizadas. Deleuze afirma que somente a tendência é a unidade do conceito e de seu objeto, fato que nos coloca diante de uma nova ideia de unidade e de conceito. Pois, quando atestamos que uma tendência funciona através do seu potencial afetivo diante de outra tendência, ela passa a agregar o movimento de transmutação que pode, neste sentido, multiplicar as possibilidades de configuração atual dos objetos.

Nesta perspectiva, podemos dizer que quando nos atemos aos objetos, desde os mais cotidianos, até aqueles que interferem em nossas intensidades e

determinações, estamos apreendendo apenas as diferenças de graus e perspectivas intrínsecas a um quadro limitado de possibilidades. Todavia, a diferença é interna e extrapola o plano espaço-temporal, concomitante à unidade das coisas e dos conceitos, que nos lança às diferenças de natureza. As linhas de fatos, que são componentes do espaço atual, são apenas direções que seguem até a extremidade, ou seja, até o limite de um fragmento do real. Estas direções convergem para uma única e mesma coisa, e definem uma integração. Deste modo, a fotografia tomada nessa direção, torna-se apenas uma linha de probabilidade, que seria o mesmo que uma representação. (DELEUZE, B. p.97)

Deleuze destaca que a grande motivação da filosofia bergsoniana, está ligada a uma incapacidade geral de se notar as diferenças de natureza, onde se fixam apenas as diferenças de grau sobre as coisas. (DELEUZE, B. p.15) De certa maneira, olhamos um objeto somente a partir do seu caráter material, visível, enunciativo. Entretanto, a própria matéria e sua experimentação rechaçam as condições meramente físicas da experiência para pensar nas condições que viabilizam tal experiência, no próprio âmbito da superfície e do corpo que passa a enxergar com a pele, com os ouvidos, com as mãos, etc.

Enxergar com a pele, ouvidos e mãos faz menção à “visibilidade virtual”, que Deleuze destaca da obra *O Nascimento da clínica* (1963), de Foucault. Isto significa que “as visibilidades não se definem somente pela visão, mas são complexos de ações e de paixões, de ações e de reações, de complexos multissensoriais que vêm à luz.” (DELEUZE, F.p.68) Deleuze quer dizer que não há uma experiência perceptiva que não convoque, para além do olho, os demais sentidos, de modo que aquilo que vemos e enunciamos não é a coisa em si, mas uma multiplicidade dotada de agenciamentos e conexões de toda sorte.

A matéria ou o espaço é a atualização da duração, do virtual, das subjetivações que atravessam e são produzidas junto a um objeto ou a uma matéria qualquer. Desta forma, podemos dizer que aquilo que se afigura mediante qualidades físicas visíveis, cujo conteúdo permite fixar diferenças de graus, na realidade é a apresentação atual de uma multiplicidade que engendra a própria percepção pura. Logo, todo conteúdo e expressão possível de ser percebido somente é viável através da combinação de uma multiplicidade que conduz nossa forma de ver e falar.

Em relação à percepção pura, que instaura nossa relação com o mundo, podemos notar que ela não existe sem que a memória a atravesse, uma vez que a memória ocupa um lugar privilegiado no que concerne a uma relação psicofisiológica<sup>47</sup>, ou seja, entre um sujeito e o seu entorno. Da mesma forma, não há uma verdade objetiva sem que esta não seja instanciada pela superfície de um objeto que atualiza um virtual composto por linhas de naturezas diferentes.

Nossas percepções, portanto estão impregnadas de lembranças, estas, porém somente se exercem através de uma atualização que toma o corpo de uma representação. É nesse ponto que a diferença entre a matéria e a memória precisa ser destacada conforme a diferença de natureza de cada uma. Pois entre a percepção e a ação existe uma afetividade própria que conduz o exercício perceptivo, através da duração.

A diferença de natureza que Deleuze exalta, tanto em suas elaborações acerca de um dispositivo e seu funcionamento, quanto nas proposições filosóficas de Bergson estabelece-se através de determinações que se distinguem unilateralmente. Isto significa que a diferença não se dá na diferença conceitual entre duas instâncias concomitantes, como a percepção e a memória. Mas na distinção de um domínio que exprime sua singularidade, ao mesmo tempo em que aquilo de que se distingue não necessariamente faz menção a este elemento singular. A percepção convoca a memória ao mesmo tempo em que difere dela, contudo, a memória não difere necessariamente da percepção, uma vez que a última é apenas a realização da primeira.

Em outras palavras, a percepção faz parte da memória, contudo ela é a operação atual da memória, uma vez que ela se lança aos objetos atuais, às visibilidades e enunciações. O exemplo do relâmpago empregado por Deleuze em *Diferença e repetição* (2006) expõe essa relação unilateral de forma um tanto clara e abrangente: “O relâmpago, por exemplo, distingue-se do céu negro, mas deve acompanhá-lo, como se ele se distinguisse daquilo que não se distingue”. (DELEUZE, DR. p. 55) Logo, a percepção se singulariza em meio à memória, ao mesmo tempo em que ela acompanha a memória como se esta fosse outra coisa que não a memória.

---

<sup>47</sup> Termo apresentado por Bergson em, BERGSON, 2009. p.06.

Aqui, a diferença diz do próprio pensamento que opera de forma a fazer com que a determinação da percepção se distinga de maneira unilateral com o indeterminado que é a memória. O fundo indeterminado da memória emerge à superfície, passando a confundir-se com o determinado, ou seja, com a própria noção de percepção, tornando ambos uma só determinação que contém uma diferença. Desta maneira, a memória não permanece no fundo da experimentação, mas passa a adquirir uma existência autônoma. Este modo de existir próprio parece dissipar a forma da determinação orquestrada pela percepção que rompe com os elementos alusivos a um fundo que supostamente permaneceria obscuro e enigmático no exercício da experiência.

Em uma experimentação estética, por exemplo, nossa percepção determina aquilo que vemos. A percepção opera subtraindo aquilo que lhe parece conveniente ou necessário. Junto a essa visibilidade selecionada que nos é dada diante de um objeto artístico, percebemos uma espécie de plano que nos dispõe a enxergar algo para além dos elementos táteis de tal objeto. Supomos que esse indeterminado que nos posiciona para além e aquém daquilo que nos dá a ver seja dotado de uma série de elementos incorporais, dentre eles a memória, que atravessa nossa fruição e se atualiza no próprio objeto de arte.

### **2.1.2. O funcionamento de uma imagem e o caráter diferencial da percepção**

A imagem funciona de acordo com a dinâmica cerebral, apresentada por Bergson em *Matéria e Memória*<sup>48</sup>. Segundo Deleuze, o cérebro é apenas uma imagem, dentre várias outras, que ao invés de produzir uma representação, complica a relação entre um movimento recebido (percepção) e um movimento executado (ação). Ao tratar dessa dinâmica, fica-nos uma impressão de que Deleuze pretende

---

<sup>48</sup> *Matéria e Memória* é considerada por Deleuze como uma das principais obras de Bergson, uma vez que apresenta todo o movimento do pensamento bergsoniano, sob a tríplice forma da diferença de natureza, dos graus coexistentes da diferença e da própria diferenciação. (DELEUZE, B.p.44)

nos lançar para uma forma de exterioridade própria da dinâmica cerebral, que significa dizer que a forma de pensamento construída por nós não pertence a um movimento interior cerebral finalista, natural ou materialista, mas a uma multiplicidade diferencial, na qual o cérebro participa como mais um elemento a ser combinado.

Ao cérebro cabe somente o aspecto objetivo da percepção e da ação, ao passo que a memória transita pelos processos de subjetivação, no intervalo dos movimentos cerebrais. A convergência entre ambas as instâncias, do objetivo e subjetivo, ocorre por meio da duração, que as coloca em simbiose, não havendo, desta maneira, contradição ou síntese, mas uma gênese, na qual a duração, que é a própria subjetividade, somente vale quando efetuada, ou seja, quando atualizada. Do mesmo modo um objeto não contém outra coisa além daquilo que percebemos dele, contudo, sendo ele uma forma atualizada, uma série de desvios podem ocorrer no processo de sua atualização, fazendo com que ele não seja adequadamente conhecido, mas que seja exatamente aquilo que ele é em sua forma atual, indivisível, destituída de virtualidade<sup>49</sup>.

Em suma, a matéria é a forma atualizada de um virtual, ainda que a sua atualização não seja em nada semelhante ao virtual que lhe deu origem. Desta forma, lançamo-nos em muitas direções ao estudar uma imagem, como uma fotografia, no sentido em que se trata de um misto, de um emaranhado de tendências que configuram nossas percepções e ações em meio à percepção. Deleuze ainda aponta que, para uma duração se atualizar, é necessário um fator intermediário, exterior ao objeto, mas incorporado no ser, sendo neste caso, a própria memória. (DELEUZE, B. p. 134)

Em seus estudos acerca de Bergson, Deleuze pontua que entre os movimentos de percepção e ação, existe um intervalo, um desvio no qual o cérebro ora contrai um infinito, mediante o movimento recebido, ora distende esse movimento em uma pluralidade de reações possíveis<sup>50</sup>. (DELEUZE, B. p. 16) O encontro entre a linha da

---

<sup>49</sup> Em uma nota presente no *Bergsonismo*(2008), Deleuze descreve essa correlação entre o objetivo e subjetivo, que faz com que cada instância em sua diferença se efetue na outra, resultando naquilo que vemos e falamos. Parece-nos tal qual um dispositivo cuja atualização é sempre precedida pelas forças que não são cognoscíveis, mas que nos fazem ver e falar determinados conteúdos e expressões completamente díspares. (DELEUZE, B. p.32)

<sup>50</sup> Conforme veremos adiante, esta descrição da percepção em Bergson, será revista por Deleuze em seus trabalhos sobre o cinema.

percepção, que nos lança ao objetivo e a linha da memória que nos coloca de súbito no espírito resulta em nossa experiência, percepção, representação.<sup>51</sup>

### 2.1.3. A questão da duração e as relações com a matéria

Deleuze afirma que “a diferenciação é uma força que a duração detém” (DELEUZE, B. p. 133), pois ela é o modo original e irreduzível pelo qual uma virtualidade se realiza e somente através de um impulso vital, ou seja, diante da própria inferência da memória, uma duração se diferencia. É por isso que Deleuze, inúmeras vezes em seu “bergsonismo” utiliza a duração como sinônimo do virtual ou do subjetivo e mais adiante vai tratar a duração como o próprio impulso vital<sup>52</sup>.

Na medida em que participa do conjunto do universo, uma imagem ganha uma duração, um ritmo, um modo de ser próprio que se revela ao longo do seu processo de existir, seja na criação, execução ou fruição. A duração de uma fotografia expõe como ela difere por natureza das outras coisas, mas também e principalmente como ela difere de si mesma, já que dentre as etapas da sua existência atual temos o recorte, a revelação, a impressão, a exposição, etc. Quando pensamos em duração, o que apreendemos diante de um dispositivo é justamente a alteração que lhe é intrínseca ao longo de seus processos.

---

<sup>51</sup> Em *Foucault* (2006) Deleuze destaca que a memória é o verdadeiro nome da relação consigo, ou do afeto de si para si. Ou seja, a linha da memória é a própria linha da subjetividade, que implica sobretudo o tempo como sujeito, ou como subjetivação. Ainda em relação aos dispositivos, temos dois tipos de memória: a memória curta que são os estratos e arquivos decalcados por uma representação atualizada no presente e uma memória longa, que vai além das formas atualizadas para “duplicar o presente, o lado de fora e que não se distingue do esquecimento, sendo ela própria sempre esquecida para se refazer”. (DELEUZE, F. p.114-115)

<sup>52</sup> As concepções acerca do subjetivo/subjetividade aparecerão por diversas vezes ao longo da 1ª edição traduzida do *Bergsonismo*. Aqui nos cabe ressaltar, para fins de entendimento, algumas passagens que demonstram com nitidez o sentido análogo entre subjetivo, duração, virtual. Em DELEUZE, B. p.32, vemos que “o subjetivo ou a duração é o virtual”, mais adiante na mesma página “a duração ou a subjetividade, mergulha em outra dimensão [diferente da dimensão do atual] puramente temporal e não mais espacial: ela vai do virtual à sua atualização; ela se atualiza criando linhas de diferenciação que correspondem a suas diferenças de natureza”. Ainda vemos este mesmo sentido nas páginas desta edição, nos apêndices *A concepção da diferença em Bergson*, p. 106 e *Bergson*, p.134. No apêndice deste último, (DELEUZE, B. p. 134), a duração é emparelhada não somente com o virtual e com o subjetivo, mas também com o “impulso vital” sempre à medida em que se atualiza e se diferencia.



No âmbito do sujeito que experimenta um objeto, o sentido da duração significa que a sua própria duração, tal como ele a vive, serve de revelador para outras durações que existem em outros sujeitos e objetos que se apresentam em ritmos variados, atestando as naturezas distintas entre eles. É possível inferir nesse ponto, que a duração é o principal vestígio ou meio para se verificar as diferenças de natureza entre as coisas e os sujeitos, além de certificar a multiplicidade e o conjunto destas diferenças.

Divergente da duração, que testemunha as diferenças de natureza, existe ainda uma configuração espacial em torno de uma imagem, na qual somente apreendemos as diferenças de graus entre os objetos e qualquer outra coisa. O espaço subtende diferenças quantitativas presentes em sua homogeneidade. Contudo, tal homogeneidade difere da ideia de um espaço representativo, como uma espécie de artifício singular ou símbolo que nos separa da realidade. Na verdade, trata-se de um espaço constituído da matéria e da extensão que a prefigura, daí a relação de homogeneidade. Todavia, o espaço é um tipo de multiplicidade atual, numérica e descontínua.

Em suma, temos para um espaço, matéria ou conjunto de imagens<sup>53</sup>, uma multiplicidade numérica que varia em graus. Já na duração temos uma multiplicidade qualitativa que diz respeito a uma pluralidade de naturezas diferentes e irreduzíveis entre si. Tal multiplicidade engendra uma série de possíveis visibilidades, sem que de fato, haja uma variedade material, no sentido atual, mas a potencialidade de uma variedade de irreduzíveis que passam a expandir o espaço. Diante de tais concepções, podemos pensar que em uma multiplicidade numérica extraída de um plano atual ou de um espaço imagético, nem tudo está realizado, ou seja, aquilo que vemos é apenas uma, dentre as várias combinações possíveis de um virtual infinito.

---

<sup>53</sup> No prefácio de *Matéria e Memória* (2009, p.01) Bergson define matéria como um conjunto de “imagens”, que são formas de existência situada entre a “coisa” e a “representação”.

### 2.1.4 O sujeito, o tempo e a memória

Já no final de seu livro sobre a obra de Foucault, Deleuze enuncia que a questão do sujeito ou da subjetividade, que engendra nossas formas de pensamento e percepção das verdades em torno das coisas, não pode ser pensado separado do tempo. Pois, verificamos como a dimensão da subjetividade se ocupa em povoar o intervalo de uma ação com lembranças de um passado, ao mesmo tempo em que contrai as qualidades que são produzidas pelo próprio sujeito, no presente. Deleuze afirma que o tempo é a própria subjetivação e a memória seria o tempo tornado em afecto de si para si. (DELEUZE, F, p. 115)

Para Deleuze a memória é a duração, a consciência, a liberdade. Isto porque segundo as concepções bergsonianas é a memória que dá conta da apreensão das várias temporalidades que conduzem nossas experimentações. A memória atravessa nossas percepções imediatas, ao mesmo tempo em que acumula uma multiplicidade de momentos. É nesse sentido que a subjetivação adquire certa liberdade, pois mesmo diante de um dispositivo que mobiliza a experiência, é possível imprimir uma duração própria àquilo que é disposto em nosso entorno, ao mesmo tempo em que tal inflexão, mediada pela duração, passa a constituir nossa memória produzindo novos agenciamentos.

As produções de subjetividades que são atribuídas aos dispositivos que povoam nosso entorno, são verificáveis muitas vezes a partir dos diversos movimentos de atualização. Porém, conforme vimos, tais movimentos são da ordem da percepção pura, do espaço e não qualificam a multiplicidade que compõe uma duração, ou seja, um processo de subjetivação. Por isso, ao movimento não pode ser atribuída uma duração, mas apenas variações de grau que se dão em um recorte preciso e imediato, passível de se tornar visível em função dos regimes nos quais está disposto.

Diferente do movimento translativo, que faz parte da linha da atualidade, ancorada pelo cérebro, a lembrança faz parte da linha de subjetivação e só pode se conservar no intervalo da duração, uma vez que existe uma espécie de afecção que

turva a percepção, ligando-a à subjetividade. Neste sentido é possível inferir que existe uma diferença de natureza latente entre a linha de objetividade e a linha de subjetividade em um mesmo composto, concomitante à diferença de natureza existente entre matéria e memória, percepção-pura e lembrança-pura. (DELEUZE, B. p.42)

Novamente ressaltarmos que mesmo sendo linhas, instâncias, experiências de naturezas diferentes, não há contradição entre elas, mas uma reciprocidade<sup>54</sup>, de forma que uma não anula a outra em meio a uma duração. Neste sentido, Deleuze afirma que a duração bergsoniana encontra uma melhor definição quando amparada pela coexistência, mais do que pela sucessão. E ainda destaca que mesmo que a duração seja uma sucessão real, esta somente é possível porque se trata de uma coexistência virtual de todos os graus de contração e distensão que viabilizam a percepção da duração, atualizada de maneira organizada. (DELEUZE, B. p.47)

Deleuze destaca ainda que uma das maneiras pelas quais Bergson apresenta a duração, se dá no seu próprio exercício de “conservação e acumulação do passado no presente”. (DELEUZE, B. p.39) Justamente em função desta dupla tarefa da duração, a memória é apresentada pelos seus dois aspectos que se realizam de formas diferentes, mediante uma duração temporal que a torna ora memória-lembrança, ora memória-duração. (DELEUZE, B. p.39)

Se a memória duração é o próprio virtual, a lembrança já opera sobre o virtual, tornando-o atual. Mas ainda assim ela não possui uma existência psicológica, ela é virtual. Antes que a lembrança seja associada ou atualizada como tal, é preciso deparamos com o virtual, com a instância que se difere das formas e expressões psicologizantes. É por isso que a lembrança não possui ainda uma existência psicológica. O mesmo se dá com os visíveis e enunciáveis em um dispositivo, pois antes de serem atualizados como conteúdo e expressão de alguma coisa, é preciso nos instalarmos sobre os vários elementos de sentido para depois, em uma região específica desses elementos, extrairmos a sua atualização.

Deleuze utiliza a figura do fotógrafo que passa horas inserido no meio a ser capturado ajustando seu aparelho fotográfico. As fotografias reveladas são

---

<sup>54</sup> O termo reciprocidade pode ser encontrado por diversas vezes em “Diferença e Repetição” (2006), em que Deleuze lança mão do termo, sobretudo, para exaltar a multiplicidade frente à negatividade.

comparáveis às formas atuais produzidas a partir de uma recepção apropriada, incorporada ao virtual que mobiliza a sua percepção. Mais uma vez verificamos como a percepção puramente atual não dá conta da complexidade de uma imagem, ao mesmo tempo em que a nossa apreensão sobre as coisas reside somente sobre as próprias coisas inseridas no presente em que as percebemos.

“A coisa e a percepção da coisa são uma só e mesma coisa, uma só e mesma imagem, mas referida a um ou a outro dos dois sistemas de referência.” (DELEUZE, IM, p.103) A coisa é tal como ela é em si, uma forma luminosa que se dá a ver, mediante um regime específico. É como o mundo que se refere a todas as outras imagens que o compõem e que sofre, por assim dizer, ações e reações. Já a percepção da coisa, é como a fotografia, pois trata-se de uma mesma imagem referida a uma outra imagem especial que a enquadra e só retira dela uma ação parcial. (DELEUZE, IM, p.103-104)

Por isso, ao falar da memória, Deleuze afirma que “nossa lembrança permanece ainda no estado virtual” e que “dispomo-nos assim, a simplesmente recebê-la, adotando a atitude apropriada” (DELEUZE, B. p.43). O que ele quer dizer é que há em cada receptor uma espécie de função-dispositivo, mediada pelos processos de subjetivação que interferem em todo presente particular, ao mesmo tempo em que se produzem conforme a variedade de dispositivos que os circundam.

De outro modo, “percebemos a coisa menos aquilo que não nos interessa em função das nossas necessidades.” (DELEUZE, IM. p.104) Necessidade ou interesse deve ser compreendido a partir das conexões que somos capazes de fazer mediante nossa face receptiva, bem como as ações que selecionamos em função do intervalo, ou seja, do desvio que surge entre a ação e a reação.<sup>55</sup> Como imagem, a coisa percebe-se a si mesma e percebe todas as outras coisas, bem como as ações que se exercem sobre ela e as reações que a mesma efetua.

Logo, não há a necessidade de se construir um aparato com o intuito de enquadrar um único tipo de percepção ou ação de acordo com o interesse do construtor. Tal empreendimento seria impossível pois teria de contar com uma multiplicidade de elementos como pessoas e objetos quaisquer, que agrupados,

---

<sup>55</sup> As imagens que surgem a partir deste intervalo será chamada por Bergson de imagens receptivas ou sensoriais em função do tempo que atua sobre elas.

carregam cada um o seu próprio passado, as lembranças e as potências afetivas de modo que o presente é atualizado junto à inúmeros processos de subjetivação que passam a operar diversamente de modo agenciado, interessado e mutável.

## **2.2. Percepção-Imagem e o esquema sensório-motor**

Embora seja possível pensar em uma ideia de passado em geral, existe no passado uma multiplicidade de passados coexistentes. Deleuze afirma que em Bergson, o passado assume uma faceta ontológica e passa a coexistir com um presente que não cessa em passar e que é a todo o momento atravessado por esse passado que é. Ou seja, o passado adquire uma conotação ontológica que é acessada somente por sua atualização.

Conforme veremos adiante, esse passado insiste e sobrevive mesmo que não haja um sujeito que se recorde dele, enquanto imagem vista. Do mesmo modo, não são apenas as imagens vistas que se mantêm como memória, mas a temporalidade que elas constituem. Posto que o passado seja uma condição para a experimentação do próprio presente, ao interferir naquilo que se apreende, apenas verificamos o passado “ali onde ele está, em si mesmo, não em nós, mas em nosso presente”. (DELEUZE, B. p.43)

Desta forma uma imagem possível de ser percebida no presente contém no exercício perceptivo elementos de nossa lembrança que ela encarna, ou atualiza. Porém sua atualização não se faz se não se adaptar às exigências do presente, tornando-a algo do presente. É assim que as temporalidades de uma duração passam a coexistir em nossa percepção de forma que a diferença de natureza entre passado e presente, percepção-pura e memória-pura sejam substituídas por simples diferenças de grau entre “imagens-lembranças” e “percepções-imagens”. (DELEUZE, B. p.45)

Uma fotografia, nesta perspectiva, passa a ser a própria coexistência da temporalidade exprimida através das imagens-lembranças, ou seja, da encarnação

da lembrança na fotografia e das percepções-imagens, que são a própria atualização daquilo que vemos. Tal constatação nos distancia de qualquer concepção que tenta fazer de um objeto algo para além da sua superfície, já que a superfície é a própria encarnação do virtual, sendo que este não existe sem a sua atualização.

Mas a questão central fica a cargo da própria representação da lembrança, especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento de imagens distintas que correspondem às várias lembranças que nos povoam<sup>56</sup>. A lembrança só pode ser considerada atualizada quando ela se torna uma imagem, e é nesse sentido que uma imagem-lembrança entra em uma espécie de circuito com a imagem-percepção e também o oposto. Esta dinâmica circular opera ora contraindo, ora distendendo os níveis de atualização de uma lembrança.

Os movimentos de contração e distensão do passado em relação com o presente são chamados por Deleuze de movimentos psíquicos, que formam dois dos principais aspectos de uma atualização: a translação e a rotação. Além de tais movimentos, ainda temos o movimento dinâmico, que se trata de uma atitude do corpo em vista do equilíbrio das determinações, relacionadas ao momento psíquico de uma atualização.

Deleuze ainda aponta que na obra de Bergson, um quarto e último aspecto da atualização seria o próprio movimento mecânico, engendrado por um esquema sensório-motor, cujo resultado é uma ação propriamente dita. Tal esquema se trata da relação que se forma entre uma espécie de percepção natural, mediada pelo intervalo da recepção e da ação, seja em função de sua utilidade, seja para rechaçar tal valor de utilidade. (DELEUZE, B. p.53-56)

Assim, podemos inferir que para que ocorra uma atualização do passado no presente é preciso que primeiro a translação cuide de assegurar um ponto de convergência entre o passado e o presente. Junto a essa contração, é preciso que

---

<sup>56</sup> Vale aqui ressaltar que nos escritos acerca do Cinema, Deleuze retoma Bergson como uma forma de questionar o estatuto da representação a partir da imanência. Anteriormente, em textos como *Proust e os signos* e *Diferença e Repetição*, a imagem do pensamento é tomada pela representação, determinada pelo modelo da reconhecimento. Neste momento Deleuze se encontra a cargo de um pensamento sem imagem. Já em textos posteriores, conforme veremos, Deleuze passa a investigar uma nova imagem do pensamento, que a partir de *Imagem-tempo: cinema 2* e *O que é a filosofia?* são associadas ao plano de imanência. Conforme nos elucida SILVA (2011) "A nova imagem do pensamento seria uma imagem movente, uma imagem que se produz simultaneamente ao que ela procura captar." (SILVA, 2011. p.73)

ocorra uma distensão, de forma que as imagens-lembranças passem a restituir no presente distinções do passado, mesmo que estas sejam apenas as distinções que parecerem úteis à percepção. Também é necessária uma atitude dinâmica, tornando a rotação e a translação, componentes do momento psíquico de uma atualização, uma forma harmônica. Para garantir a utilidade desse conjunto e o rendimento da atualização do passado no presente, o momento mecânico do corpo se faz necessário, ou seja, a ação que se produz diante de uma percepção.

Deleuze aponta que em Bergson é possível notar um quinto aspecto da atualização que está relacionado a todos os demais aspectos. Trata-se de uma espécie de deslocamento da encarnação da lembrança em um presente diferente daquele que foi, mas de um presente sempre novo, que ao invés de duplicar uma imagem-percepção, como uma espécie de imagem fixa cognoscível, parece inventar uma imagem renovada, quando diante de uma experiência. Neste momento, fica-nos uma certa impressão de que Deleuze esboça o que seria posteriormente questionado em relação ao estatuto da representação em uma imagem.

Nestes termos, Peter Pal Pélbart (ALLIEZ, 2000. p. 88) lembra que o tempo para Bergson, segundo Deleuze, é mais uma potência do que uma finitude e que a memória funciona como uma “memória-mundo”, na qual habitamos. Em outras palavras, o tempo atravessa nossas experiências a todo o momento, fazendo de cada percepção uma multiplicidade atual, tal qual uma duração que se trata de uma multiplicidade virtual, contínua e qualitativa.

Ao longo de uma experimentação do presente, seja mediante um objeto de arte ou qualquer outra situação perceptiva, uma complexa coexistência entre o passado e o presente é erigida. Tal coexistência se realiza em diversos níveis de contração e distensão. Ou seja, ela acontece junto aos mais variados agenciamentos entre a matéria que expande nossa percepção e a vida que contrai uma multiplicidade de elementos de uma realidade virtual. Nessa direção, nossa percepção contrai, a cada instante, “uma incalculável multidão de elementos rememorados”, algo que endossa o fato de o nosso presente ser, de fato, o nível do passado mais contraído. (DELEUZE, B. p.58)

Sendo assim não é difícil imaginar que toda a matéria que constitui o Universo infinito pode interferir em nossas durações, em nossas subjetivações, mais do que

pensar na constituição de um universo emoldurado como em um quadro. E o contrário também pode ser pensado, uma vez que a duração marca a diferença entre as coisas e em si mesma. Talvez seja por isso que Deleuze afirma que a duração tem o nome de vida, pois esta atribui o testemunho da totalidade virtual que aparece no movimento da diferença. (DELEUZE, B. p.76)

### **2.2.1. Objeto múltiplo, imagem multiplicada**

Frente a um dispositivo, seja ele um instrumento de fotografia ou a própria imagem fotografada, encontramos-nos diante de sua atualização, através de uma experiência que reúne elementos que diferem em natureza, mediante condições que não permitem, a princípio, apreendermos tais diferenças. Logo, existe uma visibilidade que se faz presente e um estado de coisas nas quais as diferenças de natureza não podem aparecer. Com essas constatações, uma verdade fixada em uma fotografia se torna mera ilusão, sendo que esta ilusão passa a pertencer ao seu estatuto de verdadeiro.

Com as interpretações deleuzianas sobre a obra de Bergson, podemos perceber como a própria matéria de um dispositivo encontra-se dissipada em outros elementos que a compõem. Um objeto torna-se uma multiplicidade instanciada pelo espaço e pelo tempo e cuja experimentação propicia mistos complexos, que fazem entrecruzar sensações, sendo que uma sensação é ela própria uma multiplicidade que exprime a qualidade, a partir da contração de uma quantidade perceptiva, espacial. Para Deleuze a sensação é a “operação de contrair em uma superfície receptiva trilhões de vibrações”. (DELEUZE, B. p. 58)

Daí decorre a necessidade de Bergson em definir a intuição como método de divisão, uma vez que é costume tratar os mistos como unidade, sem se ater, de fato às tendências que distinguem por natureza. Portanto, diante de um misto é preciso dividi-lo segundo as condições apuradas através de suas tendências qualitativas e qualificadas. Ou seja, de acordo com a maneira pela qual o misto combina a duração



e a extensão definidas como movimentos ou direções de movimentos. (DELEUZE, B. p. 15)

Ressaltamos aqui que o movimento não pressupõe qualquer móvel ou material, pois isso o tornaria apenas uma representação atual de possibilidades. O movimento, na realidade, possui um caráter mais substancial, no sentido em que ele mesmo implica uma duração, uma diferença sobre si próprio. (DELEUZE, B. p.103) É por isso que podemos dizer que o movimento é uma mudança qualitativa, que produz a diferença de natureza entre as tendências, que antes de serem os efeitos das causas de um produto no tempo, são a própria expressão ou manifestação dos objetos.

Assim, um objeto pode ser dividido através de uma infinidade de maneiras, já que o próprio pensamento apreende essas divisões como possíveis, sem alterar a forma de visibilidade que se apresenta naquele objeto. De direito, as divisões são atualmente percebidas, ainda que o sejam somente como possíveis. Elas são visíveis na própria imagem do objeto e são sempre atuais, no sentido em que se realizam sempre no objetivo. Logo, não existe outra natureza em uma imagem e a maneira pela qual a dividimos, ou possivelmente o faríamos é sempre uma forma que se atualiza nela.

Novamente verificamos que não há oposição entre o objetivo e o subjetivo, nem sequer uma proposta sintética entre ambos. Uma das maiores contribuições das inferências de Deleuze sobre as proposições bergsonianas se apoia no fato de que objetivo e subjetivo, matéria e memória, percepção e lembrança coexistem em um conjunto que reside em um Universo infinitesimal. Desta forma, não existe uma duração própria para as coisas, mas uma duração que se engendra na relação com o outro, de forma que as coisas passam a participar de nossa duração, justamente por elas também fazerem parte deste “Todo” do Universo.

A duração, enquanto processo de subjetivação, funciona tal qual a dimensão da subjetividade em um dispositivo, que não se realiza como uma individualidade autônoma, mas como uma dobra, cuja constituição de si se faz junto a um entorno coextensivo, como se fosse uma duplicação da força que vem de fora, mas que atua de forma diferente, sobre si própria. Do mesmo modo que esta dimensão não se reduz ao entorno, pelo menos de princípio, a matéria também não detém a duração. Eventualmente, porém as outras dimensões que compõem um dispositivo, o poder e

o saber, passam a incorporar as subjetividades produzidas, assim como as coisas passam também a incorporar a duração, como se fosse uma parte constituinte delas.

### **2.2.2. A memória como condição da matéria**

De acordo com Bergson, a matéria é “absolutamente como ela parece ser”. (BERGSON, 2009. p.77) A matéria do suporte de uma fotografia, a exemplo do papel fotográfico, pode conter mais elementos que a imagem que tomamos dela<sup>57</sup>. Mesmo assim não pode haver alguma coisa de natureza distinta acrescida a ela. Nessa direção, uma imagem parece não conter nenhum fundo obscuro ou enigmático que possa envolvê-la, e é por isso que Deleuze afirma que ela não possui uma virtualidade. (DELEUZE, B. p. 30)

A matéria como objeto é, na realidade, a atualização de uma duração que a prolonga ou a suprime, na medida em que a tangencia através da percepção. Toda percepção vem impregnada por lembranças, que muitas vezes deslocam nossas percepções instantâneas, tornando estas apenas meras indicações de signos. (BERGSON, 2009. p.31) Bergson trata por “acidentes individuais” estas lembranças que atravessam e turvam nossas percepções.

As elaborações bergsonianas parecem estar a cargo de nos mostrar como o conhecimento das coisas, a partir da percepção, encontra-se saturado de memória, contudo entre a percepção e a simples memória existe uma diferença de natureza latente. A memória acrescenta ou suprime a percepção, de forma que existe uma afecção que atua entre elas. Ou seja, justamente por serem de naturezas diferentes, uma pode engendrar efeitos sobre a outra, atualizando na matéria o que apreendemos desta experimentação.

Desta forma, diante de uma fotografia podemos pensar no exercício de fruição como um exercício perceptivo, no qual recebemos em uma imagem, uma série de intervenções mnemônicas que prolongam uma variedade de momentos, tanto na

---

<sup>57</sup> Como por exemplo os químicos que compõem o papel fotográfico, a superfície revelada, etc.

fotografia em questão, quanto na própria memória. Assim, podemos junto a Bergson acrescentar que a percepção supõe uma duração que lhe é intrínseca. O que parece endossar nossas hipóteses de que um dispositivo se dá para além do aparato atual que disponibiliza as formas de visibilidade e enunciação no espaço.

Retomando o dispositivo e aproximando-o das concepções bergsonianas da matéria e da percepção, é possível notar que o sujeito ou os processos de subjetivação estão relacionados com a duração, sendo esta, a própria noção de virtual. Afirmamos no capítulo anterior que o atual atesta o funcionamento de um dispositivo. Contudo, este só se faz a partir do virtual, uma vez que o mesmo “à medida que se atualiza, está em vias de atualizar-se, inseparável do movimento de sua atualização”. (DELEUZE, B. p.32)

Uma atualização do virtual se dá conforme linhas de naturezas divergentes, que a partir de seus movimentos próprios criam uma infinidade de outras diferenças de natureza. Em suma, existe uma produção de subjetividade, contudo, esta não se dará somente de forma instrumental, a partir de um aparato provido de um sistema fechado, como a torre na prisão que produzirá seus delinquentes<sup>58</sup>. Os processos de subjetivação, conforme temos visto, se darão a partir de um sistema aberto, múltiplo e indeterminado.

### **2.2.3. O movimento e a expansão da imagem**

O aspecto da multiplicidade que irá resvalar a percepção pode ser associado ao movimento de expansão da matéria. Pois diante de um dispositivo artístico, como uma instalação, muitas vezes o corpo do espectador é convocado a se posicionar de uma maneira determinada. Percebemos apenas um movimento fisiológico que parece exprimir a totalidade desta experimentação. Contudo, conforme Deleuze propõe, o movimento também é um misto dotado de um espaço percorrido pelo móvel (translação), mas também é dotado de uma multiplicidade virtual qualitativa

---

<sup>58</sup> Novamente fazemos referência ao dispositivo panóptico analisado por Foucault.

(alteração). Apesar de se parecer com a própria duração, o movimento é apenas um recorte instantâneo que não deve ser confundido com um momento que dura ou com o espaço percorrido. (DELEUZE, B. p.41)

Silva (2011) afirma que as qualidades deste segundo tipo de movimento diferem do deslocamento e são definidas como “vibrações em mutação”, em um movimento que se faz em uma dimensão diferente da dimensão atualizada do espaço. Silva ainda ressalta que, pelo fato de o movimento assumir uma conduta vibratória, podemos suspeitar estarmos diante de um “domínio do intensivo”. De outro modo, para além do corpo movente, existe o movimento das próprias qualidades, a diferenciação permanente. (SILVA, 2011. p.81)

Nesse sentido, não é porque uma obra de arte propõe um itinerário específico em sua elaboração, que ela se torna um dispositivo capaz de conduzir o movimento qualitativo. Ao mesmo tempo, não é em função dos deslocamentos espaciais que operam no entorno, que um objeto passa a criar os seus sujeitos automaticamente. Tanto em relação aos dispositivos disciplinares, como a torre da prisão, os hospitais, as escolas, quanto nos dispositivos, aqui chamados artísticos, temos o corpo que foge e resiste. Quer dizer, ainda que a subordinação aos diversos dispositivos seja uma realidade comum, chamamos a atenção para a possibilidade de tomada das próprias intensidades e durações como um novo potencial perceptivo e criativo.

Mesmo em relação ao “movimento aparente” precisamos considerar, conforme Deleuze e Guattari, que o mesmo

não significa de modo algum uma máscara, sob a qual outra coisa estaria escondida. O movimento aparente indica antes pontos de desconexão, de desmontagem que devem guiar a experimentação para mostrar os movimentos moleculares e os agenciamentos maquínicos dos quais o ‘aparente’, de fato, resulta globalmente. (DELEUZE; GUATTARI. K. p.85)

Uma percepção qualquer agrega para si a heterogeneidade própria de uma experimentação com um objeto, sendo esta fruição, aparentemente estática, uma espécie de movimento. Pensemos nas duas instâncias do movimento: primeiro aquele fisiológico, sempre atual e que empreende uma multiplicidade numérica, na qual as partes reais ou possíveis diferem em grau. O outro, seria o movimento puro, cuja multiplicidade qualitativa passa pelo virtual e percorre o interior daquele que movimenta, mesmo que não seja de forma aparente.

Diante desse aspecto, Deleuze atesta que Bergson foi levado a pensar em uma questão maior, na duração das coisas exteriores. Visto de fora temos a experiência que se realiza no movimento, ou seja, em algo que se parece com a própria duração, contudo, tal movimento é também a atualização de um virtual múltiplo e variável. Objeto, espaço e matéria são problematizados em função das suas durações.

A questão aqui é verificar como o espaço não se opõe como forma de exterioridade à duração, mas na realidade, como parece existir na própria relação do virtual e do atual, um movimento duplo, como se em ambos fosse possível pensar em durações. Ou de outra forma, sendo a duração a própria subjetivação, estaria essa perpassando todas as etapas da percepção, etapas estas que incluem o objeto, o atual, a indeterminação, a subtração e o próprio movimento?

#### **2.2.4. Cinco aspectos da subjetivação e as dimensões do esquema perceptivo**

Tal qual um dispositivo, a percepção também se apresenta como um emaranhado, ou como um conjunto de linhas que fazem entrecruzar o espaço experimental com seus diversos elementos e fatos. Esta operação, apresentada por Deleuze, ajuda-nos a compreender a dinâmica própria da percepção que, junto à memória, passa a decompor o misto de uma representação. A subjetividade, ou a duração atravessa todo o processo da percepção, repousando sobre estas linhas, de naturezas diferentes.

A subjetividade é dividida por Deleuze em cinco aspectos diversos que coexistem. Primeiro, temos a subjetividade-necessidade, que opera por subtração do todo de um objeto perceptivo, ou seja, funciona como o recorte de tudo aquilo que interessa, em meio a um vasto arsenal, deixando o restante passar. Um quadro exposto em uma galeria, um professor em uma sala de aula, etc. O segundo aspecto é a subjetividade-cérebro, que é o momento da indeterminação, no qual por meio de um intervalo entre o movimento recebido e o movimento executado, o cérebro realiza a escolha no objeto daquilo que corresponde às necessidades, de fato. Como

exemplo, destacamos os aspectos essencialmente técnicos de um objeto de arte, como as formas, cores, temas, sombras, perspectivas, etc

Estas duas primeiras partes da subjetivação, correspondem a uma primeira linha da percepção pura, que é a linha objetiva, que surge subtraindo algo do objeto, ao mesmo tempo em que instaura uma zona de indeterminação. Relacionando esta linha à dimensão do saber em um dispositivo, podemos pensar o fato de estas linhas corresponderem àquilo que se afigura como forma de visibilidade e enunciação, mediante as luzes que tornam visíveis e enunciáveis um objeto qualquer. Podemos observar como se dão as escolhas em torno da apreciação de uma pintura em meio a tantas outras, ou na própria necessidade de se pousar diante de um objeto de arte, em função das evidências que o tornam um objeto artístico, como o espaço expositivo, a localização privilegiada na sala de exposição, o enquadramento em uma moldura, etc.

O terceiro aspecto ou sentido da subjetividade é a subjetividade afecção, que seria o que Deleuze chama de momento da dor. Este momento compreende um papel puramente receptivo, na qual certas partes orgânicas são expostas à dor, no momento do intervalo entre a percepção e a ação. Este aspecto está relacionado à segunda linha que é a da impureza, pelo fato de esta dimensão ser a parte que turva a dimensão puramente perceptiva e a conecta à dimensão puramente subjetiva. Parece-nos aqui possível relacionar as linhas da impureza ou de mistura à dimensão de poder de um dispositivo. Já que tal dimensão constitui os afectos ativos, conforme vimos, e se dá como forma de positividade, assegurando o cruzamento de uma linha com a outra.

Já a dimensão que comporta a linha da subjetividade pura é composta pelo quarto e quinto sentidos da subjetividade que correspondem aos dois aspectos da memória: o quarto sentido é o a da subjetividade-lembrança, que se atualiza no intervalo a partir da lembrança que se encarna no intervalo propriamente cerebral. Já o quinto é a subjetividade-contração, que se refere a um instante no tempo e no espaço que viabiliza o surgimento das qualidades, por meio da contração das variadas excitações sofridas ao longo de uma experimentação. Neste caso, pensamos na própria temporalidade de um passado que qualifica uma experiência estética, sendo

a própria escolha de permanência diante de um quadro, bem como um estado de prazer ou desprazer que ele pode desencadear.

### 2.3. Imagem-movimento e Imagem-tempo

Em obras mais tardias a respeito do cinema<sup>59</sup>, Deleuze retoma Bergson a fim de mostrar como a descoberta da imagem-movimento e, mais profundamente, da imagem-tempo constituem-se de uma riqueza inigualável, e ainda hoje são fonte de muitos estudos e desdobramentos. As teses bergsonianas ancoram-se em uma espécie de percepção-natural, que conforme citamos anteriormente, é formada pela reconstituição do movimento através de um intervalo que se dá entre uma imagem e uma ação.

Deleuze destaca que, ao longo das suas publicações, Bergson eventualmente se utiliza dos aspectos cinematográficos para explicar e associar o próprio pensamento que se forma entre a percepção, a inteligência e a linguagem, como se desde sempre o pensamento tivesse sido uma projeção, ou seja, a reprodução de uma ilusão do movimento, como opera o cinema. Todavia, as hipóteses deleuzianas se desenvolverão mais ou menos contrárias às teses de Bergson que aparecem no livro *A evolução criadora* (1907), para junto de Bergson, em *Matéria e Memória* (1896)<sup>60</sup> reconstituir a noção de imagem-movimento, para além de uma percepção natural, especialmente no que diz respeito à existência de cortes móveis e do plano temporal.

Em meio a tais estudos, Deleuze enaltece, além do cinema, a dança, o balé e a mímica como ações das artes capazes de constituir uma cartografia, ou seja, de agregarem em si os acidentes do meio, a repartição dos pontos de um espaço ou dos momentos de um acontecimento. Com isso estas manifestações artísticas passam a abandonar as figuras e as poses para direcionar o movimento a instantes quaisquer, transformando aquilo que era somente uma imagem-percepção em imagem-ação,

---

<sup>59</sup> *L'Image-mouvement – Cinéma 1* (1983) e *L'Image-temps- Cinéma 2* (1985).

<sup>60</sup> *Matéria e Memória* (1896) foi escrito antes do nascimento oficial do cinema.

imagem-afecção, imagem-duração. Essas imagens estabelecem um novo modelo, uma nova função do espaço e do tempo, a partir da continuidade construída a cada instante, decomposta em seus elementos imanentes notáveis, diferente das formas prévias, pré-estabelecidas. (DELEUZE, IM. p.21)

Segundo Deleuze a imagem-movimento aparenta constituir o tempo em sua forma empírica, como sucessão cronológica na qual o passado é um antigo presente e o futuro um presente por vir. Todavia, tal inflexão mostra-se insuficiente, já que a imagem-movimento acarreta já uma imagem do tempo que difere do movimento por meio das alterações temporais, denotando excesso, defeito, estranheza em relação a um presente vivido.

Nesta perspectiva o tempo passa a não ser mensurado pelo movimento, como no caso anterior da duração que se estabelecia independente das formas atuais. O tempo passa a ser a própria medida do movimento, como em uma representação metafísica. Tal medida detém tanto a unidade mínima do tempo como intervalo do movimento (afecção), como a totalidade do tempo como máximo de movimento do universo (o Todo).

Ainda que Deleuze aponte que a única apresentação direta do tempo apareça na música, o cinema é tomado pelo filósofo como um campo privilegiado da apresentação transcendental do tempo, o tempo como estado puro.<sup>61</sup> O cinema apresenta o próprio movimento em sua continuidade que se realiza na Figura, através de instantes privilegiados por meio de uma distribuição aleatória, que significa o mesmo que uma disposição imagética não formalizada por uma ideia anterior à figuração da imagem.

De outro modo, o cinema restitui o privilégio das poses idealizadas para constituir-se de instantes quaisquer, regulares ou singulares, ordinários ou notáveis.” (DELEUZE, IM. p.19) Com isto o cinema tem um papel fundamental no que tange à transformação das artes e do estatuto do movimento, incluindo a possibilidade de pensar o movimento transcendental por meio de imagens materialmente estáticas,

---

<sup>61</sup> Deleuze faz referência a um “transcendental” no sentido de Kant: “o tempo sai dos gonzos e apresenta-se no estado puro.” (DELEUZE, IT. p.346-347)



como a pintura, a fotografia, a escultura e a relação que se forma a partir da captura imagética e a observação ou fruição de um objeto de arte.

### 2.3.1. Entre o cinema e a fotografia

Sabemos que em diversas passagens ao longo de sua obra, Deleuze posiciona a fotografia em um lugar duvidoso em relação às pretensões artísticas de uma imagem fotográfica.<sup>62</sup> Em uma de suas entrevistas apresentada no livro *Conversações* (1992), Deleuze compara a fotografia à linguagem decalcada, no sentido de que ambas se exercem como um molde, uma moldagem. O cinema, ao contrário seria a arte da modulação, por excelência, sendo que vozes, sons e luzes aparecem como movimento, numa espécie de modulação perpétua. (DELEUZE, C. p.70)

Referir-se ao movimento nestes termos é o mesmo que pensar a possibilidade de produção do novo, do notável e do singular. O movimento exprime necessariamente uma mudança na duração ou no todo e por isso o intervalo da duração, em uma suposta percepção natural, é movimento no sentido de transformação, podendo alterar a trama de relações que se encontra inserida em uma imagem fotográfica. Deleuze acrescenta que a duração própria de um movimento pode ser alterada por outro movimento, operado por um artefato exterior<sup>63</sup>, como no caso de um anteparo artístico que passa a mediar o movimento do olhar.<sup>64</sup> Com isso,

---

<sup>62</sup> No curso ministrado em 1981, a respeito da pintura, Deleuze questiona se a fotografia pode ter alguma pretensão artística? E completa que esta é uma questão muito interessante a ser estudada, no entanto não se delonga a respeito de tal questão. No contexto desta afirmação, Deleuze está citando o exemplo do pintor Fromanger que utilizava a fotografia instantânea como suporte criativo do ato de pintar. (DELEUZE, PCD. p.57)

<sup>63</sup> Para falar da diferença incorporada aos objetos ao longo do processo de existir, Deleuze cita o exemplo do pedaço de açúcar, destacado por Bergson, cujo processo de dissolução infere uma temporalidade própria ao pedaço de açúcar, que ao contato com um artefato externo, como uma colher, tal temporalidade passa a ser acelerada, ou seja, alterada. (DELEUZE, B. p. 22)

<sup>64</sup> Segundo Hal Foster, em *O retorno do real* (1996), o anteparo artístico, que pode ser quadro, fotografia, ou outro objeto de arte, tem como função “negociar uma deposição do olhar como numa deposição de armas.” Isto significa que, ainda que o olhar possa aprisionar o sujeito por meio de uma percepção subtrativa, o sujeito também pode domesticar o olhar, na medida em que este passa a ser dotado de “estranhos poderes de ação” que os posiciona entre o ser subjetivo e um mundo de alteridade monolítica. (FOSTER, 2014. P.134-135)

a alteração detém o poder de ação sobre o todo, composto pelas visibilidades e enunciações agregadas tanto aos objetos, quanto aos observadores.

Vemos que o intervalo pode ser acelerado, turvado, alterado por um elemento exterior que produz o novo e transforma o todo. Deleuze nos diz que se há uma definição para o todo, tal definição só pode ser encontrada na “relação” que é sempre exterior aos termos dos objetos. (DELEUZE, IM. p.25) No espaço, os objetos apenas mudam de posição quantitativa, mas através da relação é que o todo se transforma, muda de qualidade e nesse sentido a duração, bem como o tempo da duração passa a ser não um intervalo que se deve esperar, mas o todo relacional, passível de inferência e alteração.

Por isso, quando anteriormente destacamos como uma imagem fotográfica se transforma ao longo da sua existência, ou seja, difere de si mesma<sup>65</sup>, abrimos uma nova chave para pensar esta manifestação imagética, segundo uma nova roupagem, um novo conjunto. Afinal, quando implicamos que a alteração ou duração da fotografia era mediada pelo seu conjunto fechado (o recorte, a revelação, a impressão, a exposição), não fizemos alusão aos elementos extrínsecos a uma imagem, que a transforma a todo o momento, como o plano fotografado, o olhar múltiplo do fotógrafo, os objetos do entorno. De outro modo, podemos dizer que todos os elementos capturados de maneira visível e não-visível irão imprimir novas velocidades e intensidade ao movimento que toma o lugar do intervalo.

Arriscamos, portanto, em inferir que a imagem fotográfica, como um todo, ao contrário de se ater a um sistema articulado entre recorte-revelação-exposição, está sempre em vias de criar-se, em outra dimensão sem partes, como aquilo que faz o conjunto passar de um estado quantitativo, formal e organizado, para um estado de puro devir ininterrupto que passa por todos esses estados. Tal reviravolta do estatuto da imagem em Deleuze, pode ser compreendida a partir da noção de movimento que irá modificar também o estatuto dos objetos e da percepção. A imagem-movimento (matéria) se afigurará adiante dos cortes imóveis do movimento, para os cortes móveis da duração, ou imagens-tempo (memória). Estas são as imagens da duração, da mudança, do volume e da relação, muito além do próprio movimento.

---

<sup>65</sup> Ver página 88 desta pesquisa. Destacamos, como a fotografia difere de si mesma mediante os processos de recorte, revelação, impressão, etc.

### 2.3.2. Da imagem-movimento às imagens do pós-guerra

A imagem-movimento liga-se fundamentalmente a uma representação indireta do tempo, conduzida por um esquema sensório-motor<sup>66</sup>. Mais precisamente, a partir do momento em que a imagem-movimento faz alusão ao seu intervalo sensorial, ela passa a constituir uma imagem-ação. Tal imagem compreende o movimento recebido por meio da percepção atual, seguido da impressão que se dá no intervalo mediado pela afecção e o conseqüente movimento executado, ou seja, a ação propriamente dita ou a reação produzida por meio desse esquema.

Com efeito, podemos notar uma espécie de elo sensorial e motor, cujo encadeamento se atualiza ou se afigura conforme a unidade do movimento e do seu intervalo, que resulta na especificação da imagem-movimento ou da imagem-ação por excelência. Em termos de conjunto fechado, seria como pensar a criação de um dispositivo codificado em função das reações sensíveis e motoras empreendidas no espectador, que deverá reagir fisiologicamente diante de tal dispositivo. A realização deste movimento é tomada como resultado da obra de arte, ou mesmo como a obra em si<sup>67</sup>, decorrente de um esquema sensório-motor que se traduz como uma espécie de narração produzida em função deste esboço de codificações.<sup>68</sup>

Mesmo a fotografia pode atuar como um dispositivo codificado, especialmente quando é inserida na ordem semiótica do índice, ou seja, quando é capturada como vestígio direto de um referente<sup>69</sup>. Nesta perspectiva, a imagem é descrita como “rastros sub ou pré-simbólico”, como dado indicial permeado pela percepção que se empenha

---

<sup>66</sup> O esquema sensório-motor foi apresentado conceitualmente nesta pesquisa na secção 2.2.1.

<sup>67</sup> Podemos pensar artes interativas dos anos de 1960-70, nas instalações, vídeo instalações, etc.

<sup>68</sup> Esta é uma noção recorrente nas artes e na crítica de arte. Desde a Idade Média a crítica já se empreendia na tentativa de elaborar um sistema de perspectivas baseada na conscientização de uma distância fixa entre o olho e o objeto, como forma de construção das imagens compreensíveis e coerentes das coisas. Nas artes contemporâneas veremos que tanto para a imagem, quanto para o espectador estas amarras do olhar serão rechaçadas, para dar lugar a outros mobilizadores do movimento, como a linguística, o conceito, a interação, entre outras. Neste trabalho tentaremos nos concentrar na fotografia.

<sup>69</sup> Segundo Rosalind Krauss, em *The Originality of the Avant-Garde*, op. cit., p.196-219., a arte pluralista da década de 1970, mais precisamente a fotografia, expandiu as marcas e descrições de uma história da arte oficial para com a semiótica produzir uma marca como uma pegada de significação, sempre conduzida a partir do referente. Para Krauss, a fotografia marca uma “presença muda de um acontecimento não codificado.” (p.212)

no recorte ou subtração daquilo que seria o signo convencional (o real). Para o crítico de arte Hal Foster, esta conexão do índice com a fotografia, especialmente na arte dos anos de 1970, resultou no ordenamento das mais variadas formas de arte sob o único princípio do registro, ancorado pela “pura presença física”. (FOSTER, 2014, p.89-90)

Desta prospecção limitada de uma lógica estrutural da arte indicial, decorre a produção arbitrária de significados, que nas artes colaborou para uma crise na representação, conduzindo as formações atuais do signo a uma completa fragmentação, tornando o aspecto indicial, uma mera reação aleatória da experiência. Diante de tal colapso semiótico das artes imagéticas, podemos analogamente relacioná-lo a uma crise do esquema sensório-motor, por meio de um tipo de arte que não mais se prolonga em ação ou reação segundo as exigências de uma imagem-movimento.

Para Deleuze, esta crise ou ruptura promove a “subida das situações a que já não se pode reagir, dos meios com os quais já não há senão relações aleatórias e dos espaços quaisquer vazios ou desconectados que substituem relações qualificadas.” (DELEUZE, IT. p.347) É como no caso do *ready-made* duchampiano, retomado pelo artista contemporâneo Daniel Buren<sup>70</sup> como uma forma de questionar a ideologia dadaísta da experiência imediata, promovida por Duchamp, para ao invés disso, ampliar a exploração desses antigos paradigmas, relacionando-os aos parâmetros da produção e recepção artística.

A ideia de Buren, segundo Foster, retoma o paradigma do *ready-made* a partir de um objeto que se pretende transgressor em sua própria realização. Como proposição o objeto passa a explorar a dimensão enunciativa da obra de arte por meio de um procedimento que “lida com o serialismo de objetos e imagens no capitalismo avançado, (...) em um distintivo da presença física, (...) em uma forma de mímica crítica dos diversos discursos, (...) e por fim, numa investigação das diferenças sexuais, étnicas e sociais de hoje (...)”. (FOSTER, 2014. p.42-43)

---

<sup>70</sup> Daniel Buren (1938-) é um artista contemporâneo francês que colaborou com uma série de questões relativas à relação entre a arte e as instituições na contemporaneidade. Alguns críticos o destacam como um artista que tomou para si o projeto duchampiano de crítica aos processos institucionais que envolvem a produção artística, iniciada no período anterior às guerras e exaltada no pós guerra de 1960 adiante.

Esta arte vinculada ao pós-guerra rompe com as situações factuais da recepção, para lidar com questões da análise institucional, rechaçando as relações estritamente formalistas da arte do pré-guerra. Segundo Buren, a arte não só se empenha em contradizer as regras do antigo jogo artístico, como também se esforça em aboli-las por completo. No lugar do atuante, que interage sensorialmente com o objeto, mediante os efeitos que este é capaz de engendrar, temos o vidente que substitui o atuante por meio da descrição.

A descrição pode se apresentar de duas maneiras. A descrição orgânica visa a independência do objeto em função da preexistência de uma suposta realidade. Já a descrição cristalina não só é válida para o objeto como também o substitui, o cria e o apaga ao mesmo tempo, de forma incessante. Este último tipo de descrição não cessa em dar lugar a outras descrições que o contradizem, deslocam ou modificam as precedentes. (DELEUZE, IT. p.165)

Para Deleuze, o tipo de imagens que aparece depois da guerra relaciona-se à novidade artística engendrada no interior de cada manifestação de arte, tangenciada pelo próprio “questionamento da ação, necessidade de ver e de ouvir, proliferação dos espaços vazios, desconectados, desafetados”, que são razões extrínsecas ao tipo de arte produzida. (DELEUZE, IT. p.348) Do mesmo modo que Deleuze afirma que o cinema renascente do pós guerra recria suas condições com o novo realismo, podemos dizer que a arte contemporânea também recria sua vanguarda através de um exame dos enquadramentos ou formatos que guiam a neo-vanguarda para direções imprevisíveis.<sup>71</sup>

### **2.3.3. A imagem-tempo e a questão do olhar**

Se admitirmos que é possível pensar em arte contemporânea, ou mesmo em fotografia a partir de uma situação puramente ótica, ou seja, de uma situação na qual a visão não mais deve se prolongar em ação, iremos com Deleuze libertar as imagens,

---

<sup>71</sup> A este respeito, Hal Foster indica a obra *Environments and Happenings* de Allan Kaprow, Nova York: Abrams, 1966. (FOSTER, 2014. p.36)

mesmo as da performance e da instalação dos limites de uma imagem-movimento. Para tal, a imagem que antes se afigurava como uma representação indireta do tempo, por meio da cronologia percepção-afecção-ação, agora será a apresentação direta do tempo. De outro modo, a imagem do pós-guerra, junto ao cinema, inaugura uma disposição essencialmente ótica, criando um novo tipo de imagem, a imagem-tempo. Mas o que isso implica no cenário de fotografia contemporânea atual e que nos auxilia no pensamento de um dispositivo que se produz para além do aparato?

A imagem-tempo é uma imagem emancipada do esquema sensório-motor mediado sempre por uma percepção parcial, na qual as coisas se apresentam conforme as afecções. Trata-se da imagem inteira, liberta dos sentidos, em uma relação direta com o tempo e com o pensamento. Mais do que uma representação, ou uma coisa, Deleuze diz que a imagem possui uma existência tal, que a coloca no meio do caminho entre a coisa e a representação. Tal noção de imagem apresenta uma resposta ao dualismo de Platão, cuja tese se sustenta no fato de que a representação é sempre uma relação subordinada à mimesis da coisa.<sup>72</sup>

Podemos então dizer que a fotografia é uma matéria atual que presta testemunho da unidade ou totalidade virtual que se dissipa segundo uma variedade de linhas. Sendo este atual, uma realização indiscernível do virtual. A fotografia é, para além do objeto, do presente e da percepção, uma imagem virtual composta de subjetivação, passado e lembrança. A imagem virtual a que Deleuze se refere é o que Bergson chama de “lembrança pura”, que apesar de virtual, ela se apresenta atual ou em vias de atualização.<sup>73</sup>

Esta imagem não se confunde com a imagem-lembrança decalcada em um passado datado, mimético ou mesmo com as imagens do sonho ou do devaneio que são atualizações que se produzem subordinadas à consciência. A imagem virtual, ao contrário, existe fora da consciência, no tempo, de modo que a imagem-lembrança é apenas um modo ou grau de atualização. Entre as imagens atuais e virtuais, Deleuze

---

<sup>72</sup> Esta hipótese é apresentada por Rafael Godinho, na introdução da versão portuguesa de *Imagem-Tempo-Cinema 2* (2006),

<sup>73</sup> Segundo Deleuze, Bergson define a “lembrança pura” pelo seu caráter “extrapsicológico”, no sentido de que tal lembrança não está relacionada a um passado vivido, mas a um passado em geral, no qual destacamos uma parte ou região, conforme as exigências do presente. “Pouco a pouco, ela [a lembrança] aparece como uma nebulosidade que viria condensar-se; de virtual, ela passa para o estado atual [...]”. (BERGSON, apud. DELEUZE, B. P.43)

encontra a “Imagem-cristal”, que dá forma ao tempo no sentido em que torna visível a fragmentação do presente em duas direções heterogêneas, uma rumo ao futuro e outra ao passado.

O que vemos no cristal é o próprio tempo, que consiste nesta divisão que se erige no espaço objetivo, cuja temporalidade flutua entre o atual e o virtual, inscrito na memória e marcado pela multiplicidade de eixos espaciais e temporais que constituem a totalidade de uma imagem. Sendo assim, o próprio olhar e a descrição visual tornam-se a ação motora, fazendo com que entre o real e o imaginário, o físico e o mental, em uma situação, não necessitem mais de distinção. A descrição se torna o objeto decomposto e multiplicado. (DELEUZE, IT. p.165)

Nesta perspectiva, a diferença entre subjetivo e objetivo, mais uma vez, perdem por completo a sua importância, pois ambos tornam-se valores provisórios e relativos, ancorados em uma espécie de cumplicidade, de modo que o subjetivo cria o real, ao mesmo tempo em que o objetivo já se apresenta como um modo de subjetivação. Neste plano, entra em jogo a força da descrição visual, ou enunciação que engendra o real e o visível fazendo a descrição visual penetrar tanto no observador, quanto no objeto.

Seja por meio das visibilidades ou através das enunciações, a questão paira sobre a indiscernibilidade entre o real e o imaginário, sendo esta, o motivo pela qual o dispositivo técnico, como a câmera no cinema ou na fotografia, se torna um “rico conjunto de funções”, cujo resultado se afigurará em uma nova concepção do quadro e dos enquadramentos. (DELEUZE, IT. p.38-39)

A fotografia de Cláudia Andujar, por exemplo, parece enquadrar a ação em um tecido de relações, sendo que estas não são as ações, mas atos simbólicos que só possuem uma existência mental. A câmera, que parece dançar analogicamente com a cena, desvela este enquadramento e o seu movimento percebido na “imagem trêmula”, como define Philippe Dubois, ou no tecido relacional atualizado pela imagem fotográfica, que manifesta tais relações empreendidas pela mente.



**Figura 5:** ANDUJAR, Cláudia. *Yanomami* Amazônia, 1971-1977. Fonte: ANDUJAR, Cláudia. *A casa, a floresta, o invisível*. São Paulo: DBA, 1998. Acervo do autor.

Toda ação enquadrada constitui parte de uma trama móvel, amplamente transformável. Não é o olhar do fotógrafo que atua, mas a mente que faz ultrapassar a imagem-ação em direção às relações mentais, numa espécie de vidência.<sup>74</sup> O olho, nesta direção, torna-se a visibilidade da imagem, ou seja, o olho não é o dispositivo imagético, como a câmera, mas a tela que planifica o conjunto de relações de uma imagem. A câmera, ou o dispositivo é, na verdade, o que Deleuze chama de “terceiro olho ou olho do espírito”. (DELEUZE, C. p.72)

Em suma, Deleuze diz que o dispositivo concreto torna-se uma espécie de consciência, que junto ao artista, passa não mais a se definir pelos movimentos físicos que é capaz de realizar ou capturar, mas pelas relações mentais que é capaz de engendrar. De outro modo, aquilo que seria meramente um dispositivo técnico e reproduzidor, ou seja, um aparato a serviço de uma reprodução, passa a se definir para além do movimento e do esquema sensorial e motriz. A fotografia, como relação,

<sup>74</sup> Deleuze faz esta explanação a respeito do cinema de Alfred Hitchcock, que não atesta a crise de uma imagem ação, mas exalta e eleva ao máximo a imagem-movimento à sua saturação, a partir de uma sucessão de eventos que vão ocorrendo de forma acelerada e contínua. Com isto, Deleuze afirma que Hitchcock inaugura o início de um modernismo no cinema, que irá culminar com as imagens-tempo. (DELEUZE, C. p.73)



transforma-se numa espécie de consciência interrogativa, examinadora, motivadora, provocante.<sup>75</sup>

#### **2.3.4. A imagem emancipada, um outro dispositivo**

Assim como o cinema, a fotografia não apresenta apenas imagens, mas envolve-as em um mundo, numa espécie de engendramento de circuitos que coloca em um mesmo plano, imagens atuais e imagens lembrança. Neste sentido o objeto real reflete-se como objeto virtual, sendo que este se lança para o mundo como real. Esta dinâmica marca uma coalescência entre o atual e o virtual, de modo que a imagem refletida, chamada por Deleuze de imagem em espelho<sup>76</sup>, torna-se animada, independente e atual.

Ainda que seja uma imagem aparentemente estática, a fotografia torna-se animada por meio da revelação de uma vida não orgânica, cuja duração não atua conforme as injunções de um tempo cronológico, mas a partir das alterações que passam a mediar sua existência autônoma. O retrato de um índio, por exemplo, faz coexistir a imagem real do indígena e a imagem virtual do homem branco (que vê e fotografa). Com efeito, trata-se de uma imagem em espelho, disposta em uma profundidade, que gera um fundo no qual algo pode fugir, se libertar.

Nesta direção, a pesquisadora Stella Senra destaca que a questão da pose, juntamente ao contato físico, se configuram como o eixo ou ponto de partida no qual a artista Cláudia Andujar se apoia no momento de elaboração do seu trabalho. De acordo com Senra “Cláudia procura captar os diferentes níveis de aproximação com o branco, do mais antigo ao mais recente, tornando visível uma espécie de “dinâmica” dos corpos e dos olhares que o contato inaugura.” (SENRA; In: ANDUJAR, 2009. p.136)

---

<sup>75</sup> Utilizo aqui parte dos exemplos que Deleuze cita, a respeito da consciência-câmara, atribuída a um cinema-verdade, que significa a verdade do cinema.

<sup>76</sup> A imagem em espelho é comparada à fotografia e ao bilhete postal que atuam como decalque, reflexo ou cópia de uma ação real.

Esse procedimento denota um duplo movimento de libertação e captura, pois ao mesmo tempo em que a imagem virtual se atualiza, a imagem atual pode se tornar reflexo, passando a ser uma imagem virtual, refletida, tal qual uma imagem fotográfica. Para além do atual e do virtual constituídos, algo pode escapar da imagem pelo desenvolvimento de uma experimentação, cuja possibilidade de criação de um novo real, encontra-se na fuga de um plano de representações injuntivas, de um pretense jogo de realização, codificação, significação.

Quando associada ao documento<sup>77</sup>, uma fotografia agrega para si uma lógica representativa, cuja função prática baseia-se em seu dispositivo técnico reprodutor, como uma espécie de ilustração e multiplicação do mundo. Mesmo como documento, a fotografia pode contribuir com a expansão da área do visível e também para o aumento dos espaços de troca, tornando-se mais que uma mediadora das relações física, direta e sensível com o mundo, para se tornar uma geradora de mundo. Segundo André Rouillé (2009), quando a relação com o mundo é delegada a um terceiro (o fotógrafo), percebemos que a relação visual com as imagens é substituída pela realidade fazendo do próprio mundo, uma imagem. (RUILLÉ, 2009. p.101)

Entre um mundo real e um mundo refletido, imaginário e virtual situa-se uma indeterminação recíproca, na qual a indiscernibilidade do atual e do virtual se afirmam como “imagens múltiplas”, duplas por natureza. Nesse sentido, o arquivo fotográfico, desde a imagem-documento até a imagem-expressão, desenvolvidas teoricamente por Rouillé, atuarão como ordenamentos simbólicos, estejam eles a cargo de uma pretensa representação do real, ou de uma também pretensa expressão livre.<sup>78</sup>

Para Rouillé (2009), enquanto a fotografia-documento se “organiza ao redor do pivô da representação”, a fotografia-expressão mais intervém nas coisas do que as representa ou relaciona-se com elas. Com efeito, uma fotografia não pode representar algo, sem agir sobre ele, ao mesmo tempo em que este algo, passa a se desenvolver

---

<sup>77</sup> Vale ressaltar que a função documental da fotografia relaciona-se aos fenômenos da sociedade industrial, de meados do século XIX. A aceleração do crescimento das metrópoles e o amplo desenvolvimento da economia que passaram a intervir nos conceitos de espaço e de tempo. Segundo André Ruillé (2009), o papel de documento da fotografia relaciona-se ao seu “poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava.” (p.31)

<sup>78</sup> Rouillé destaca como exemplo da passagem da imagem-documento, para a imagem-expressão as fotografias de moda, que extrapolam os dados informativos de um produto, como descrição fiel das roupas, para a invenção de outras formas de expressão que re-significam os produtos, lançando-os para valores sociais, ideológicos, consumistas, etc. (p.165-166)

por meio da imagem. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.2. p.27) Talvez por isso Rouillé identifique um declínio da imagem-documento, por ser uma imagem, cuja pretensão insiste em permanecer na ficção da “transparência das imagens”, na primazia do referente em relação às formas. (ROUILLÉ, 2009. p.167)

Ainda que nem sempre a imagem-expressão possa ser inscrita no contexto das artes, uma vez que ela pode apenas reafirmar a força das formas e da escrita fotográfica pela identificação, (como no caso das imagens publicitárias da moda), esta imagem nos ajuda a problematizar o saber de uma fotografia. Em outras palavras, a imagem-expressão atua operando, ordenando e organizando formas atuais de enunciação, que passam a codificar ou atualizar uma imagem para além do seu decalque fixo, do seu arquivo imutável.

Deste modo, a imagem fotográfica se desloca do seu esquema técnico e reprodutor, para alcançar o lugar do processo de atualização das formas perceptivas, tal qual um diagrama. Não se trata mais do desvelamento imagético, mas da expressão de um sentido que se dá com a invenção incessante das formas de conteúdo e de expressão. Como vimos no primeiro capítulo desta pesquisa, tanto o conteúdo quanto a expressão detêm suas formas próprias, engendradas a partir de um diagrama que atua mediante as forças que estrategicamente atuam em um dado dispositivo.

Assim, não podemos jamais atribuir a uma forma de expressão a simples função de representar ou de descrever um conteúdo correspondente. (DELEUZE; GUATTARI. MP, v.2 p.26) A independência destas duas formas que constituem a matéria atual de expressão e de conteúdo, é confirmada pelo fato de que as expressões irão se inserir nos conteúdos, intervir nos mesmos, não para representá-los, mas para agir sobre suas velocidades e posições no tempo e no espaço. Tal dinâmica define uma cadeia de transformações instantâneas que irão, de modo ininterrupto, se inserir na trama das modificações contínuas.

### 2.3.5. Uma possível fotografia-cristal

Se a fotografia pode mesmo atuar como uma espécie de imagem-cristal, isto significa que ela possui muitos elementos distintos, operando como uma imagem mútua. Todavia, tal mutualismo aplica-se nas relações temporais em que o atual do presente coexiste com um passado que lhe é contemporâneo, ou seja, de um passado que coexiste temporalmente com este presente, conduzindo o seu sentido. Segundo Deleuze, “nossa existência atual, à medida que se desenvolve no tempo, duplica-se deste modo de uma existência virtual, de uma imagem em espelho.” (DELEUZE, IT. p.108)

Uma fotografia-cristal, portanto, pode ser definida como uma operação do tempo, na qual aquilo que se vê diante do cristal é o “surto do tempo como desdobramento”, a sua cisão. Logo, a imagem-cristal não trata do próprio tempo do modo organizado como o conhecemos, mas do procedimento que faz com que o tempo se divida a cada instante em presente e passado, ou mesmo que no presente possa haver uma cisão em duas direções heterogêneas, uma lançada ao passado e outra ao futuro. O que se vê no cristal é a imagem do tempo direta ou a forma transcendental do tempo, que deve ser enunciado como espelho ou germe do tempo. (DELEUZE, IT. p. 350)

A imagem direta do tempo pode se erigir conforme dois tipos de apresentação. Um diz respeito à ordem do tempo que se faz como coexistência entre presente e passado, real e imaginário. O outro tipo de apresentação é o tempo como série, na qual as personagens de uma fotografia ou filme passam a formar as séries como graus de uma vontade de potência, motivados por um devir que interfere qualitativamente na sucessão do tempo.

Este devir pode ser definido como aquilo que transforma uma sequência empírica do vivido em uma sequência de imagens que passam a intervir no curso temporal, ultrapassando o seu limite. O devir, nesta perspectiva, surge como metamorfose, como “ato de lenda e fabulação”, na medida em que procede por meio de uma sequência de imagens fabricadas, que se transformam mediante seus limites,

variações e graus de potência. A sequência imagética que forma uma série engloba, sobretudo, qualquer relação da imagem, desde as personagens, cores, gêneros estéticos, poderes políticos, etc. (DELEUZE, IT. p. 352)

Em meio à tribo Yanomami, Cláudia Andujar tende a devir um índio, mas ao mesmo tempo, o índio, sob o olhar e a descrição da artista, tende a devir outro. Obviamente o devir ocorre de maneira completamente diferente e assimétrica, mas proporciona a fuga de um dado tipo de codificação que poderia, a princípio, se tornar a verdade daquela imagem. De outro modo, podemos perceber que o devir atua mesmo como a potência do falso, para além de qualquer definição de verdadeiro ou falso. (DELEUZE, IT. p.351)

Retomando as fotografias de Andujar, destacadas na seção 2.1.1 desta pesquisa, podemos dizer que a fotógrafa busca extrair as descrições puras do ambiente na qual se insere para produzir o seu trabalho instrumental e artístico. De fato, a fotografia de Andujar cumpriu uma função de registro, uma vez que foi produzida com o intuito de organizar e identificar os índios que haviam sido vacinados na expedição médica realizada pelo “grupo da salvação”, formado pela artista e outros dois médicos.<sup>79</sup>

Mas a partir do momento em que as imagens são transpostas temporalmente e espacialmente para o território da arte contemporânea, ela deixa de ser uma imagem orgânica, para se tornar uma imagem cristalina, cujo regime faz com que o virtual passe a valer por si mesmo. De outra maneira, o virtual não será mais o plano de oposição do atual, mas entrará em uma espécie de circuito com o atual tornando-se ambos indiscerníveis, ou seja, ambos trocarão de papel a todo momento

A fotografia do registro, tal como foi programada em meados de 1970 é uma imagem-documento, orgânica e consciente, que se atualiza conforme as exigências, necessidades ou crises de um presente ou realidade atual. Já a mesma fotografia, quando disposta como uma situação essencialmente ótica, como objeto de arte para ser vista, ela passa a desabar um esquema de narração orgânica ou cronológica em vista da apresentação de um tempo caótico e infinito.

---

<sup>79</sup> Conforme citamos anteriormente, Cláudia Andujar foi para Amazônia, em meados de 1970, junto de uma expedição médica para registrar e organizar, através da fotografia, a população indígena da tribo Yanomami.

Conforme mencionamos anteriormente, a descrição ancorada pela visibilidade e enunciação toma o lugar do objeto, ou seja, no dispositivo fotográfico, o saber da imagem é substituído, criado e apagado pela própria descrição que constitui o objeto decomposto e multiplicado. Em suma, a imagem cristalina, ou a fotografia cristal é uma fotografia vidente que, nas palavras de Deleuze, pode fazer erigir os signos do cristal, que é a apresentação direta do tempo, atualizada como imagem emancipada, destituída da sujeição motriz.

Nesta perspectiva, os espectadores de uma possível fotografia cristal, produzida por Andujar, passam a se tornar videntes, no sentido de que estes já não podem ou querem reagir somente em função de uma situação dada, exposta como objeto artístico fundamentado. A imagem fotográfica, nestes meandros, deixa de ser um documento a ser traduzido em função de uma necessidade atual correspondente e passa a se tornar o objeto de uma duração, de um acontecimento, de uma transmutação. Se nos guiarmos através da história da fotografia, veremos como esta nova abordagem imagética produz uma nova imagem e um outro dispositivo.

### **3. DISPOSITIVO IMAGEM: UMA NOVA FOTOGRAFIA**

#### **Notas sobre a fotografia: da técnica ao acaso**

A história da fotografia, segundo nos conta Walter Benjamin (1986), se inicia através da corrida pela criação de um dispositivo capaz de fixar imagens, tal qual a câmera obscura conhecida desde Leonardo Da Vinci, porém passível de reprodução, industrialização, bem como comercialização. Mas esta busca pela “mecanicidade” da prática fotográfica, em fixar o homem, a partir de artifícios mecânicos, também rendeu inúmeros embates no século XIX. Especialmente em relação a tal prática ferir os postulados divinos da representação da imagem e semelhança de Deus, até então imbuídos aos artistas, também considerados divinos.

As discussões que se estenderam por quase cem anos pululavam, sobretudo, a respeito da nova técnica se incluir no conceito das artes, que até então era visto essencialmente como um conceito antitécnico por excelência. Todavia, como bem ressalta Benjamin, em sua *Pequena História da Fotografia* (1986), tais incursões acerca da câmera fotográfica inventada por Niepce e Daguerre em 1836, expuseram a fotografia ao mesmo tribunal (artístico) o qual ela derrubou.

A Daguerreotipa, como ficou conhecida a primeira câmera fotográfica, era constituída de placas de prata, iodadas e expostas na câmera obscura, que após um longo trabalho de manipulação junto à luz ideal, geravam uma imagem cinza-pálida. Para além de um instrumento fotográfico, a daguerreotipa se inseriu no campo das artes tornando-se um recurso técnico a diversos artistas, que produziam suas pinturas a partir das fotografias geradas por este meio auxiliar. Com efeito, o desenvolvimento da fotografia trouxe consigo uma mudança na concepção das imagens em geral, mas foi em relação ao retrato<sup>80</sup> que a mudança tornou-se extremamente significativa.

Diferente do pintor clássico que escolhia a representação fidedigna como a máxima da sua excelência produtiva, o fotógrafo, segundo Benjamin, passa a atuar como um observador que

sente a necessidade irresistível de procurar [diante de uma imagem] a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás. (BENJAMIN, 1986. p. 94)

Com efeito, o aparato concreto da câmera fotográfica pareceu compor um modo diverso de captação do entorno, diferente do olhar disperso, perdido em meio aos variados estímulos que recebe e movimentos que produz. Mediante os recursos auxiliares de amplificação, distorção, enquadramento, controle da luz, etc, a câmera passou a produzir uma nova experiência da realidade, que se configurou pela sua veracidade própria, dotada de um tempo e espaço também próprios.

---

<sup>80</sup> O retrato que até o início do século XIX era estimulado e destinado a famílias conhecidas e poderosas, passou a incorporar figuras anônimas, cujo interesse não pousava mais na curiosidade da figura retratada, mas na permanência do espontâneo, da atitude e do acaso.

Nesse sentido, não somente a fotografia em geral, desde sua criação, constitui um novo recurso de experimentação do mundo, no caso específico do retrato, este definirá as outras possibilidades para o corpo, guiado por uma multiplicidade de processos de subjetivação, sempre coletivos e mediado pelo meio de quem vê e de quem é fotografado. No caso das artes, ainda é possível pensar em novos paradigmas para a fruição artística que deverá necessariamente passar pela sensação turva da imagem figurada, bem como as proposições fixadas por elas.

Segundo Benjamin, as características estruturais com as quais atuam a técnica fotográfica possuem mais afinidades originais com a câmera, do que com uma paisagem ou retrato impregnado de estados afetivos. De outro modo, para além dos mais variados mundos construídos a partir da imagem, têm-se o dispositivo concreto como a força motriz para a construção do que Benjamin chama de “magia” em oposição à técnica. Conquanto, ainda segundo o prospecto benjaminiano, técnica e magia são instâncias variáveis segundo concepções históricas.

O fenômeno da fotografia marca, portanto, não somente o desenvolvimento técnico das produções imagéticas em geral, como também passa a instaurar uma nova concepção de verdade, segundo a qual, a partir de um dispositivo técnico, é possível engendrar novos saberes, visibilidades e enunciações. Por esse motivo, em meio ao apogeu da fotografia, a sensação, conforme relata Benjamin, era de uma “grande e misteriosa experiência”, como se “um aparelho pudesse rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza.” (BENJAMIN, 1986. p.95)

### **3.1. Fotografia e modernidade: um novo paradigma artístico**

Desde os primórdios da fotografia os mecanismos instrumentais são parte integrante da prática fotográfica. As primeiras daguerreotipas possuíam uma chapa de metal muito fraca, fato que obrigava aos fotógrafos a aumentar o tempo de exposição da câmera em relação à luz. Desta forma, para que uma imagem pudesse



ser produzida, era necessário que todo o entorno fosse organizado para durar. Como destaca Benjamin, até as dobras de um casaco adquiriam uma importância tão valiosa, quanto as rugas de uma pele. (BENJAMIN, 1986. p.96)

Deste modo, o próprio tempo e espaço ganharam novas conotações e acepções, que em face ao chamado progresso técnico da fotografia, passaram a dissociar a relação entre o objeto e a técnica. A produção fotográfica de meados de 1880 implementou um novo modo de execução, fazendo com que os fotógrafos incorporassem a ficcionalidade própria da fotografia, em vista de uma imagem artisticamente ou artificialmente construída.

Alguns fotógrafos se utilizaram da técnica como forma de instaurar um novo tipo de percepção, ancorados nos fenômenos intrínsecos à própria modernidade, como a reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Benjamin ressalta desse período, o fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927), que foi um precursor da fotografia surrealista e o primeiro a revolucionar a fotografia convencional, até então especializada em retratos representativos, para seguir em uma vertente que viria a aproximar arte e fotografia, modificando os modos de fazer artísticos e fotográficos.

Atget ficou conhecido por buscar nas coisas perdidas e transviadas, o motivo das suas imagens, como um modo de aproximar, destacar e apresentar os objetos, pessoas, espaços e situações mais cotidianos. Em termos de fotografia, ele foi o primeiro a libertar para o olhar “politicamente educado” o espaço, no qual toda a intimidade velada cedia lugar “à iluminação dos pormenores”. (BENJAMIN, 1986. p.100-101)

Dada a nova possibilidade de renunciar ao homem o papel de maior importância e se desprender do retrato representativo, até então estimado e valorizado, a figura humana passou a agregar novas significações e sentidos. Com o fotógrafo alemão August Sander (1876-1964) percebemos com clareza a produção de um tipo de saber que lança novas possibilidades de visibilidade aos mais diversos agentes do corpo social, enunciando modos de vida que extrapolam as épocas, os saberes, os poderes e as subjetivações, mediados pela atualidade específica, sempre hierarquizada, sempre social.



**Figura 6:** SANDER, August. *Zirkusartisten*, 1926–1932. Fonte: A coleção fotográfica / SK Stiftung Kultur - August Sander Archive, Colônia;VG Bild-Kunst, Bonn 2014.

Benjamin não deixa de citar a importância deste trabalho em meio à ambiência política alemã, que abarcou a época na qual a obra esteve para ser lançada. Segundo ele

trabalhos como os de Sander podem alcançar da noite para o dia uma atualidade insuspeitada. Sob o efeito dos deslocamentos de poder, como os que estão hoje iminentes, aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos pode converter-se numa necessidade vital. (BENJAMIN, 1986. p.103)

Ainda que seja ancorada na técnica, as análises fotográficas do período moderno passam a retirar das artes as relações estritamente estéticas, para aproximar o pensamento artístico das funções sociais. Para além disso, segundo Benjamin, a fotografia ainda instaura um novo paradigma estético para as artes em geral, na qual a criação, passível de reprodução e comercialização em massa, é feita a partir das modas, da transitoriedade e da efemeridade próprias da modernidade. O artista criador, nos moldes de Baudelaire<sup>81</sup>, assume a faceta do desmascaramento e da construção, advindas de uma forma de anúncio, denúncia ou associação.

<sup>81</sup> Transitoriedade e efemeridade são características da modernidade citadas ao longo do célebre ensaio de Baudelaire “O pintor da vida moderna”. Tais conceitos tornaram-se são fundamentais para a compreensão do conceito de modernidade. BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

### 3.1.1. Do dispositivo técnico ao dispositivo teórico

Se no início do século passado falava-se da incorporação do artista criador ao meio social e da autenticidade da fotografia frente a uma estética ditadora, ainda hoje podemos trazer à tona tais procedimentos produtivos. Benjamin previa que a câmera fotográfica se tornaria cada vez menor e propunha que desta característica, o dispositivo técnico ou concreto tornaria mais apto a fixar imagens efêmeras e secretas, provocando efeitos de choque e paralisia, segundo o universo associativo e sensitivo do espectador. (BENJAMIN, 1986. p.107)

Todavia, segundo o filósofo contemporâneo Jacques Rancière (2012), existe uma espécie de “jogo das imagens”, na qual o dispositivo técnico e as propriedades estéticas<sup>82</sup> se entrecruzam, de forma que o primeiro nos faz assistir uma performance de memória e de presença de um espírito, ou seja, de algo que nos é estranho ou que nos distancia daquele objeto. Já as propriedades estéticas encontram-se no suporte da imagem, sendo este o papel fotográfico ou outra superfície qualquer. De outro modo, a fotografia em si, nos faz ver imagens que não remetem a nada para além delas mesmas, sendo a própria fotografia um tipo de linguagem performativa.<sup>83</sup>

Um enunciado ou expressão performativa, segundo Deleuze, “não é nada além das circunstâncias que o tornam o que é”. Isto significa que existe uma alteridade própria das imagens que as lança para um fora. Em outras palavras, a composição do plano imagético se faz junto a outros elementos que extrapolam os limites técnicos do sistema fotográfico, destacando as variáveis de expressão ou de enunciação que são

---

<sup>82</sup> De acordo com Rancière o termo estética não se refere a uma teoria da arte em geral, ou uma teoria da arte que remete a seus efeitos sobre a sensibilidade. Estética está relacionado a um “regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento”. (RANCIÈRE, 2005. p.12)

<sup>83</sup> Rancière trata, a princípio, (RANCIÈRE, 2012. p.10-11) das imagens televisivas e cinematográficas, ao apurar que tanto no dispositivo técnico (câmera de vídeo), quanto no dispositivo estético (o filme em si), existe uma performance própria que é intrínseca a cada modo de operação. Posteriormente o autor desenvolve suas hipóteses junto à fotografia.

para a própria linguagem fotográfica, razão suficiente para que a mesma não se feche sobre si. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.2. p..21)

Diferente do pensamento benjaminiano, Rancière afirma que as imagens produzidas não são resultado ou manifestação das propriedades de um determinado meio técnico. Elas são, na verdade, operações que atuam a partir das relações que se estabelecem entre um todo e as múltiplas partes que abrangem uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhes é associada, além das expectativas e daquilo que emerge para preenchê-las. (RANCIÈRE, 2012. p.11-12)

Segundo Rancière, esta operação se inicia junto ao plano imagético e se trata, sobretudo, de um regime de imagens, ou seja, de um regime de relações entre elementos e funções. Este procedimento se faz vinculando e desvinculando o visível e a sua significação, a palavra e o seu efeito, rompendo e produzindo, ao mesmo tempo, as expectativas que foram e serão engendradas. Podemos perceber que o regime de imagens desenvolvido por Rancière está relacionado ao embate áudio-visual, de maneira parcialmente análoga à dimensão do saber em um dispositivo, conforme propõe Deleuze.

De outro modo, as imagens produzidas pela arte são engendradas mediante operações entre o dizível e o visível que, de maneira consciente, fazem relacionar o antes e o depois, a causa e o efeito. Nesta direção, a fotografia artística passa a ser percebida como “a própria emanção dos corpos, como uma pele deslocada de sua superfície” ou seja, ela passa a se distanciar do propósito da semelhança para driblar as táticas do discurso que insistem em capturá-la. (RANCIÈRE, 2012. p.18),

Para Rancière, não resta dúvidas de que a celebração contemporânea reivindica para a imagem uma espécie de transcendência imanente, na qual uma essência gloriosa da imagem possa ser garantida segundo a sua produção material. Esta proposição, conforme critica o autor, surge como uma evocação nostálgica, trazendo à tona o desejo pela identidade, pela marca, pela primazia do visível em relação às figuras do discurso.

Um dos principais expoentes dessa potência imagética foi Roland Barthes, que em seu livro *A câmera clara* (1984) traçou uma espécie de manual acerca das relações semióticas e o modo de ser sensível da fotografia sobre os afetos. Ainda que o

semiólogo estivesse em busca de um distanciamento da fotografia como arte, este livro foi tomado por muitos artistas, como o compêndio do pensamento da arte fotográfica.

Em resumo, Barthes contrapõe o *punctum*, ou seja, aquilo que nos afeta de imediato quando diante de uma fotografia, ao *studium* que são as informações indiciais que tornam a imagem fotográfica um material a ser decifrado e explicado. Tanto a forma visível, quanto a enunciável apoiam sobre um mesmo princípio, que visa uma equivalência de sentidos, na qual a imagem atua como uma palavra que se cala. Deste modo, a fotografia se apresenta mediante sua presença sensível bruta, concomitante ao discurso que faz engendrar uma história.

Barthes conclui que a fotografia é como uma evidência, um *medium* falso no nível da representação e verdadeiro a nível do tempo. (BARTHES, 1984. p.169) Mesmo que esta, se apresente como uma versão decalcada e por demais fixa a respeito das imagens, ela nos ajuda a compreender o fenômeno da arte fotográfica como um dispositivo, que passou do meio essencialmente técnico ao meio teórico, começando pela crítica de André Bazin, até chegar na semiologia barthesiana dos anos de 1960, passando também por Rosalind Krauss e Philippe Dubois.

### **3.1.2. Entre a fotografia e a linguagem**

A celebração da fotografia, mediada pela sua pretensa objetividade, toma forma nos estudos e textos de André Bazin, um crítico de cinema que em meados de 1940, escreve a respeito da objetividade essencial da fotografia e da primazia do meio técnico sobre o olhar humano. Segundo Bazin, a automatização da imagem pode ser assimilada a um fenômeno natural, que acontece conforme o que ele chama de um “determinismo rigoroso”. (BAZIN, 1985. p.13)

Segundo Rouillé, desde os anos de 1980, argumentos demasiado tradicionais como estes de Bazin, associados à noção de índice, desenvolvida pela semiótica norte americana de Charles S. Peirce, corroboram com uma espécie de “vulgata

fotográfica”, que busca situar a imagem sob os domínios da semelhança. Esta vulgata marca uma redução da fotografia ao seu dispositivo técnico, encaminhando-a em direção à “simples expressão de uma impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro”. Conforme citamos anteriormente, a fotografia, para esses autores se afigura apenas como o vestígio do real, ou seja, a fotografia está sempre subordinada à preexistência da coisa. (ROUILLÉ, 2009. p.190)

A teoria indicial da fotografia também foi desenvolvida e defendida por Roland Barthes (1961), Rosalind Krauss (1977) e Philippe Dubois (1983), que trouxeram à tona, para além da impressão, a questão do referente e do vestígio, como resultado deste referente. O que percebemos com estes autores, em maior ou menor grau, é a busca por uma ontologia ou essência da fotografia, tal qual procedeu Clement Greenberg a respeito da pintura do período moderno.

Quando reduzida ao índice, a fotografia passa a ganhar um sentido geral, que a coloca a cargo não mais de um dispositivo técnico, mas de um “dispositivo teórico: o fotográfico.” Segundo Dubois, a imagem-foto é primeiramente índice e só depois ela pode se tornar semelhante e adquirir um sentido. (DUBOIS, 1983. p.57) De outro modo, a fotografia, nestes termos, é reduzida a um tipo de injunção sucessiva, que a coloca como uma imagem-movimento, caracterizada por uma disparidade de funções: a indicial e a icônica.

Para o pesquisador Jean-Marie Schaeffer (1987), tal disparidade se apresenta como uma tensão que faz com que a fotografia, apoiada na natureza particular de um “signo fotográfico precário”, perca sua função semiótica essencial (SCHAEFFER, 1987.p.50). Todavia, tal concepção não apenas reduz a imagem à ordem e lei semiológica como também deixa de considerar a coexistência de processos que constituem uma imagem para além da sua linguagem relacionada fundamentalmente à linguística.

A busca por uma lei universal da fotografia reduziu o seu dispositivo ora à técnica, ora à teoria, numa espécie de ontologia injuntiva, que fez do pensamento fotográfico um pensamento por demais limitado. De fato, existe um dispositivo técnico que reage ao ato fotográfico, mas este ato não se completa sem a atuação de um outrem que viabiliza uma série de variáveis que atuam sobre este dispositivo, transformando-o no tempo e no espaço. Além do mais, de acordo com Deleuze e

Guattari, a transformação que se refere aos corpos, ou seja, à matéria formada, como a fotografia, é ela mesma incorpórea, interior à expressão. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.2. P.21)

### 3.1.3. Dispositivo-maquinico: um agenciamento

Segundo Deleuze e Guattari, “a linguagem não vale nada se a ela não forem acrescentados os atributos incorporais, que são ditos e apenas ditos, a respeito dos próprios corpos.” Se a fotografia pode mesmo ser tomada como um ato de linguagem, formada de visibilidades e enunciações, dotada de modificações corporais e transformações incorporais, então ela expressa o atributo não-corpóreo do corpo ou do objeto. Ao mesmo tempo, tal atributo é agregado ao corpo, sem que tal atribuição seja uma forma de representação. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.2. p.27)

De fato, a imagem fotográfica não se sujeita a um referente, como pretendeu a semiologia barthesiana, mas a expressão incorpórea que atua sobre esta imagem, ao invés de se referir ao objeto, ou seja, ao corpo, ela intervém no mesmo, tonando a imagem fotográfica um ato de linguagem transformador.<sup>84</sup> Nesta direção a fotografia opera de modo a antecipar, retroceder, retardar, precipitar, destacar, reunir, recortar e se inserir aos conteúdos, ou seja, aos corpos e às misturas de corpos.

Ao fotografar, Cláudia Andujar produz uma cadeia de transformações instantâneas que passa a intervir no conteúdo visível da imagem, no entorno do plano fotografado. Ainda que em um primeiro momento a captura de imagens tenha sido feita sem a pretensão artística, o ato de fotografar altera a realidade espaço-temporal daqueles que participam do exercício fotográfico, incluindo objetos e pessoas. Por esse motivo, podemos perguntar, a respeito dos retratos de Andujar, em que sentido a pessoa fotografada é realmente um ÍNDIO? Que transformação incorpórea

---

<sup>84</sup> “Ato” aqui aparece no sentido de limpeza, tal qual o “ato pictórico”, que é associado por Deleuze ao nascimento ou gênese da luz, a partir do diagrama que cuida da limpeza da superfície, atualizando as formas visíveis. Mais adiante adentraremos no conceito diagrama pictórico. (DELEUZE, DCP, p.59)

encontra-se expressa, mas no entanto é atribuída ao corpo fotografado e nele se insere?

Um dispositivo ou agenciamento de enunciação, segundo Deleuze e Guattari, não fala “das” coisas, mas diz “diretamente” os estados de coisas ou estados de conteúdo. Este estado de coisas são atualidades ou variáveis que determinam singularidades.<sup>85</sup> Deste modo, uma mesma pessoa fotografada funciona como um corpo que age e padece e também pode operar como um potencial, como signo que produz um ato ou a palavra de ordem, que é a variável que faz da palavra (ÍNDIO), uma enunciação. (DELEUZE, GUATTARI, MP, v.2. p.21-28)

Se existe uma “mensagem sem código”<sup>86</sup>, ou uma “ordem muda” da fotografia, este plano certamente encontra-se preenchido, lotado e barulhento, fazendo com que as formas de conteúdo e de expressão sejam atualizadas mediante os regimes ou graus de variação. Deste espaço caótico e ilimitado surge a imagem e o pensamento, que mantém a relação entre artista e aparato, de forma que a criação tem sempre que lidar com um tipo de mecanismo sujeito a leis limitativas, tanto em relação ao dispositivo técnico externo, quanto ao próprio olhar que captura uma série de imagens-clichê.<sup>87</sup>

Vale ressaltar que os enunciados ou expressões produzidas diante de uma imagem, desde sua criação à sua fruição, não representam toda a máquina dotada de engrenagens, processos, corpos enredados, revelados, enquadrados. Do mesmo modo, a imagem fotográfica não representa os regimes de signos, as transformações incorpóreas, os atos, as sentenças de morte, de salvação, de identificação.

Nesta perspectiva, o discurso de um artista não descreve o corpo fotografado, mas detém uma forma própria sem qualquer desenvolvimento por semelhança. Quando discursa a respeito da sua obra fotográfica, intitulada *Marcados*, Andujar diz:

---

<sup>85</sup> Em *O que é a filosofia?* (2010, p.182), Deleuze e Guattari fazem esta definição de “estado de coisas” como a atualização de um virtual caótico, tal qual o ato artístico ou diagrama.

<sup>86</sup> Quando fala da aderência do referente em meio à variedade de signos, Barthes afirma que a fotografia é uma mensagem sem código. (BARTHES, 1961. p.127-138)

<sup>87</sup> As imagens-clichê são um tipo de produção que, na verdade, tratam-se de reprodução. São imagens de rápida assimilação, absorvidas numa velocidade absurda. (DELEUZE, PCD. p.56) São como as imagens-movimento, cuja premissa ancora-se na ideia de percepção natural, intervalo e reação, quase como determinação.



Foi uma tentativa de salvação. Criamos uma nova identidade para eles [os índios], sem dúvida, um sistema alheio a sua cultura. São as circunstâncias desse trabalho que pretendo mostrar por meio destas imagens feitas na época. Não se trata de justificar a marca colocada em seu peito, mas de explicitar que ela se refere a um terreno sensível, ambíguo, que pode suscitar constrangimento e dor. A mesma dor que senti por amor ao pisar na grama do parque, um amor impossível com Gyuri. Ele morreu em Auschwitz naquele mesmo ano de 1944.<sup>88</sup> (ANDUJAR, 2009. p.5)

Deste modo, o índio Yanomami não é o “marcado” judeu, citado pela artista em uma espécie de comparação, ainda que o devir-judeu seja atribuído à imagem como corpo que reivindica para a imagem um outro sentido. Isto ocorre porque no eixo das forças, passam a comparar ou combinar os graus de desterritorialização que estabilizam o conjunto fotográfico. Este eixo opera por uma função que designa a linha de fuga, que leva consigo todos os agenciamentos, ou seja, todos os graus de atualização ou limiares que podem ser erigidos em uma fotografia, passando, inclusive, pelas reterritorializações e redundâncias de infância, amor, hierarquia, ética e outros.

A fotografia passa então a ser um dispositivo independente da técnica ou da regra linguística, se tornando um agenciamento maquínico, que abarca, muito além da “objetiva”, a mistura de corpos da artista, do território, da câmera fotográfica, das pessoas fotografadas, da indumentária, do observador. Além disso, a fotografia detém os enunciados, ou seja, as expressões, o conjunto das transformações incorpóreas, os regimes éticos, étnicos e estéticos, sendo ela também um agenciamento coletivo de enunciação.<sup>89</sup>

O agenciamento fotográfico é apenas um exemplo dentre a infinidade de agenciamentos possíveis produzidos pelo pensamento. E este aspecto da produção “cristalina” da imagem vai além dos cristais de prata sobre o clichê, na câmera obscura, para adquirir uma vantagem em relação ao rompimento dos esquemas da representação, da informação e da comunicação. Este novo dispositivo, como agenciamento tangencia não só a multiplicidade de modos de visibilidade e

---

<sup>88</sup> Em meados de 1944, na Hungria do fim da Segunda Guerra Mundial, Cláudia Andujar, com apenas 13 anos teve o que ela chama de seu primeiro encontro com o “marcados para morrer”. Nesta época, os judeus eram “marcados” com a estrela de Davi amarela, costurada às vestimentas, como uma forma de identifica-los e posteriormente deportá-los para os campos de extermínio. Neste meio tempo, Andujar se apaixona pelo jovem Gyuri, que morreu no mesmo ano em Auschwitz. Mais detalhes podem ser vistos no livro *Marcados* (2009), da artista.

<sup>89</sup> Ver “agenciamento coletivo de enunciação” no capítulo 1 desta pesquisa. p. 37-38.

enunciação, como também os inúmeros processos de subjetivação que mobilizam nossa percepção.

### 3.1.4. Para além da questão técnica: a questão da imagem

Uma fotografia exprime uma realidade própria da imagem, que nada tem a ver com a ilustração ou documentação de um fato. Com efeito, um fotógrafo sempre produz um tipo de realidade ficcional, próprio da fotografia, tangenciada pelas máquinas concretas e abstratas que configuram o campo do ato fotográfico. O índio que posa para a fotografia participa ativamente da construção do discurso da imagem, endossando aquilo que Arlindo Machado diz sobre a pose, sendo esta uma “luta para introjetar no momento aleatório da fotografia o momento ideal da pintura”. (MACHADO, 1984. p.51)

Machado ainda completa que “se for inevitável que a câmara roube alguma coisa de nós, que ela roube então uma ficção.” (MACHADO, 1984. p.51) A respeito disso, Deleuze afirma que a fotografia, incluindo a instantânea<sup>90</sup>, possui uma pretensão muito diferente da proposta de se constituir como representação, ilustração ou narração.<sup>91</sup> (DELEUZE, FB. p. 17) Ainda que não tenha se delongado muito a respeito da imagem fotográfica, Deleuze nos apresenta algumas definições da imagem, em geral, que a coloca próxima da pintura, problematizada segundo os meandros de um enquadramento imagético.

Em vista de uma “filosofia da diferença” e de um “pensamento sem imagem”, Deleuze, desde *Différence et répétition* (1968) e *Logique du sens* (1969), coloca a questão da imagem atrelada a uma noção de identidade, segundo os pressupostos da representação, fixados por uma aparência rememorada. Todavia, a partir de seus

---

<sup>90</sup> As fotografias instantâneas podem ser as fotografias de documento 3x4, radiografias, etc.

<sup>91</sup> “Representar, ilustrar e narrar”, constituíram-se, no período clássico, como o “exercício superior das artes” e por isso Deleuze diz que a fotografia detém uma pretensão que se difere de um exercício artístico superior, ainda que muitas vezes ela possa ser associada à técnica da representação, ilustração e narração. Veremos adiante que esta relação será melhor desenvolvida a partir das falas de Francis Bacon a respeito da relação entre a fotografia e a pintura.

estudos sobre a pintura e também com o cinema, conforme vimos, Deleuze passa a propor um novo conceito de imagem em geral, e também propõe uma nova relação da imagem para com o pensamento, através do plano de imanência.<sup>92</sup>

Em *Diferença e repetição* temos a imagem do pensamento definida pelo seu dogmatismo, ortodoxia e moral, acompanhada da proposta de uma crítica radical à Imagem e dos postulados aos quais ela implica. (DELEUZE, DR. p.192-193) Já em *Lógica do Sentido*, encontramos nos simulacros, uma definição de Imagem, fixada por um sistema de semelhanças em oposição ao ícone<sup>93</sup> que seria a busca da cópia por meio de um modelo ou fundamento. (DELEUZE, LS. p.264)

Deleuze parte do projeto platônico de separar o modelo do simulacro<sup>94</sup>, como um modo de perceber que existe uma distinção que se faz entre as duas espécies de imagens. De um lado a cópia está relacionada a um pretendente bem fundado, uma vez que se faz a partir da semelhança, do modelo ou ideal. Já o simulacro é apresentado como um falso pretendente, que se constrói por meio da dissimilitude e implica uma “perversão e desvio essenciais” (DELEUZE, LS. p.262)

Assim, a motivação platônica pode ser definida como a tarefa de assegurar a primazia das cópias sobre os simulacros, de forma que estes últimos, sempre submersos na dessemelhança, permaneçam recalcados abaixo da superfície. E quanto às cópias, cujas pretensões se apresentam claramente, Platão empreende seu projeto na determinação das boas e más cópias, sempre em relação com a Ideia e a virtude.

Com efeito, a grande disparidade entre Ideia e Imagem torna palpável o critério da distinção para qualificar as duas espécies de imagens. A cópia percorre o ideal e além de passar pela ideia de semelhança, faz menção às formas identitárias. Já o

---

<sup>92</sup> Para Deleuze e Guattari, uma imagem do pensamento seria a imagem do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento. O plano de imanência é o plano que envolve as totalidades fragmentárias que são os conceitos filosóficos, sem precisar tomar a forma deles. Já os conceitos são como dimensões absolutas, que diferente do plano de imanência, que opera por intuições em movimentos sobre o infinito, os conceitos são como que as ordenadas desses movimentos no plano, na qual o infinito se encontra somente na velocidade dos movimentos finitos. “O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento. (DELEUZE. OQF. P.47)

<sup>93</sup> SILVA (2011, p.84) destaca que o termo ícone, advém do grego e corresponde à imagem, sendo a última, uma palavra de origem latina. Silva também ressalta que o conceito de ícone adquire um novo sentido em *Lógica da sensação* (2006), pois reverte as relações de modelo e cópia em vista da imagem como presença.

<sup>94</sup> Mas também a essência da aparência, o inteligível do sensível, a Ideia da imagem, o original da cópia.

simulacro se estabelece como a própria dessemelhança que também faz menção a um tipo de forma que se difere do modelo relativo às cópias, para o encontro de um modelo do Outro, de onde decorre uma dessemelhança interiorizada.

Ainda que produza um efeito de semelhança, o simulacro é construído sobre uma diferença, uma vez que ele se transforma e se deforma junto a um ponto de vista que o acompanha. (DELEUZE, LS. p.264) Devido a uma espécie de pluralidade associativa, Deleuze diz que este agenciamento surge como uma espécie de “devir-louco”, uma vez que as suas qualidades aumentam e diminuem de grau ao mesmo tempo, em função das múltiplas conexões que este agenciamento é capaz de operar. Talvez este seja um dos motivos pelos quais o simulacro se torna recalcado no projeto platônico, em detrimento ao ícone que passa a ser exaltado, devido à sua pretensa singularidade fixada.

O platonismo funda, dessa maneira, um projeto ancorado no domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones definidas mediante uma relação subordinada ao modelo ou fundamento. O desdobrar da representação como bem fundada e limitada, finita e mimética, é antes o objeto de Aristóteles, que busca na representação o domínio que percorre dos mais altos gêneros às menores espécies, juntamente ao processo da divisão categórica de toda a causalidade do mundo.

Ainda, podemos atribuir ao cristianismo uma outra concepção da representação, cujo projeto, buscou torná-la possível, não por meio de uma finitude, mas através da pretensão do ilimitado diante do Ser, sobretudo para além dos gêneros maiores e aquém das menores espécies. Mesmo como parte da conquista do infinito, a imagem não deixa o elemento da representação, uma vez que ainda é referência de algo que se limita à semelhança aumentada ou diminuída. (DELEUZE, LS. p.265)

A estética, nesse sentido parece sofrer uma “dualidade ainda mais dilacerante”, segundo Deleuze. De um lado ela designa “a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível e do outro, a teoria da arte como reflexão da experiência real.”<sup>95</sup> Mas para que estes dois sentidos se juntem é necessário que “as próprias condições da experiência em geral se tornem condições da experiência real” e somente assim a obra de arte pode ser considerada uma experimentação. (DELEUZE, LS. p.255-266)

---

<sup>95</sup> Estas definições aparecem em Kant, na obra *Crítica do Juízo* (1790).

Deleuze utiliza o exemplo da literatura moderna, como um tipo de arte cujo procedimento faz coexistir uma série de histórias ao mesmo tempo, alheios a uma regra de convergência. A unidade dessas regras divergentes é como um “caos excêntrico, que se confunde com a grande obra”. (DELEUZE, LS. p.266) Se compararmos à pintura, seria como que a disposição de uma variedade de Figuras que se confundem com o grande plano da superfície da imagem e o mesmo vale para a fotografia que atua como recorte de um extenso plano em movimento.

Este caos atua como um plano de imanência que a obra engendra e funciona como uma potência de afirmação, na medida em que afirma todas as séries heterogêneas, complicando-as. O que se afigura internamente é uma espécie de ressonância que passa a forçar um movimento dentro do quadro, fazendo assim transbordar todas as séries, sejam elas palavras e letras, como no caso da literatura, ou Figuras e corpos, no caso da pintura e da fotografia.

No momento em que estuda o simulacro de Platão, Deleuze ainda enquadra a imagem à representação, mas afirma que uma teoria do pensamento sem imagem se assemelha à pintura, na medida em que ela passa da figuração para a abstração. Porém, como constata Silva (2011 p.82-83), no momento de retomada de Deleuze das artes imagéticas, através da pintura, sua atenção se volta para Francis Bacon, um artista que pinta figuras. Daí é possível atestar o fato de que algo na obra deleuziana estava para ser mudado, algo que pôde marcar uma significativa mudança do conceito de imagem.

### **3.2. Francis Bacon e a pintura: um novo estatuto da imagem**

Logo no início de *Francis Bacon: Lógica da sensação* (2007) Deleuze define por Imagem o isolamento de uma Figura em meio a um campo operatório, de forma que ela, em seu lugar isolante, defina um fato, a realização de alguma coisa.<sup>96</sup> Em

---

<sup>96</sup> Veremos adiante que para que o fato ocorra, será preciso a atuação de um diagrama, sendo que este se constituirá como um ato de criação ou produção.

suma, é a relação entre a Figura e o seu espaço isolado que vai definir uma Imagem, um Ícone. Embora não seja suficiente, o isolamento das figuras parece ser um caminho possível para darmos início a este percurso que pretende desviar o sentido de uma Imagem da representação, da narração e da ilustração.

Segundo Deleuze, a importância do isolamento encontra-se na possibilidade de “liberar a figura para ater-se ao fato”. (DELEUZE, FB. p.12) Desta maneira, parece-nos que o interesse de Deleuze pela pintura de Francis Bacon relaciona-se ao modo como este pintor irlandês conseguiu liberar a Figura do figurativo, estabelecendo assim, uma nova forma de pensar com uma imagem, em direção a um puro figural.<sup>97</sup> De outro modo, a maneira com a qual Bacon se apropria das figuras, as liberta de uma série de amarras estruturais, sejam elas linguísticas, idealizadas, conceituais, etc.

Cíntia Vieira da Silva (2011) esclarece que ao se debruçar sobre os procedimentos de alguns pintores, Deleuze parece ir além de proposições, um tanto simplistas acerca da oposição entre o figurativo e o abstrato, a imagem e a não-imagem. Segundo Silva, parece que Deleuze encontra uma região do “entre”, ou seja, um território intermediário. A Figura, nesta perspectiva passa a apresentar forças, sem representá-las, fazendo com que a imagem adquira o poder de se voltar contra a representação. (SILVA, 2011. p.83)

De fato, encontramos na pintura baconiana um modo peculiar de operar com as forças que atuam sobre um determinado segmento espacial, delimitado pelo quadro em uma obra de arte. Também, podemos notar como o artista cria com suas figuras, uma Imagem multiplicada pela experiência e desprovida de conceito, origem, contorno, ideia, etc. De acordo com o pintor, as imagens que cria e disponibiliza encontram-se sempre tensionadas entre aquilo que seria uma pintura figurativa e a própria abstração, como uma tentativa de fazer com que o conteúdo figurado atinja o

---

<sup>97</sup> A diferença entre figural e figurativo encontra-se em Lyotard (1973). Segundo o autor, o figural escapa ao figurativo de uma figura, instaurando para a mesma uma nova instância, que deve se desprender das ordens perceptivas e discursivas ancoradas no real ou na linguagem: “O que me parece importante é que o objeto figural – que ele seja música, pintura – não seja colocado como um objeto de percepção ou como um texto, não seja apresentado como um objeto transformável por uma atividade prática, nem como um objeto comunicável na linguagem, como um discurso”. (LYOTARD, 1973, p. 232).

sistema nervoso de maneira mais violenta e penetrante. (BACON, In: SYLVESTER, 2007. p.12)

O que até hoje nunca se analisou é o porquê dessa maneira de pintar ser mais profunda do que a ilustração. Talvez seja porque esta pintura tenha uma existência totalmente particular. Ela vive por conta própria, como a imagem que se queria captar, ela vive por conta própria, por isso transmite a essência da imagem com mais profundidade. O artista assim pode expandir-se, ou melhor, ele pode abrir as válvulas do sentimento, e desse modo pode remeter o espectador à vida com mais violência. (BACON, In: SYLVESTER, 2007. p.17)

Um artista, segundo Deleuze e Guattari (2010), sempre acrescenta novas variedades ao mundo, ele é um mostrador, criador, inventor de *afectos*, sempre em relação com os *perceptos* ou com as visões que ele nos fornece.<sup>98</sup> Em meio a uma linguagem das sensações, constituída de palavras, cores, figuras, linhas, sons, somos capturados e nos transformamos junto da obra. (DELEUZE; GUATTARI, OQF. p. 207-208) Na medida em que o artista nos oferece o seu composto, a obra se torna independente, mas também ao longo da produção de uma obra, o artista é tomado pela existência própria de um tipo de figuração ou abstração que faz emergir um pensamento próprio, destituído de face ou identidade.

### 3.2.1. Por uma Figura sem figuração

Em Francis Bacon, Deleuze parece encontrar uma amostra do que seria a imagem destituída de linguagem figurativa e faz ressoar com este pintor, a questão do pensamento, especialmente no que tange à pretensa manifestação representativa, identitária, idealizada e conceitual em torno de uma imagem. O plano de composição da obra do pintor é pensado por Deleuze como um plano de forças, cujas formas engendram sensações que sustentam a obra.

---

<sup>98</sup> Sobre os perceptos e afectos, Deleuze e Guattari (2010) nos dão uma série de descrições e percursos conceituais. Destacamos aqui duas passagens que consideramos esclarecedoras. Nas palavras dos autores: “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. [...]A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (DELEUZE; GUATTARI, OQF. p.193-194)

Ainda que na pintura baconiana seja possível localizar três períodos que se sucedem, trata-se de uma coexistência operada mediante os três elementos da pintura, que simultaneamente permanecem presentes. São eles o suporte ou a estrutura material, a Figura em posição e o contorno, como limite dos outros dois. Tais elementos constituem um sistema, no qual a borradura, os fenômenos de *fou* ou difusão e os efeitos de distanciamento ou esvanecimento se constituirão como um movimento preciso em meio ao conjunto.<sup>99</sup>

Deleuze ainda localiza algo que seria como que um quarto elemento da obra de Bacon e que trataria do movimento de uma forma diferente, mais aproximada de um movimento intensivo, em detrimento de um movimento qualitativo, ou essencialmente preciso. De início, Deleuze nos propõe uma Figura que não se realiza conforme uma função dissipadora<sup>100</sup>. A própria figura se encontra dissipada, deixando na grande superfície plana, apenas um “traço vago de sua antiga presença”. Isto irá fazer com que a superfície atinja uma espécie de abertura vertical, permitindo, ao mesmo tempo, que uma série de funções estruturantes, interfiram sobre aquele plano, determinando divisões, secções planas e regiões no espaço, como se fossem suportes livres.

A zona que fazia emergir a Figura, valerá por si mesma, independente de uma forma definida, pois sua aparição será como uma força pura sem objeto, como uma potência prestes a agir nesses novos espaços configurados. Deleuze caracteriza esse momento nascente, da pintura de Bacon, como um momento da “abstração” que exclui a necessidade de Figura. Deste primeiro momento decorre um segundo movimento, diferente daquele no qual a estrutura operava sobre a Figura. Agora, a estrutura aparece como uma grande superfície plana, enrolada em um contorno que comporta uma figura isolada. Esta, por sua vez torna-se um mundo fechado que faz erigir uma nova tensão entre a Figura e a estrutura material.

---

<sup>99</sup> Borradura, *fou* e efeitos de distanciamento correspondem aos três elementos concernentes aos períodos da pintura baconiana, definidos por David Sylvester (SYLVESTER, 2007. P.118) e citados por Deleuze em função da relação entre fundo e figura, da seguinte maneira: “o primeiro confronta a Figura precisa e a grande superfície plana viva e dura; o segundo trata a forma *malerisch* num fundo tonal de cortinas; o terceiro, enfim, reúne “as duas convenções opostas” e volta ao fundo vivo achatado, reinventando localmente os efeitos de *fou* por riscos e escovação.” (DELEUZE, 2007. p.37)

<sup>100</sup> Dissipadora no sentido de uma função distensiva da matéria, como resultado dos efeitos motores provocados por uma sensibilidade que infere sobre uma obra de arte.



Vemos que Deleuze verifica uma espécie de função, ou forma maquínica para o contorno, ao considerá-lo um isolante, despovoador, “desterritorializador”, separando a Figura de todo o meio natural, obrigando a estrutura a se enrolar. O contorno ainda funciona como veículo, aparelho, prótese que sustenta o atletismo da Figura que se fecha e em outro sentido, opera para o que Deleuze chama de “acrobacia da carne”. Ele também age como um deformador, quando a figura passa para o interior do contorno através de um buraco, ou por uma ponta. Finalmente, Deleuze nos propõe que o contorno exerce a função de uma cortina, segundo a qual a Figura se dissolve, reencontrando a estrutura.

O contorno assegura a comunicação nos dois sentidos, entre a Figura e a estrutura material. Do mesmo modo, podemos pensar no enquadramento ou recorte operado mediante exercício fotográfico que captura o fragmento de uma imagem, compondo-a, mesmo que seja pela limitação. O fotógrafo faz ver uma espécie de unidade original dos sentidos e faz aparecer visualmente uma Figura multissensível. Mas este procedimento só é possível se a sensação de um determinado domínio, no caso o visual, for diretamente capturado por uma potência vital que transborda e atravessa todos os domínios.

É como a coexistência de todos os movimentos em um quadro, que passa a se constituir como um ritmo, agregando à superfície visível uma série de limiares que coloca em cada sensação os níveis ou domínios pelos quais ela passa. Na fotografia, também temos a inflexão do ritmo, operada junto ao entorno fazendo da imagem capturada, testemunha de um ritmo vital, mediado pela sensação visual corpórea e incorpórea.

### **3.2.2. Do movimento qualitativo, ao movimento intensivo (corpo sem órgãos)**

O ritmo, também chamado de “potência vital”, é verificado nas análises pictóricas, realizadas por Deleuze e pode ser relacionado ao conceito de “impulso vital” (duração), destacado pelo filósofo como um dos mais importantes da filosofia

bergsoniana<sup>101</sup>. Este último nos é apresentado através da sua capacidade de fazer coexistir todos os níveis e graus de contração e distensão daquilo que compõe o todo, mediante um esquema sensório-motor da percepção. Este esquema, conforme vimos, envolve, para além do acoplamento entre um dado estímulo e uma determinada resposta, também um intervalo da duração, que é infiltrado pela memória<sup>102</sup> fazendo atualizar uma série de outras durações inferiores ou superiores aos seus próprios sentidos. (DELEUZE, B. p.87)

Assim, o impulso vital, ou ímpeto vital, para utilizarmos de uma tradução mais direta, tende a nos remeter ao sentido de uma percepção natural, intrínseca ao homem e parte de um esquema sensório-motor definido. Já a potência vital adquire um sentido que se relaciona ao poder e à articulação das forças, como uma maneira de romper com uma suposta percepção natural cronológica, em vista de uma percepção articulada ou criada através da tomada das forças que atuam na produção das sensações, tanto para os indivíduos, quanto para os objetos.

Esta mudança no conceito marca uma também mudança no movimento, que inicialmente é tomado pelo aspecto qualitativo e mecânico, passa agora a se valer pelo seu aspecto intensivo, mediado pelas forças presentes em uma imagem. Na pintura de Bacon, Deleuze reconhece essa capacidade intensiva a partir do engendramento de imagens que se definem pela presença temporária e provisória dos órgãos. Isto porque “um órgão será determinado num certo nível, de acordo com a força encontrada; e esse órgão mudará se a força também mudar, ou quando passar de um nível a outro.” (DELEUZE, FB. p.54-55)

Daí a relação entre a potência vital e a duração, que verifica a multiplicidade de uma sensação, ou seja, como a sensação implica necessariamente uma diferença de nível, ordem e domínio, fazendo passar em uma imagem uma espécie de unidade rítmica dos sentidos. Tal unidade imprime a presença do tempo na pintura baconiana, rompendo com o intervalo ou movimento cronológico, a partir da sequência estímulo-

---

<sup>101</sup> O termo original de “impulso vital”, aparece na 3ª edição do livro *Le Bergsonisme* (DELEUZE, 2004), como “élan vital” nas páginas 1, 5, 98, 105, 107, 112, 118, 119. Já o termo “potência vital” tem como versão original *puissance vitale* e aparece em *Logique de la sensation* (DELEUZE, 2002. p.46).

<sup>102</sup> Memória do homem, do espectador, por exemplo.

resposta de modo a introduzir o tempo na própria imagem, como se fosse uma grande força do tempo pintada.

Neste momento Deleuze encontra na descrição do “corpo sem órgãos”, de Antonin Artaud<sup>103</sup>, a potência vital, ou seja, o caráter transitório da determinação do órgão de acordo com as forças que se exercem sobre ele. “A variação de textura e cor num corpo, numa cabeça, ou num dorso (...)é verdadeiramente uma variação temporal regulada a cada décimo de segundo.” (DELEUZE, FB. p.54-55)

O CsO<sup>104</sup> é a possibilidade de se ultrapassar o organismo em vista de uma potência mais profunda, de um corpo intenso, intensivo, destituído de organização. (DELEUZE, FB. p.51) De outro modo, o CsO é um corpo que vai além da estrutura, ao mesmo tempo em que se relaciona com limite do corpo vivido transmutando órgãos e funções. A visibilidade de uma imagem, por exemplo, pode ser capturada pelo olhar, mas também pelos ouvidos, pelas mãos, pela pele, pelos poros e pelo entorno dotado de outros órgãos e funções.

O corpo, nesta perspectiva não é provido de órgãos fixados, mas de órgãos indeterminados que funcionam como limiares ou níveis que atribuem à sensação uma realidade intensiva, diferente de uma realidade qualitativa ou qualificada, nuançada pelo espaço físico organizado pelas representações. Uma sensação surge a partir do encontro entre um determinado nível da onda que compõe o corpo e as forças exteriores. Em decorrência desse fato, um órgão será sempre o resultado desse encontro e por esse motivo, será um órgão provisório, cuja duração existirá somente enquanto durar a passagem da onda e a ação da força, de forma a situá-lo em uma outra paragem.

No lugar dos órgãos qualificados, temos então, os órgãos transitórios, que marcam uma existência atual, seja pela presença ou pela insistência. É nesse sentido que a percepção extrapola, sobretudo, a identidade de algo já dado, uma vez que esse algo surge sempre atrasado, em função da presença excessiva, que torna impossível o estabelecimento ou sugestão de uma representação. A pintura toma o

---

<sup>103</sup> Segundo Deleuze e Guattari, no dia 28 de novembro de 1947, Artaud declara guerra aos órgãos como uma maneira de subverter o juízo de Deus, mediante experimentação radiofônica, biológica e política. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.3. p.9)

<sup>104</sup> Abreviação utilizada em *Mil Platôs*.

olho para fazer ver a presença de maneira direta, através das cores e das linhas, mas ao mesmo tempo ela liberta tais linhas e cores da representação e retira o olho de seu pertencimento ao organismo. Para Deleuze, a pintura

(...)o liberta [o olho] de seu caráter de órgão fixo e qualificado: o olho se torna virtualmente o órgão indeterminado polivalente que vê o corpo sem órgãos, ou seja, a Figura como pura presença. A pintura coloca olhos por todos os lados: na orelha, na barriga, nos pulmões (o quadro respira...) DELEUZE, FB.p.58)

Existe, portanto um acoplamento de sensações que torna a pintura um plano multissensorial e intensivo, que faz da pintura um fato pictórico. Seria como pensar, em termos de fotografia e no “fotográfico” como uma categoria do intensivo, que vai além do corpo qualificado da imagem e seus elementos em vista dos cruzamentos que se exercem na imagem fotográfica. Segundo Dubois (2009) “o ‘fotográfico’ [...] é a essência da variabilidade da imagem-foto, sua potência de transformação, sua mutabilidade intrínseca aos processos tecnológicos cruzados das formas e dos dispositivos contemporâneos” (DUBOIS, 2009, p.89).

Deste modo, para além das teorizações asfixiantes da fotografia, podemos com Deleuze e com Dubois, localizar o fotográfico como um estado de imagem que transborda o objeto “fotografia”. Assim sendo, o “fotográfico” se manifesta nas imagens por meio do intensivo que expande o movimento em função da potência dos agenciamentos e cruzamento das formas. O centro do dispositivo fotográfico é a mutabilidade, na qual imagens estáticas produzem o movimento através dos efeitos movediços inscritos em suas superfícies instáveis.

### **3.2.3. O invisível das visibilidades e a potência do corpo**

Podemos notar que ao abordar o tema das artes e principalmente do conteúdo figural de uma imagem, Deleuze nos descreve uma operação bastante análoga às descrições posteriores, acerca do dispositivo. Pois, tal qual um dispositivo, as visibilidades e enunciações de uma pintura se apresentam como a atualização de forças virtuais, mediada por uma espécie de diagrama que produz formas singulares, sendo que estas diferem das forças que lhes deram origem. No contexto das artes,

contudo, a força é condição da sensação, mas não é esta força que é sentida, uma vez que a sensação fornece algo muito diferente destas forças que a condicionaram. (DELEUZE, FB. p.62)

Segundo Deleuze a tarefa da pintura define-se pela tentativa de tornar visível as forças que não são visíveis. E completa que o problema comum das artes em geral concerne ao ofício de capturar as forças, em detrimento ao exercício de reprodução ou invenção de formas. Diversos pintores apresentaram como questão, o que Deleuze chama de a decomposição e recomposição dos efeitos, que pôde ser visto na pintura do Renascimento através da profundidade, no Impressionismo mediante as cores, e no cubismo por meio do próprio movimento.

O pintores desses períodos artísticos têm em comum a tentativa de engendrar, ao mesmo tempo, um efeito que remete à força única que o produz e uma multiplicidade de elementos decomponíveis e recomponíveis sob esta força. (DELEUZE, FB. p.62) De outro modo, tais pintores como Velásquez, Cézanne, Picasso dominaram o problema da apresentação do movimento mediante o domínio dos efeitos que engendram tal apresentação, sejam eles profundidade, cor, motricidade, etc.

Por isso Bacon volta a ser exaltado por Deleuze como um pintor ímpar, que não buscou o movimento partindo da transformação da forma pela sua abstração ou motricidade, mas seguiu pela deformação estática do corpo, pela apresentação do tempo. (DELEUZE, FB. p.64) Esta deformação opera subordinando o movimento à força, sem que a Figura se desloque na imagem, e acrescento, sem que observador se desloque, necessariamente, no ambiente expositivo. Quando a força se exerce sobre um espaço isolado da Figura, ela torna este espaço uma zona de indistinção comum entre as várias formas que o compõe. Este exercício permite que a imagem seja atravessada pelas linhas de força, dotadas de uma nitidez própria relacionada a uma precisão deformante que as faz escapar de qualquer representação formal.

Mais do que transformar uma imagem pelo seu aspecto material ou estrutural, podemos notar que a matéria e a estrutura se movimentam ainda mais quando ocorre uma deformação da forma inanimada. Em outras palavras, em uma pintura tudo é força, tudo é relação e daí porque a deformação surge como o ato da pintura, uma vez que ela não se deixa reduzir a uma transformação da forma e nem a uma

decomposição de elementos, ainda que tenhamos aquelas pinturas que se construíram através de tais aspectos.

Quando Deleuze afirma que produzir deformações sem transformação é o mesmo que fazer a verdade incidir sobre um corpo, ele talvez esteja nos dando uma pista precisa sobre como a arte se produz em meio à dimensão do saber, ou seja, na atualidade instável de uma imagem, bem como de suas figuras. Com efeito, a deformação recai sobre um corpo, conduzindo-o em função da força que se exerce sobre ele, ou seja, a força dá ao corpo a potencialidade múltipla que lhe é intrínseca. O corpo, quando resiste às potências do invisível, apenas lhes dá sua visibilidade e nesta forma visível o corpo afirma uma possibilidade de triunfar, que não existia quando essas forças permaneciam ocultas.

#### **3.2.4. O lugar da sensação**

Em elaborações acerca da arte, Deleuze e Guattari (2010) apresentam-na como sendo uma linguagem das sensações. Desta forma, o artista ao conceber sua criação transforma os observadores da obra mostrando-lhes os afectos (efeitos) em relação com os perceptos (as visões) que ele cria e disponibiliza. A arte se utiliza de meios materiais para conseguir extrair da percepção os objetos, os perceptos, e do mesmo modo para retirar das afecções, ou representações, os afectos. Assim, a matéria da arte, ou seja, a obra em si somente se torna expressiva quando dela se consegue extrair, no momento de fruição, um bloco de sensações. (DELEUZE; GUATTARI, OQF. p.197)

A arte se realiza no local onde o material da obra passa para um plano propriamente estético e tem os seus sentidos rachados, bifurcados, agenciados. A Figura artística pensada por meio de uma “estética das multiplicidades”<sup>105</sup> é engendrada através das linhas, ou devires que a desterritorializa. As Figuras dependem dos seus diversos agenciamentos, que são extrínsecos a elas, mas que as

---

<sup>105</sup> Termo utilizado por Hélio Cardoso em torno das teorias de arte em Deleuze. CARDOSO JR, Hélio Rebello. Arte como disciplina das multiplicidades: problema estético e “sensações. In. Artefilosofia, Ouro Preto, n.9, 2010, p. 44-66.

atualizam. Nesse sentido, podemos dizer que a arte vai além do mundo vivido e da própria natureza que supostamente seria a responsável por orientar nossas ações e pensamento<sup>106</sup>.

Estas definições aparecem nos estudos de Deleuze acerca do estatuto da sensação, viabilizada por meio da pintura. Segundo o filósofo, o termo sensação foi o nome cunhado pelo artista Paul Cézanne para tratar da Figura como uma forma sensível referida à sensação. De outro modo, a sensação relaciona-se ao sujeito, desde seu sistema nervoso, passando pelo movimento vital, até chegar às vias do “instinto” e do “temperamento”<sup>107</sup>. Por outro lado, a sensação também se volta para o objeto, para o fato, o lugar e o acontecimento.

Um mesmo corpo fornece e recebe a sensação, que nesse sentido torna-se tanto sujeito, quanto objeto. A sensação é aquilo que é pintado em um quadro, ou seja, a pintura é o próprio corpo vivido “como experimentando determinada sensação”, diferente de um corpo que se lança para a representação. (DELEUZE, FB. p.43) É por esse motivo que Deleuze define Cézanne e Bacon como artistas que souberam pintar a sensação, uma vez que conseguiram ultrapassar a figuração, tanto em direção à forma abstrata, como em direção à Figura. Tais artistas souberam registrar o fato, sem precisar localizar a sensação no espectador que olha o quadro, uma vez que o corpo vivido se encontra apenas na Figura do plano imagético.

A questão da sensação, que liga Bacon a Cézanne, é também a questão que viabiliza uma crítica comum à pintura figurativa e à pintura abstrata, pois segundo Deleuze, ambas são capazes de operar transformações da forma, sem atingirem propriamente as deformações do corpo. Isto, porque podem passar pelo cérebro sem agir sobre o sistema nervoso ou sobre a sensação e desta maneira ficam impossibilitadas de produzir a Figura, permanecendo, assim, em um mesmo nível de sentidos para a sensação.

Tratar de nível de sentidos implica uma certa pluralidade para as Figuras, pois conforme elucidada Deleuze, cada quadro ou Figura é uma sequência movente ou uma

---

<sup>106</sup> Novamente fazemos menção às teorias Kantianas presentes na *Crítica do Juízo* (1790), mais especificamente no que diz respeito às formas do sublime.

<sup>107</sup> Deleuze localiza termos comuns a Cézanne e ao Naturalismo e nos fornece uma definição de instinto associado às sensações conforme veremos a seguir.

série, na qual cada sensação se encontra em diferentes ordens, ou em vários domínios. (DELEUZE, FB. p.44) Nesta direção, a sensação passa a envolver uma diferença de nível constitutiva, ou seja, uma multiplicidade de domínios constituintes, de maneira que não existem sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens passam a compor uma mesma sensação.

Verificamos que a sensação e a Figura são instâncias sedimentadas, como um acumulado, cuja percepção produz uma espécie de unidade sensível e sentida. Nesses termos, o sentimento poderia facilmente ser associado à própria Figura, como um tipo de intencionalidade figurativa, contudo, seria reduzir a Figura às coisas representadas, em relação a uma história a ser contada. Por esse motivo, Deleuze alerta que a obra de Bacon é destituída de sentimentos, mas dotada de afectos, que são as “sensações” e os “instintos”. Deleuze ainda completa que

(...)a sensação é o que determina o instinto em dado momento, assim como o instinto é a passagem de uma sensação à outra, a busca da “melhor” sensação (não a mais agradável, mas a que preenche a carne em determinado momento de sua descida, de sua contração ou de sua dilatação).” (DELEUZE, 2007. p.47)

Percebemos como Deleuze nos apresenta um modo original de se relacionar com uma obra de arte, desde a criação até a percepção. Com a pintura, ele propõe para o olhar um movimento que segue além das dinâmicas biológicas do cérebro e da motricidade própria de um corpo vivido, em vista do encontro com a multiplicidade das sensações. Tal procedimento deleuziano refere-se à potência virtual de uma imagem, de modo que tanto a Figura, quanto o observador passam a deslocar-se, sem abandonar sua área isolante, o seu limite móvel.

Tal procedimento compreende o movimento como uma das chaves de entendimento daquilo que produz a unidade sensível, ou mesmo a multiplicidade de níveis em uma sensação. Contudo, esta última não é explicada pelo movimento, mas o próprio movimento se explica mediante a elasticidade da sensação. Deleuze afirma que a pintura de Bacon refere-se ao “movimento no próprio lugar”, de forma que no próprio movimento apresentado existe a imobilidade, assim, “(...) para além do estar em pé há o estar sentado; e para além do estar sentado, o estar deitado, para finalmente se dissipar.” (DELEUZE, FB. p.48)



Em termos de percepção ou fruição de uma obra, o movimento não se dá somente conforme os movimentos do olhar e mesmo se estivéssemos tratando de uma instalação artística, na qual o corpo é convocado a entrar em movimento, o principal movimento estaria implicado nos níveis de sensação que o compõem. Segundo Deleuze, “o verdadeiro acrobata é aquele que permanece imóvel na área redonda”. (DELEUZE, FB. p.48) Daí o destaque de Bacon, como um artista que produz um movimento no próprio lugar, como um espasmo que evidencia a “ação de forças invisíveis sobre o corpo.” (DELEUZE, FB. p.49)

Neste ponto, podemos notar uma certa ressonância entre a Figura, e uma espécie de função-dispositivo que se apresenta nela. Nesses meandros, uma imagem isolada, é mais que uma figura posta sob o nosso olhar, mas um disparador de forças, sentidos e intensidades podendo eventualmente tangenciar nosso modo de ser ou estar no mundo. Mais que fazer ver ou enunciar, uma imagem realiza-se na superfície por meio das forças e por isso uma imagem pode se tornar a evidência de um diagrama que opera arrastando e multiplicando os afectos que constituem os desejos.

Para Bacon, o diagrama viabiliza as possibilidades de todos os tipos de fatos que podem ser criados. Nas palavras do artista, que procede por meio de manchas involuntárias sobre a tela, - “as marcas aleatórias são feitas, e depois você examina a coisa como se fosse um diagrama.” (BACON, In: SYLVESTER, 2007. p.56) De outro modo, o que Bacon quer dizer é que, faz-se necessário estabelecer uma espécie de diagrama no quadro, para que dali a obra possa ser retirada. (DELEUZE, PCD. p.44)

Diante do movimento diagramático temos a própria diferença, que vai além das sensações ou mesmo das intenções. O artista sai em busca de um pensamento concreto, seja um retrato, paisagem ou situação. Todavia, ao se deparar com as múltiplas possibilidades que o diagrama dispõe, ele passa a ter uma infinidade de associações e, conseqüentemente, de atualizações, que podem transformar a imagem para além das capacidades essencialmente técnicas, concretas ou representativas de um pintor. Seria como, em um retrato, fazer do rosto um Saara, “fazê-lo muito parecido, mas guardando as escalas de um Saara.” (BACON, In: SYLVESTER, 2007. p.56)

### 3.2.5. Diagrama das forças: a máquina abstrata de uma imagem concreta

O diagrama constitui-se como um dos principais conceitos da filosofia deleuziana, especialmente no que tange aos estudos sobre a imagem, destacados por Deleuze através da pintura e do cinema. No primeiro capítulo desta dissertação o diagrama foi definido através do seu funcionamento maquínico atuando no ajuste, na distribuição e emissão dos conteúdos e expressões em um dado dispositivo.

Nas artes pictóricas, o diagrama constitui-se como o ato artístico que traça as possibilidades de um fato, sem propriamente constitui-lo. De outro modo, o diagrama é o próprio ato de pintar, que funciona mediante um conjunto operatório dotado por linhas e zonas, promovendo uma espécie de caos ou catástrofe, que pode atuar como um germe de ordem ou de ritmo. (DELEUZE, FB. p.104)

A catástrofe é tomada por Deleuze como a condição pré-pictórica, no sentido em que torna impossibilitada a permanência de tudo aquilo que se encontra armazenado sobre a tela, quando a mesma encontra-se aparentemente vazia. Deste modo, é preciso que o pintor se lance numa espécie de tempestade que vai anular e fazer ruir esses elementos que são os clichês. O ato artístico, seja em pintura ou literatura, consiste necessariamente na supressão e seleção de um mundo infinito que se encontra no plano que servirá de suporte para a criação. (DELEUZE, PCD. p.53)

No caso da fotografia, poderíamos tender a pensar o diagrama mediante os processos de enquadramento do plano fotografado, a partir da junção do olhar e da lente fotográfica que seleciona o fragmento a ser capturado. Todavia, as afirmações de Deleuze vão além dos aparatos mecânicos para pensar uma zona de limpeza que produz a catástrofe sobre um quadro, tornando possível o ato artístico. Isto quer dizer que se trata de uma máquina abstrata que exclui todos os clichês prévios, incluindo os virtuais.

Tanto na pintura, quanto na fotografia, o plano a ser pintado ou fotografado encontra-se submerso de clichês. De um lado, os clichês são como ideias prontas, mediadas pelos fantasmas produzidos na cabeça e na percepção do pintor e do observador. De outro, os clichês correspondem ao movimento percebido como

natural, segundo um esquema sensorial e motor que atinge quem fotografa, quem é fotografado e quem vê a imagem.<sup>108</sup>

Deleuze afirma que “vivemos em um mundo de clichês” e que estes fazem parte de um mundo de simulacros<sup>109</sup>, no sentido em que fazem parte de todo e qualquer objeto ou cérebro que constituem o mundo, agregando um sentido próprio para todas as coisas. Por esse motivo uma ideia cerebral, ou seja, pré-formada em pintura, ou em qualquer outra produção que se pretende estética não passa de um clichê, uma vez que são facilmente assimiláveis e encontram-se em um chamado lugar-comum do pensamento.

Segundo Deleuze, “o mundo das ideias completamente dadas é isso que temos na cabeça, sejam ideias coletivas, sejam ideias pessoais. E o fato de uma ideia ser pessoal não faz dela uma boa ideia.” Podemos notar que um ato artístico demanda uma luta contra os clichês<sup>110</sup>, contra um tipo de produção ou reprodução que eleva o clichê ao infinito das representações. (DELEUZE, PCD, p.54)

A proliferação dos clichês, porém, não está relacionado aos mais diversos progressos técnicos relacionados ao campo da produção de imagem, como a fotografia, o cinema, a televisão. Este mundo de imagens-clichês, que se multiplicam a todo instante, vão além dos suportes técnicos ou dos dispositivos que otimizam a produção dessas imagens, passando a povoar nossas cabeças, as obras de arte, uma pintura qualquer. (DELEUZE, PCD. p.55)

O diagrama abre os domínios sensíveis, ao mesmo tempo em que dita o ritmo de uma composição artística. De outro modo, o diagrama age com violência e atua diretamente sobre o artista que o confronta mais ou menos, conforme a sua necessidade. Ainda assim, o procedimento diagramático se trata de um procedimento

---

<sup>108</sup> O esquema sensorio-motor desenvolvido por Bergson e analisado por Deleuze corresponde a um tipo de clichê.

<sup>109</sup> Vale ressaltar que nas aulas de 1981 o simulacro aparece com uma conotação negativa, ao contrário do simulacro de Platão e Lucrécio que são estudados no apêndice de *Lógica do Sentido*, originariamente publicado em 1969. Nas aulas, Deleuze destaca que em Lucrécio [os simulacros] “passeiam através do mundo, atravessando os espaços de modo a chegar a impactar nossa cabeça, golpear nosso cérebro.” (LUCRECIO, De la naturaleza de las cosas, Altaya, Barcelona, 1995. Livro IV, p.238-248)

<sup>110</sup> A luta contra o clichê”, que aparece em *Francis Bacon: Lógica da sensação* (2007) também aparece nos cursos ministrados por Deleuze sobre a pintura (DELEUZE, PCD. p.42-43)

essencialmente artístico, a depender do meio ou manifestação artística sobre o qual ele atua<sup>111</sup>.

No caso da criação artística, o diagrama intervém como aquilo que remove o clichê, para que da suposta tela branca<sup>112</sup> possa sair o fato pictórico ou a pintura propriamente dita. De outro modo, a escolha singular, dentre uma variedade de imagens retira tudo aquilo que está dado na cabeça, nas ruas, na percepção e em toda parte. (DELEUZE, PCD. p.60) Sendo assim, se o ato de pintar, como condição do fato pictórico, se inicia a partir da limpeza virtual da tela, será que o ato fotográfico, como possibilidade artística da fotografia, também não se daria a partir da limpeza virtual do entorno do plano fotografado, ainda que este plano seja dotado de elementos atuais?

Por isso, podemos dizer que mais importante do que fixarmos o conjunto operatório de um diagrama, a partir do gesto manual ou da gênese da cor, que seria a princípio, a máxima da produção artística, pelo menos em termos de pintura, temos de tentar expandir as linhas segmentadas, tanto do plano de composição, quanto dos meios de produção. Se a Figura torna-se algo que rompe com a organização ótica, ela passa a modificar o próprio olhar que ganha uma outra potência, assim como o próprio objeto, que passa a não ser mais da ordem do figurativo. (DELEUZE, LS. p.104)

Grandes pintores, segundo Deleuze, buscam pintar o começo do mundo, ou pelo menos utilizam-se da história da criação como um assunto essencial da pintura. Nas aulas de 1981, Deleuze menciona que Cézanne era um leitor contumaz de Lucrécio<sup>113</sup>, e que ao pintar, fosse uma paisagem ou uma natureza morta, era sempre preciso esquecer de todo o mundo para se estabelecer uma relação com o nada. “O

---

<sup>111</sup> Os meios sob os quais atua o diagrama podem ser picturais, fotográficos, performáticos, esculturais, etc e não têm a ver com uma atuação psíquica. Por isso Deleuze faz questão de exaltar a atuação do diagrama como um procedimento pictural, uma vez que o objeto de análise deleuziano paira sobre a pintura. Vale ressaltar ainda, que Deleuze destaca a pintura, em detrimento às outras artes, porque segundo ele, esta é a única manifestação artística que envolve o caos ao longo de sua produção, e as outras artes tem o caos apenas como uma conexão, na qual o artista “agarra” e tenta escapar. (DELEUZE, FB. p.105)

<sup>112</sup> A respeito da relação entre o clichê e a tela branca Deleuze afirma, “uma tela não é uma superfície branca. Ao contrário, ela encontra-se cheia do pior.” O pior é o clichê. (DELEUZE, PCD. p.54)

<sup>113</sup> Nas transcrições das aulas de Deleuze, na versão em espanhol, podemos encontrar nas páginas 28-29 uma série de associações entre os relatos de Cézanne e as teorias atômicas de Lucrécio. (DELEUZE, PCD)

mundo antes do homem e antes do mundo”, o momento em que quadro e pintor tornam-se um só elemento, prestes a proceder por gênese.

Se em pintura a gênese se faz a partir da cor que toma o pintor através de grandes prismas cósmicos, qual seria a gênese da fotografia? Que tipo de dança química faz combinar átomos de modo a fazer surgir um mundo sobre o nada, como evoca Cézanne? Seria o nada da fotografia, um mundo já formado, que apenas é capturado ou retratado pelas lentes fotográficas? Ou será que a gênese da fotografia não se trata do nascer das cores, como na pintura, mas de algo que se encontra no mundo já atualizado prestes a ser fotografado? Seria esta nova atualização o nascimento da verdade, como distribuição de formas singulares, mediadas por um dispositivo de poder, como nos mostrou Foucault?

Conforme vimos, um diagrama de poder funciona como uma máquina abstrata, imperceptível naquilo que tange à produção de intensidades e distribuição de formas. Logo, nos parece que mesmo quando exalta o diagrama pictural, Deleuze manifesta algo para além da pintura, ao mesmo tempo em que nos apresenta a possibilidade de produzir outros tipos de diagrama, nos permitindo abarcar a imagem como um todo, desde as superfícies dos objetos mais cotidianos, até os planos de composição das artes, sendo estas a pintura, o cinema, a fotografia, a colagem, etc.

É bem verdade que em suas aulas, Deleuze afirma que a relação entre a pintura e a catástrofe é mais direta do que em relação a outros tipos de arte como a literatura ou a música. (DELEUZE, 2007. p.23) Mas, por esse mesmo motivo, devemos levar em consideração a compreensão dos diversos modos de se relacionar com os diagramas que compõem todas as imagens do entorno, mas principalmente aquelas geradas por meio da arte, ou seja, construídas mediante a possibilidade de tomada de controle do diagrama, ainda que parcialmente.

Deste modo, mesmo que a produção fotográfica passe, necessariamente, por recursos técnicos instrumentais, a maneira pela qual a imagem se afigurará, irá depender do modo de atuação do diagrama sobre esta ou aquela imagem e também sobre o artista. Talvez por isso seja possível aproximar o conceito de dispositivo às artes imagéticas como uma forma de evocar um modo de vida mais afirmativo, em função de uma espécie de anatomia criativa que a arte nos dá. Tal anatomia nos

permite derrubar certos clichês, que pairam sobre todas as imagens do mundo como uma sombra sobre a superfície, intervindo em nossa existência.

Os clichês atuam como poderes decalcados que precisam ser eliminados para que a existência possa ser, de fato, inventada, produzida tal qual a gênese pictórica ou a ficção da imagem fotográfica. Segundo Deleuze, “a luta contra os clichês é a luta contra toda referência narrativa ou figurativa”. Por isso pensar com a fotografia pode ser pensar em um tipo de imagem que, ao invés de cumprir a função de narrar qualquer fato ou situação, assume-se como invenção de um entorno capturado.

### **3.3. A construção de um dispositivo: o retrato fotográfico**

Quando se manifesta sobre a pintura de Bacon, Deleuze diz que um fato pictórico se dá a partir de um quadro dotado de Figuras, sem que nenhuma delas conte uma história. Pensando em termos de fotografia, podemos dizer que um indivíduo, uma paisagem, a indumentária, os objetos dispostos correspondem ao conjunto da imagem fotografada. Quando, como no caso da fotografia de Cláudia Andujar, estas mesmas figuras passam a compor o plano imagético sem cumprir uma função narrativa, ou mesmo representativa, esta imagem torna-se um fato. Um fato fotográfico, assim como o fato pictórico são independentes do ato que lhes deu origem. Ainda assim, em ambas as formas de produção artística, é possível tentar representar o ato.<sup>114</sup> Por isso Deleuze afirma, a respeito do fato artístico, que

Suprimir a narração e a figuração. Este seria o papel do diagrama e do caos-catástrofe. E portanto, suprimir todos os dados figurativos, pois as figurações e as narrações estão dadas, são dados. Assim pois, se trata de fazer passar os dados figurativos e narrativos pelo caos-germe, pela catástrofe-germe, para que saia dali algo completamente distinto: o fato. (DELEUZE, PCD. p.66)

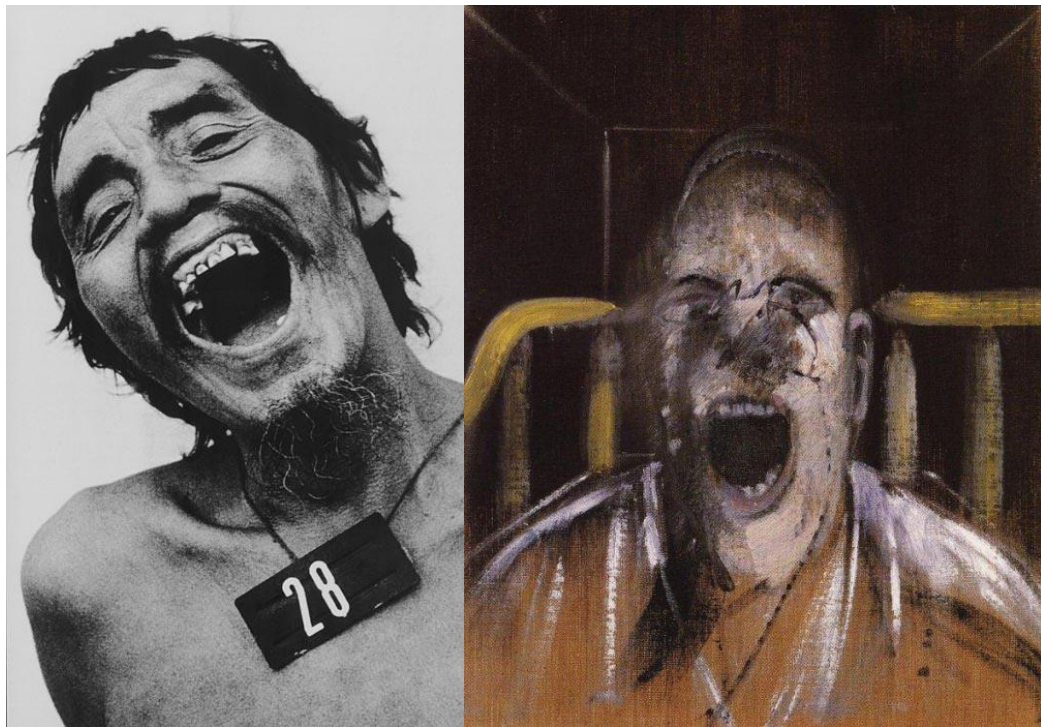
Para que a imagem possa se tornar um fato, uma forma independente, faz-se necessário que ela se desfaça da dependência das formas do vivido, para criar uma

---

<sup>114</sup> Podemos citar como exemplo a fotografia-documento que falamos há pouco e no caso da pintura podemos citar o exemplo das pinturas do classicismo que buscavam retratar a hierarquização das sociedades monárquicas, por exemplo.

nova vida. Esta, parece ser a gênese da fotografia, que não cria a cor, como na pintura, mas cria a própria existência como forma de visibilidade. A fotografia atua como um dispositivo que engendra o visível a partir de um diagrama que opera eliminando as formas identitárias. Mesmo que a imagem revelada, esteja a cargo da apresentação de uma forma reconhecível, a fotografia pode deslocar os sentidos, conforme o manuseio das forças que impregnam uma imagem.

Um retrato pode conter uma potência própria, na qual a ausência da organização dos órgãos de um sujeito, junto à falta de clareza da expressão passam a ser revelados por uma espécie de ausência das estruturas decalcadas, como o rosto organizado, o organismo dotado de funções. Segundo a pesquisadora Stella Senra, a ausência de rosto na fotografia de Andujar (figura 7) se justifica através do enquadramento estranho que ressalta uma impossibilidade de leitura daquilo que seria uma expressão. (SENRA; In: ANDUJAR, 2009. p.136-138) De outro modo, a ausência do código, potencializa as várias possibilidades de emissão de som e de luz, tornando a imagem um campo de indiscernibilidade, destituído de um histórico, narrativa ou intencionalidade.



**Figura 7:** ANDUJAR, Cláudia. *Marcados para. Amazônia*, 1981-1983. Fonte: ANDUJAR, Cláudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. **Figura 8:** BACON, Francis. *Estudo para a cabeça de um Papa gritando* (*Study for the head of a screaming pope*), 1952. Oléo sobre tela 50x40, 5cm. Coleção da Universidade de Yale, New Heaven.

O rosto focalizado de um retrato procede como um rosto amplificado no cinema<sup>115</sup>, de modo que em ambos os casos ou se tem o rosto como polo de luz, isto é, como linha de visibilidade, conteúdo e expressão; ou se tem o rosto como polo de obscuridade, como linhas de força ou subjetivação. Decerto, o rosto é um percepto visual, ou seja, uma forma estratificada ou atualizada, que se dá a ver conforme uma multiplicidade de regimes ou “variedades de luminosidades vagas sem forma ou direção.” (DELEUZE, GUATTARI, MP, v.3. p.29)

O retrato, a rostidade, a redundância, a significância e a interpretação intervêm por toda parte. Mundo triste do significante, seu arcaísmo com função sempre atual, sua trapaça essencial que conota todos os seus aspectos, sua farsa profunda. O significante reina em todas as cenas domésticas, como em todos os aparelhos de Estado. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.2. p.68)

Nas palavras de Deleuze e Guattari, o rosto aparece em uma espécie de sistema mutável, composto por um muro branco e um buraco negro sem forma ou dimensão. O muro branco corresponde ao significante em sua múltipla potência combinatória e o buraco negro corresponde à subjetivação em suas infinitas dobras. Mas para que significante e subjetividade, bem como o rosto passem a existir, faz-se necessário um diagrama, que vai atuar sobre eles como uma máquina abstrata de rostidade combinando, conforme os meandros de suas engrenagens, as linhas de toda a natureza que o compõe.

Assim como na pintura de Bacon (Figura 8) que põe a visibilidade do grito através da pintura, Andujar exprime através da fotografia a visibilidade de um tipo de expressão, que poderia ser um grito ou gargalhada. O fato é que a boca aberta entra em relação com forças invisíveis, que potencialmente o fazem gritar ou gargalhar. Trata-se portanto de relação, ou seja, acoplamento de forças, de maneira que a força sensível do grito ou gargalhada se junte eventualmente à força insensível que faz gritar ou gargalhar. (DELEUZE, FB. p.66)

Bacon propõe em suas pinturas um ato de vitalidade, que segundo Deleuze, atua como a possibilidade que o corpo ganha em triunfar, frente às forças invisíveis e insensíveis que permeiam o nosso entorno. Pensando na fotografia de Andujar, quando o corpo visível enfrenta as potências do invisível, através da expressão, este

---

<sup>115</sup> Citamos o cinema para fazer referência ao exemplo do uso do rosto em *Mil Platôs*. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.3. p.29)



corpo dá à força a sua visibilidade. A exemplo, o índio que gargalha, o faz por timidez? Por susto? Simpatia?

Com efeito, a expressão do corpo visível, através da fotografia, atua como uma forma de luminosidade vaga, que exprime a luta do áudio visual, expondo também as potências do invisível que tangenciam esta batalha, permitindo que um impulso vital seja erigido em meio às forças. De outro modo “quando a sensação visual confronta a força invisível que a condiciona, ela libera uma força que pode vencer esta força, ou então pode fazer dela uma amiga.” (DELEUZE, FB. p.67)

Neste sentido, pensar junto ao dispositivo nos ajuda a compreender a gênese do mundo, do pensamento e da produção de verdade, uma vez que temos três dimensões do pensamento funcionando como uma espécie de sistema de significâncias e subjetivações. Tal sistema permite a constituição da imagem no quadro ou fotografia, bem como a atuação dos vários processos de subjetivação, seja como forma de resistência ou forma de criação.

O dispositivo cria o rosto, ao mesmo tempo em que gera as possibilidades de fuga do mesmo. O índio que gargalha é apenas um tipo de significante na linguagem, de modo que uma fotografia passa a impor uma verdade de “inverossímeis imagens falsificadas”, ou seja, a imagem, como um dispositivo produz a pessoa do retrato, a paisagem do ambiente, sempre de maneira deformada, turvada, interessada.

### **3.3.1. Dispositivo Imagem: um plano do desejo**

Um dispositivo pode funcionar como um rizoma<sup>116</sup>, ou melhor, a imagem, como dispositivo, pode atuar como uma espécie de rede, ou plano dotado de entradas múltiplas, cujas leis de utilização e distribuição encontram-se, a princípio,

---

<sup>116</sup> Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo.... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades.” (DELEUZE; GUATTARI, MP, v2. p.31)

desconhecidas. Mesmo um retrato, que parece conter um único elemento de cognição, a pessoa fotografada, é dotado de pontos, entrecruzamentos, interseções que formam o mapa do rizoma, que se modifica a todo momento, permitindo ao espectador, fruidor ou qualquer outro agente do encontro com a obra, produzir múltiplas conexões e transposições.<sup>117</sup> Mais do que significar, uma fotografia deve funcionar.

Não obstante, podemos perceber como os dados figurativos em uma fotografia são muito mais complexos do que o que se espera. Notadamente, uma fotografia é um modo de ver, considerado muitas vezes como uma espécie de reprodução ou representação. Este tipo de análise é possível a partir do momento em que lançamo-nos sobre uma imagem através da semelhança ou convenção, da analogia ou codificação que procedem por meio de algo que se encontra intrínseco a uma imagem em seu estado estratificado. Todavia, para além destes “modos de ver” instituídos, uma fotografia é vista, ela existe em si mesma e vemos apenas aquilo que se encontra nela. Este, por sua vez, vai além dos dados figurativos já estruturados.

A fruição de uma fotografia não se liga apenas com o entorno imagético que se afigura a partir dela, como se fosse um dado presencial, por excelência. Na realidade, se nos guiarmos junto a Deleuze, em suas descrições acerca das dimensões do pensamento, veremos que a entrada em uma obra consiste, a menos de princípio, na operação de ligação entre as duas formas independentes, conteúdo e expressão, que constituem o eixo do saber em um dispositivo. Ao tratar das fotografias descritas por Kafka ao longo de suas obras, Deleuze e Guattari afirmam que a forma de conteúdo de uma imagem se une à forma de expressão, causando uma espécie de bloqueio funcional, ou neutralização do desejo experimental. (DELEUZE; GUATTARI. K. p.20)

Por conseguinte, a permanência do olhar sobre a dimensão do saber, atua como uma lembrança decalcada, tornando a própria fotografia, uma imagem-lembrança, fixa e estrutural, enquadrando os desejos aos limites dos estratos. A fotografia como manifestação artística deve, ao contrário, aguçar o desejo ao invés de limitá-lo. Deve atuar para além dos territórios estruturais, ditados pelas formas de

---

<sup>117</sup> As entradas múltiplas fazem parte de uma proposta deleuziana e guattariana de experimentação. (DELEUZE, GUATTARI. K. p.19)

poder, que inevitavelmente tornam a imagem uma forma de conteúdo e expressão específicos.



**Figura 9:** ANDUJAR, Cláudia. *Yanomami*. Amazônia, 1971-1977. Fonte: ANDUJAR, Cláudia. *Yanomami: A Casa, a Floresta, o Invisível*. São Paulo: DBA, 1988.

Poderíamos dizer que a fotografia acima, por exemplo, relata um momento vivido e que ao encontro do olhar daqueles que presenciam tal imagem, ela reflete a própria lembrança de um instante congelado pelo retrato, a lembrança de uma infância ou de um tipo de infância. Todavia, uma imagem não atua desta maneira, sobretudo a partir do momento em que admitimos que o plano imagético é dotado de uma multiplicidade tal, que se efetua conforme os inúmeros agenciamentos que passam entre ela e que a expandem para além dos dados figurativos e estruturais.

Por esse motivo, ainda com as análises deleuzianas e guattarianas a respeito das descrições fotográficas em Kafka, podemos dizer que a imagem acima age como um bloco de infância. (DELEUZE; GUATTARI. K. p.20) Isto quer dizer que uma fotografia ou retrato detém uma potência sobre o desejo, fazendo-o deslocar no tempo e no espaço como uma espécie de fuga do território, amplificando assim as conexões e intensidades que por ele passarem.

De outro modo, a imagem imprime um ritmo próprio que nos leva a uma infinidade de sensações, que permanecem enredadas em uma espécie de devir-

criança, que se opõe à lembrança visual. Tal lembrança se apresenta como uma forma de atualidade compreendida mediante os estratos ou limiares segundo as quais a imagem fotografada encontra-se inserida. Já o devir-criança é a própria fuga dessa imagem decalcada, sob um único modo de conteúdo, a visibilidade do corpo da criança que passa a se relacionar com o domínio da expressão, fazendo emergir para além da figura, um suposto som que expande a imagem.

A fotografia de Andujar nos dá a ver algo que vai além do relato histórico-social do povo Yanomami, para nos conectar com as forças que escapam a estas estruturas, aproximando-nos do impulso vital, que permite ao homem criar com a matéria um instrumento de liberdade.<sup>118</sup> Aos fruidores de uma obra, é dada a capacidade de fazer coexistir todos os níveis e graus de contração e distensão que compõem o todo coextensivo, permitindo aos observadores da obra, a encarnação em espécies diversas, em durações que lhes são inferiores ou superiores a si.

É neste sentido que uma fotografia age como um bloco de devires, como um campo de forças que atuam sempre em relação umas com as outras. Os devires escolhidos por Andujar privilegiam a infância, a mulher e o indígena. Estes, funcionam como desterritorializações absolutas que se inscrevem em meio às paisagens, nem sempre reconhecíveis, investidas pela fotógrafa.

Os índios de Andujar não parecem buscar o lugar arquetípico dos mitos, mas correspondem a zonas de intensidades livres, cujas visibilidades se libertam das formas identitárias, do mesmo modo em que os enunciados se despem dos significantes que os formalizam enquanto agentes de uma tal enunciação. Isto, porque o devir-índio que se forma produz o movimento de traçar a linha de fuga, transpondo um novo limiar no qual conteúdo e expressão se desfazem para dar lugar a uma matéria não formada de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes.

O devir nunca é imitação ou reprodução, mas como elucidam Deleuze e Guattari, é captura, posse, mais-valia. (DELEUZE; GUATTARI K. p.35) O índio capturado pelas lentes da fotógrafa encontra-se desterritorializado pela força da artista, de modo que a força indígena acelera e intensifica a desterritorialização da

---

<sup>118</sup> Vimos estas descrições do “impulso vital” no 2º capítulo desta pesquisa, na seção 2.1.1.

força desterritorializante da artista.<sup>119</sup> Em outras palavras, a pessoa fotografada ganha um corpo que não é mais o do olho do fotógrafo, de maneira que este novo corpo fotografado passa a atuar, não só sobre o olhar do fotógrafo que produziu a imagem, mas também nos observadores em geral.

### 3.3.2. A respeito de uma (possível) fotografia menor

Até o presente momento, com a fotografia de Andujar tratamos sempre de conteúdos e suas respectivas formas: um corpo jovem, um corpo feminino, um corpo infantil, um indígena. Buscamos também, as possíveis expressões conjugadas às formas vigentes, desde as expressas por meio das marcas numéricas presentes nas imagens, como códigos de identificação, presente na obra *Marcados*, até aquelas exprimidas mediante manifestações sonoras, advindas da própria imagem e suas infinitas sensações.

Todavia, para expandir o meio fotográfico, em vista de algo que esteja além e aquém da imagem, se faz necessário considerar a expressão, a forma e a deformação em si próprias. Para Deleuze, o procedimento de saída do território decalcado em um plano imagético encontra-se nos processos de expressão que se faz mediado por uma espécie de impasse que se dá em função dos regimes que legitimam os modos de expressão “maiores” de uma imagem.<sup>120</sup> Tais regimes condicionam a linguagem da fotografia em função da coerência entre a “escrita” fotográfica e o plano fotografado.

Na obra de Andujar podemos dizer que a fotografia dos índios, produzida na Amazônia, engendra uma espécie de impasse, uma vez que o modo de fotografar permanece mediado pelo olhar da artista branca que ali se inscreve, impossibilitando um modo de expressão propriamente indígena. Ainda assim, podemos dizer que a

---

<sup>119</sup> Nos baseamos novamente nas descrições de Deleuze a respeito da obra de Kafka, contudo aqui, voltamos para as definições do devir. (DELEUZE; GUATTARI, K. p.35)

<sup>120</sup> Deleuze e Guattari encontram em Kafka a manifestação de uma literatura menor, que mais do que definir modos de expressão abstratos e universais, procede por meio da relação entre as literaturas ditas menores, ou seja, aquelas construídas mediante a desterritorialização da língua construída por uma minoria e a língua dita maior, oficial, “legítima”, que é o alemão.

impossibilidade de se fotografar como um indígena implica a própria desterritorialização do artista branco, que se articula junto a uma língua ou estilo desterritorializados.

A impossibilidade de se fotografar de outra maneira, senão como uma artista branca autorizada a retratar os povos da comunidade Yanomami, produz sobre os índios um sentimento de distância em relação à territorialidade própria, primitiva ou original. Nesse sentido, existe uma impossibilidade de se fotografar de um modo geral, pois a fotografia sempre estará mediada pelo encontro do olhar do outro, sobre um espectro que não é o dele mesmo. O olhar da artista passa, neste sentido, a atuar como uma língua desterritorializada, conveniente a estranhos usos menores e portanto ela própria se torna uma fotografia menor.

Assim podemos definir como uma primeira característica desta suposta fotografia menor, a potência afectiva de um forte coeficiente de desterritorialização.<sup>121</sup> De outro modo, queremos dizer que um artista é afectado pelo plano fotografado, da mesma maneira em que os elementos da imagem fotografada passam a ser afectados. Isto ocorre em função da disparidade entre aquele que vê e aquele que é visto, sendo que um e outro alternam suas posições, deslocando, em cada contexto, a territorialidade própria a cada um.

Junto desta potência de desterritorialização, encontra-se a questão política como a segunda característica desta nossa proposta de uma fotografia menor. O plano imagético passa a associar toda e qualquer questão individual à política social tornando cada imagem fotografada, um fecundo plano sobre a qual uma outra história passa a compor o ambiente revelado. O curioso, na obra de Andujar, é que a própria questão do território e a demarcação do mesmo, conduz a esta roupagem política que passa a vestir as imagens que, a princípio, seriam reveladas pelo seu aspecto meramente documental, no sentido de fixar os dados de uma comunidade.

No caso do ato fotográfico de Claudia Andujar, conforme nos diz Senra,

a documentação não está relacionada do mesmo modo com o ato de fotografar. Ela é uma exigência da ação (...) mas de uma ação que é, por sua vez, eticamente inseparável do ato fotográfico. Além disso, o encontro de

---

<sup>121</sup> Fazemos aqui um paralelo com as três características de uma literatura menor, que são, segundo Deleuze e Guattari: “a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação.” (DELEUZE; GUATTARI, K. p.38-41)

Claudia com os Yanomami não foi programado, nem se submeteu ao controle que caracteriza essas práticas mais recentes. (SENRA, 2009. P.142)

Quando Andujar faz figurar um certo conflito entre o indígena e o homem branco, trata-se de um programa político, ainda que as individualidades sejam retratadas uma a uma pelo seu aspecto aparentemente singular. O retrato da criança que brinca, do homem que sorri, da mulher que amamenta não visa a uma questão individual, mas ao contrário, trata-se da conexão destas imagens a outros retratos que podem ser econômicos, comerciais, burocráticos, jurídicos, que lhes determina os valores, as visibilidades e enunciações.

Daí decorre uma terceira característica desta proposta por uma fotografia menor, na qual tudo passa a exprimir um valor coletivo. De outro modo, quando fotografa um sujeito individual, Andujar faz ver um agenciamento coletivo de enunciação, no sentido em que o indivíduo ou a imagem designa um agenciamento maquínico que arrasta outras máquinas como as de guerra, as revolucionárias, as de amor, etc.<sup>122</sup>A máquina abstrata, ou o diagrama fotográfico reveza com outros tipos de máquinas que se encontram por vir.

Isto significa que a “máquina fotográfica”, que é a fotografia em si e não o dispositivo técnico, se encontra determinada a preencher as condições de uma enunciação coletiva que se expressa por meio da fotografia. Todavia, o enunciado não aponta para o sujeito da enunciação, seja o indivíduo retratado na imagem, ou o artista que produz a fotografia. Ambos os agentes da enunciação se deslocam de um pretense exercício individual para fundirem-se à multiplicidade coletiva.

### **3.3.3. A imagem do intensivo: traspondo forças**

Uma fotografia só se torna uma máquina coletiva, apta a dispor e exercitar conteúdos, quando conseguimos encontrar os critérios que a coloca perante um conceito mais objetivo, ou um conceito menor. Para Deleuze e Guattari, *menor* qualifica “as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela que se

---

<sup>122</sup> A respeito das máquinas desejanter ou agenciamentos. DELEUZE; GUATTARI, MP, v.1. p.11

chama grande (ou estabelecida).” (DELEUZE; GUATTARI. K. p.42) Em fotografia, podemos dispor *maior e menor* a partir da legitimação da imagem fotográfica, segundo os critérios da instituição artística, que arbitra a respeito das qualidades específicas de uma fotografia qualquer.

Assim, mesmo que uma artista, como Cláudia Andujar tenha o seu lugar assegurado nesta instância institucional das artes, que a coloca como membro de um contexto artístico dito oficial, ela deve produzir a sua arte com a sua língua, encontrar o seu próprio “ponto de subdesenvolvimento, seu patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto.” (DELEUZE; GUATTARI. K. p.42) Caso contrário, Andujar estará apenas a cargo do registro, do documento, do signo como reterritorialização simbólica, do clichê. Isto significa que a artista deve conseguir engendrar uma expressão não formada, ou seja, uma expressão material intensa, apta aos mais diversos agenciamentos e fugas.

Os retratos de Andujar parecem se articular junto às intensidades que extrapolam a forma material do corpo organizado, apresentado pela pessoa fotografada e os demais elementos que a acompanham. O retrato que a artista produz, se torna revolucionário em relação às demais fotografias por conseguir erigir forças que escapam às estratégias de poder institucionalizadas, nos mais diversos graus e setores. Andujar promove com suas imagens uma espécie de desterritorialização, fazendo subsistir na máquina fotográfica apenas o seu uso intensivo, em oposição a qualquer uso simbólico.

Na obra *Marcados* a placa numérica parece expressar um modo singular de identificação, cujo sentido, a princípio, encontra-se desconhecido. Todavia, quando levada em conjunto para a galeria, notamos que para além do sentido próprio e figurado dos números, vemos uma disposição de estados de corpos ou coisas, ou a apresentação destes mesmos estados. Como dizem Deleuze e Guattari, a respeito da literatura de Kafka, “a coisa e as outras coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas conforme as suas linhas de fuga.” (DELEUZE; GUATTARI K. p.45)

A obra em questão não trata, portanto, da semelhança entre o comportamento de um índio e o comportamento de um outro homem qualquer. Tampouco, podemos afirmar que se trata de um jogo de palavras, na qual símbolo torna-se corpo, ou



nomeia o corpo. No âmbito do intensivo, já não há índio, corpo, homem branco, uma vez que cada um desterritorializa o outro, como fluxos que, agenciados, produzem o devir. Tal devir, segundo Deleuze e Guattari, compreende, para além da forma fechada, “o máximo de diferença de intensidade, transposição de limiar, subida ou descida, queda ou ereção, tônica de palavra.” (DELEUZE; GUATTARI. K. p.45)

O índio da fotografia não se expressa como o homem branco, mas a expressão deste na imagem dá o tom da linguagem fotográfica, sendo que os elementos da foto assumem uma existência própria, dando vida e sentido à fotografia. Este é o uso intensivo assignificante da língua, que no caso da imagem fotográfica, faz vibrar sequências, rachando as palavras e as coisas para delas extrair as intensidades que lhes são inéditas.<sup>123</sup> Analogamente não há sujeito da enunciação ou do enunciado, ou mesmo uma artista que enuncia, um índio que se expressa. Existe, porém, um “devir mútuo, no seio de um agenciamento necessariamente múltiplo ou coletivo.” (DELEUZE; GUATTARI. K. p.48)

Mais uma vez vemos que a linguagem deixa mesmo de ser representativa para voltar-se aos extremos ou limites, em um procedimento que conecta a expressão à imagem. Como nos filmes de Godard, citados por Deleuze e Guattari, tal procedimento “produz uma intensificação generalizada coincidindo com uma panorâmica em que a câmera gira e varre sem se deslocar, fazendo vibrar as imagens.” (DELEUZE; GUATTARI. K. p.50) Tal procedimento também acontece na câmera fotográfica, que congela a imagem, sem que a mesma se torne estática, mas ao contrário, esta não cessa de vibrar.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Como vimos no primeiro capítulo “é preciso rachar, abrir as palavras e as coisas para extrair delas o seu enunciado e suas evidências”. (DELEUZE, F. p. 61)

<sup>124</sup> Vale lembrar que tanto para Deleuze, quanto para Foucault, o saber de uma imagem é construído a partir dos regimes próprios de visibilidade e enunciação que variam segundo a historicidade própria de cada linguagem ou imagem, bem como de acordo com os limiares que atravessam estas formas de conteúdo e de expressão. (DELEUZE, F. p.61)

### 3.3.4. O devir-índio da fotografia de Andujar e a derrubada das estruturas

A linha de fuga da fotografia de Andujar encontra sua saída no devir-índio. Tal devir produz uma viagem imóvel, cuja vivência ou compreensão só pode ser experimentado no nível intensivo, ultrapassando os limiares da intensidade.<sup>125</sup> Com Deleuze e Guattari, e a respeito do devir-minoritário, podemos dizer que o devir-índio não comporta qualquer simbolismo ou alegoria. É uma linha de fuga criativa que significa apenas o que ela é, ou seja, um conjunto de estados indiscerníveis, inseridos no homem no momento em que este procura uma saída. (DELEUZE; GUATTARI. K. p.69)

Diferente do ato fotográfico que deixa subsistir a dualidade entre aquele que fotografa e aquele que é fotografado, o devir escapa desse dualismo fazendo com que em um único e mesmo processo seja produzida a subjetivação. Deste modo, por deter tal potência criadora e movediça, a própria imagem fotográfica, tendo como objeto principal o devir-índio, passa a ser questionada, segundo seu caráter aparentemente estático, proveniente da função de reprodução e decalque, associados muitas vezes à fotografia.

Em diversas passagens, Deleuze e Guattari conduzem a fotografia no sentido do decalque e da estrutura fixa. Neste ponto, o decalque representa a tradução do mapa em imagem, do rizoma em raiz. Como estrutura, ele funciona tal qual o processo de organização, estabilização e neutralização das multiplicidades, segundo eixos de significação e subjetivação, que são parte do sistema fechado da fotografia e das estratégias que são empreendidas por meio dela. Por isso a imagem fotográfica tem tudo para ser apenas uma reprodutora de sentidos, como um dispositivo de poder, que mesmo quando se propõe reproduzir outra coisa, reproduz um modelo, uma forma limitada, sabida, conhecida. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.1. p.22)

---

<sup>125</sup> Em *Diálogos*(1998), Deleuze e Parnet falam sobre o devir-minoritário, como a possibilidade criativa da escrita. Em *Kafka – para uma literatura menor* (2013) Deleuze associa a relação do devir ao movimento intensivo, na qual apoiamo-nos nesta passagem. (DELEUZE, K. P.69)

Todavia, em outra passagem de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari afirmam que “existem estruturas de árvore ou de raízes nos rizomas”, ou seja, existe decalque ou estrutura fixa no próprio rizoma e que, “inversamente, um galho de árvore ou uma divisão de raiz podem recomeçar a brotar em rizoma”. Assim, podemos notar que existe uma possibilidade da fotografia, mesmo aquela documental, ganhar uma potência criadora e transformadora, produzindo um rizoma que passa a operar sobre o desejo, fazendo brotar e lançar hastes de rizoma, em meio às imagens reveladas, como acontece nos romances de Kafka.<sup>126</sup>

Deste modo, o devir-índio da fotografia de Andujar marca, não a estrutura fixa da imagem, mas o seu “panorama”, seu “conjunto de estados, todos distintos uns dos outros”, como um “mapa das intensidades”. (DELEUZE; GUATTARI. K. p.69) Não há, portanto, um eixo único de significação, mas uma multiplicidade na qual, mesmo quando diante de um sistema aparentemente fechado de significação, é possível pensar em novos fluxos, agenciamentos diferentes dotados de coeficientes variáveis de desterritorialização. (DELEUZE; GUATTARI. MP, v.1. p.23)

### 3.3.5. A fotografia de devir: um dispositivo criativo

Podemos dizer que na fotografia de devir, a fuga dá a tonalidade afectiva, sem relação com estados de identificação fixados, de modo que o devir-índio vive na fuga mais do que na identidade. O devir-índio da tribo escapa às identificações étnicas, engendrando para si uma audácia tal, que dispõe o corpo para a desmontagem étnica e biológica, tornando a identificação tribal, a fuga e a desmontagem, três paixões ou intensidades, incorporadas aos agenciamentos maquínicos e coletivos.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Deleuze e Guattari afirmam que nos romances de Kafka, a contabilidade e a burocracia procedem por decalques, mas ganham toda uma cultura de rizoma, que as fazem compor novas multiplicidades ou conjuntos de intensidade. (DELEUZE; GUATTARI. MP, v.1. p.23)

<sup>127</sup> Aqui fazemos uma espécie de paralelo às três paixões do devir-animal na obra de Kafka: o medo como estado atualizado de uma ação, a fuga como movimento intensivo e a desmontagem como totalidade da destruição dos estratos que tangenciam os significantes de um romance, por meio de limiares como os jurídicos e físicos. (DELEUZE; GUATTARI. K. p. 85-86)

Do entrecruzamento das paixões resultam os agenciamentos, que são composições do desejo, que nada tem a ver com uma “determinação natural ou espontânea.” Como ressaltamos no início desta pesquisa, Deleuze e Guattari afirmam que “só há desejo agenciando, agenciado, maquinado.” Deste modo, a racionalidade ou rendimento de um agenciamento, que no caso é atualizado como um dispositivo fotográfico, não pode existir sem as paixões que o dispositivo coloca em jogo, tampouco sem os desejos que o constituem. (DELEUZE; GUATTARI. MP, V.5. P.67)

As paixões são variáveis segundo o agenciamento, de maneira que, a depender do dispositivo, (artístico, judiciário, de poder), teremos a produção de um novo tipo de paixão. Em cada instância uma paixão diferente atua na formação do sujeito, mediante um regime de atualização que é sempre inseparável de uma organização, ao mesmo tempo em que um regime passional do sentimento conduz tal forma de atualização.

A fotografia tem uma função parecida com a função da escrita, no sentido em que transcreve agenciamentos, ao mesmo tempo em que os desmonta. Em outras palavras, a imagem fotográfica detém a potência de erigir os dispositivos, concomitantemente à capacidade de derrubá-los, ainda que seja para erigir novos dispositivos, sob outras formas de conteúdo e expressão.

Os índices da máquina fotográfica, como índio, tribo, pessoa, mulher, criança, indumentária são apenas os signos de um agenciamento que encontra-se conectado ao estrato que lhe deu origem, ao corpo que sustenta a sua estrutura. Estes índices são como peças que só valem como “partes ou configurações moventes” do agenciamento ou dispositivo que os ultrapassa. Tais índices maquínicos, não são, portanto, nem alegorias e tampouco simbologias e se desenvolvem, no dispositivo de Andujar, por meio do devir-índio que a artista faz engendrar.

Inversamente a estes índices maquínicos, que já atuam na máquina fotográfica, no momento mesmo em que esta está sendo montada e sem que saibamos, de fato, o que a faz funcionar, existem as máquinas abstratas ou diagramas que surgem independente da artista e dos índices concretos. Tal diagrama, como vimos, nunca se desenvolve concretamente, deixando pairar sobre a imagem, apenas formas singulares atuais, provenientes de um virtual que não se erige junto à imagem.

Ainda existe, como possível objeto da fotografia, aquilo que Deleuze e Guattari chamam de “agenciamentos maquínicos”, que fazem com que os índices maquínicos, no caso da fotografia de Andujar, deixem de ser índios para se agrupar e fazer nascer as séries de toda sorte, incluindo figurações humanas outras, ou pedaços de figuras quaisquer. Por outro lado o diagrama da fotografia passa a ser incorporado aos agenciamentos concretos, sociais e políticos que o encarnam, fazendo com que o mesmo seja difundido em meio às formas atualizadas de um dispositivo.

Nesse ponto, Deleuze e Guattari identificam no caráter maquínico da arte, uma espécie de método da desmontagem, no sentido de que este “consiste apenas em prolongar, em acelerar todo um movimento que já atravessa o campo social.” De outra maneira, tal método opera em um virtual real que ainda não se tornou atual, mas encontra-se em vias de se atualizar. (DELEUZE; GUATTARI. K p.89)

Por esse motivo, mais uma vez ressaltamos que o dispositivo, como agenciamento, não se descobre em um território codificado, mas em uma decodificação que se realiza no processo de desterritorialização e na aceleração de tal processo. Em outras palavras, a fotografia não pode ser percebida como representação, mas como desejo que se define como “processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo.” (DELEUZE; GUATTARI. MP, v.3. p.14)

Este funcionamento do dispositivo só é possível mediante a desmontagem dos elementos, linhas e pontos que o compõe e a natureza de suas ligações. Os índios ou corpos que aparecem nos retratos de Andujar são como uma série que não cessam em se multiplicar, entrelaçar e conectar, produzindo a imagem mútua, desdobrada e cindida em uma série de instâncias atuais e virtuais. São como termos múltiplos que não se apresentam mais como suporte de uma estrutura hierarquizada, mas como “agentes ou engrenagens conexas” de um agenciamento étnico<sup>128</sup>, sendo que cada engrenagem corresponde a uma posição do desejo.

Todas as engrenagens e posições em um *dispositivo imagem* se comunicam por continuidades sucessivas, fluxos rizomáticos, na qual, “tudo é desejo, toda linha é desejo”. Tanto aqueles que dispõem de um poder e reprimem, como certos agentes e

---

<sup>128</sup> Em Kafka, Deleuze e Guattari destacam esta passagem das personagens a partir de um agenciamento de justiça, que fornece o tom da escrita em diversos textos de Kafka. (DELEUZE; GUATTARI. K. p.103)

instituições sociais que empreendem as estratégias hierarquizantes do plano artístico, político e social, como os reprimidos, oprimidos e vitimados, neste jogo de desejos.

Vale ressaltar, que ainda assim, como afirmam Deleuze e Guattari, “não há um desejo de poder, é o poder que é desejo.” (DELEUZE; GUATTARI. K. p.103) De outro modo, o desejo é um agenciamento que se exerce junto às engrenagens e às peças da máquina, ou seja, com o poder da máquina. Tal exercício faz com que o artista crie, não mais como um operador da máquina, mas como uma matéria viva agregada ao próprio dispositivo, como parte de sua engrenagem, para enfim, desmontá-lo e criar a sua linha de fuga, sua gênese criativa.

Em suma, a máquina fotográfica de expressão é capaz de adiantar os conteúdos que mais ou menos, podem conduzir toda uma coletividade, tornando-se um tipo de conector que faz precipitar as formas de atualização. Como forma de expressão, a foto se exercia apenas em conformidade com uma realidade decalcada, como se fosse uma imagem lembrança lançada ao vivido. Esta imagem operava capturando o desejo em um agenciamento que interrompia os fluxos e conexões, numa espécie de enquadramento fechado, neutralizado e reterritorializado.

Todavia Deleuze e Guattari identificam em Kafka, uma “potência proliferadora da foto, do retrato e da imagem.” Tal proliferação detêm junto às fotos o poder da metamorfose<sup>129</sup> sobre aqueles que entram em contato com a fotografia. Este poder, parte, sobretudo, daqueles que se encontram na própria imagem. O índio retratado, que parecia denotar uma territorialidade artificial do desejo de identidade ou pertencimento, torna-se agora “o centro de oscilação das situações e das pessoas.” (DELEUZE; GUATTARI. K. p.112)

Enfim, o que o dispositivo-imagem é capaz de produzir é a libertação das formas de conteúdo e de expressão, fazendo com que a proliferação da imagem, seja por meio das imagens-cristal ou da foto como rizoma, possa se abrir em novas séries até domínios inexplorados que se estendam tanto quanto o campo de imanência ilimitado permitir. A fotografia como um dispositivo artístico é tanto mais social e

---

<sup>129</sup> A metamorfose é um conceito que aparece na literatura de Kafka, e aparece análogo à deformação, que podemos ver como conceito artístico nas obras de Francis Bacon, há pouco estudas. (DELEUZE; GUATTARI. K. p.154)

coletiva, quanto solitária e singular, no sentido em que opera traçando linhas de fuga, que fazem valer por toda a comunidade.

De fato, não há mais uma produção individual, um modo essencialmente singular ou subjetivo, mas uma “produção de quantidades intensivas no corpo social, proliferação e precipitação de séries, conexões polivalentes e coletivas induzidas pelo agente celibatário.” (DELEUZE; GUATTARI. K. p.128) Esta, corresponde à definição objetiva da máquina de expressão de um dispositivo que passa tanto pelas máquinas concretas que são os objetos em geral, quanto pelas máquinas abstratas que correspondem ao virtual, dando ao dispositivo sua potência vital, mediada por conexões criadoras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### O que pode a imagem, a arte ou a fotografia?

Aproximar a arte contemporânea ao conceito de dispositivo permitiu-nos situar a fotografia em meio a um estado de imbricação que a retira do lugar de realização da técnica, para alcançar o local do acontecimento, fazendo do plano fotografado uma meada povoada por uma multiplicidade de imagens. Por mais que na obra de Cláudia Andujar possamos ver fotografias bidimensionais, expostas em seu formato fotográfico clássico, é possível dizer que em potencial, a imagem carrega consigo outras naturezas de imagem – inclusive, as imagens em movimento, as imagens cristal, que também foram envolvidas neste trabalho.

De fato, a contemporaneidade é marcada por uma enorme produção de verdades e realidades a partir da ficção. Por isso a esfera das imagens fotográficas tem sido um campo privilegiado em nosso tempo, no sentido de fazer ver o que Deleuze chama de “a grande ficção de Foucault” (DELEUZE, F. p.128). Tal ficção encontra-se na concepção de um mundo feito de superfícies superpostas, arquivos ou estratos produzidos sempre em conexão com as forças que atuarem sobre ele, em um dado tempo e espaço.

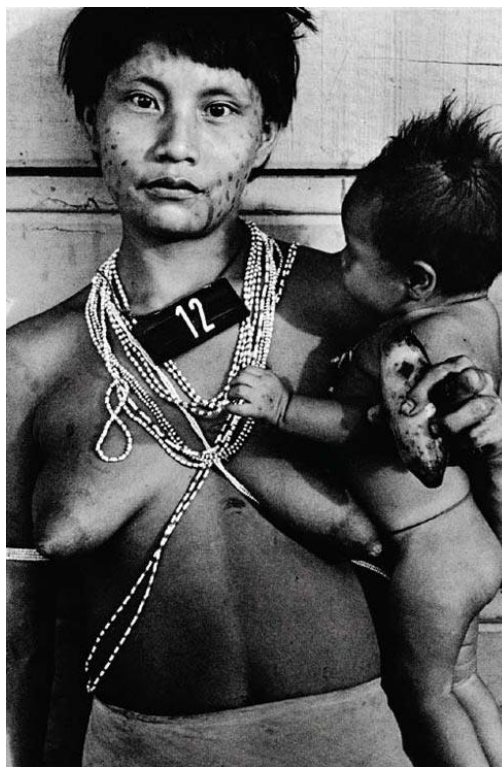
Uma fotografia não faz mais que cartografar<sup>130</sup> regiões ainda por vir, no sentido em que uma imagem é mais um desenho das mutações de um plano em movimento, do que somente um apanhado de signos e seus significados previamente fixados ou esteticamente postulados. Um retrato de uma indígena segurando um bebê, como na fotografia abaixo conduz a uma variedade de trajetos e conexões que passam a atuar sobre a imagem, fazendo emergir aquilo que vemos e enunciamos acerca da fotografia. Em outras palavras, a imagem torna-se antes uma evidência da atuação

---

<sup>130</sup> A cartografia é apresentada por Deleuze e Guattari como um princípio do rizoma, como uma espécie de mapa que se encontra inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. Ao invés de reproduzir situações, como é o caso do decalque, a cartografia atua de forma performática, construindo junto ao território suas dimensões, acidentes, bifurcações. (DELEUZE, GUATTARI, MP, v.1. p.22)



de um dispositivo em relação com desejos do coletivo, do que um elemento relacionado a uma espécie de sistema sintático das imagens.



**Figura 10:** ANDUJAR, Cláudia. *Marcados para*. Amazônia, 1981-1983. Fonte: ANDUJAR, Cláudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Ainda que seja possível perceber uma série de evidências acerca da etnia e gênero da pessoa fotografada, podemos agora dizer que esta não se faz mulher por um reconhecimento instantâneo do comportamento feminino e que o fato de ser uma indígena, não é dado através de um reconhecimento étnico universal. Tampouco outros conteúdos e expressões mais complexos, como minorias, fragilidade, segurança, que uma imagem pode fazer figurar, pertencem a uma estruturação exclusivamente aparente e imutável de significados.

Mesmo que esteja o tempo todo subordinado aos mais diversos diagramas de poder, um dispositivo imagético não cessa de se transmutar, colocando para funcionar outros tipos de diagramas, que o faz se tornar uma espécie de rizoma. Neste ponto, o dispositivo faz com que “cadeias semióticas de toda natureza sejam aí conectadas a modos de codificação muito diversos”. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.1. p.14) Isto significa que cadeias de codificação, extremamente diferentes, como as biológicas, políticas, éticas, estéticas, passam a introduzir no plano de uma imagem, tanto os regimes de signos divergentes, quanto os estatutos de estados de coisas.

O funcionamento rizomático de um dispositivo implica, portanto, conexão e heterogeneidade, no sentido de que o conteúdo visível ou os agenciamentos maquínicos que tornam uma imagem visível são afetados diretamente por formas de expressão, que são os “agenciamentos coletivos de enunciação”<sup>131</sup>. Estas formas heterogêneas, o conteúdo e a expressão de uma imagem, são duas formas independentes “tomadas numa relação de pressuposição recíproca, relançando-se uma à outra”. (ZOURABICHVILI, 2003. p.23)

Existe nesta dinâmica uma multiplicidade rizomática, que não se relaciona com o Uno como sujeito ou mesmo como objeto. Não há sequer uma única realidade natural ou espiritual, uma imagem ou mundo específicos. Para o dispositivo projetado por Andujar por meio da fotografia, temos apenas determinações, grandezas, dimensões, segundo as quais para cada nova visibilidade ou enunciação, ocorre uma mudança de natureza para aquela imagem. Isto é, novas combinações se erguem com a multiplicidade transformando aquilo que percebemos ou mesmo instaurando para a nossa percepção, uma movimentação incessante, que varia de natureza conforme suas conexões.

Uma unidade, isto é uma mulher, uma indígena, uma criança somente se afigura quando se produz uma tomada de poder pelo significante em uma multiplicidade ou um processo correspondente de subjetivação, que faz erigir os sujeitos. Ademais, são apenas fluxos que agenciados produzem o devir.<sup>132</sup> Isto porque existe um plano de consistência das multiplicidades, crescente segundo o número de conexões que se estabelecem nele e exterior a todas as dimensões que são preenchidas pela multiplicidade. Uma fotografia deve, nesse sentido, ser exposta sobre um tal plano de exterioridade composto de acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.1. p.17)

---

<sup>131</sup> “Não existe e nunca há enunciado individual. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico”. (DELEUZE; GUATTARI, MP, v.1. p.49) Ou seja, refere-se a uma produção mediada por certos conteúdos, como os próprios agentes coletivos de enunciação que são multiplicidades de toda sorte, sem sujeito ou objeto. Nem toda fala constitui-se como enunciado, do mesmo modo que nem todo agenciamento maquínico alcança a dimensão coletiva de um povo porvir. Em literatura podemos mencionar aqueles romances que apenas se referem ao relato de uma história pessoal.

<sup>132</sup> Devir-mulher, devir-indígena, devir-criança. Mais adiante trataremos da arte como esse espaço de produção de intensidades, a partir dos devires.

Muito se fala do dispositivo técnico ou concreto da fotografia, desde a câmera fotográfica, passando pelo papel fotográfico até a chegada da linguagem mediante os domínios de uma semiologia, ancorada pelas mais diversas teorias da recepção. Todavia a fotografia somente se torna um objeto de arte na medida em que seu dispositivo força o pensamento, lançando-a para além da técnica que lhe deu origem. Deste movimento, surgem as facetas perceptivas, que parecem dar conta dos objetos da arte, mas que não se fecham nos conteúdos e expressões atualizados, sendo parte de um processo ligado ao agenciamento coletivo de enunciação e também ao agenciamento maquínico do desejo.

Nesta perspectiva, pensamos que a artista Cláudia Andujar pôde nos guiar sob os domínios destas duas facetas, pois ela é uma artista que produz junto ao retrato, uma série de instâncias do pensamento e ainda promove uma variedade de conexões, que nos permite acessar e produzir, por meio da sua arte, um tal dispositivo fotográfico, que ultrapassa o meio técnico produtor, em vista de uma virtualidade maquínica e incessante. A máquina engendrada pela artista não se reduz ao dispositivo técnico, mas corresponde ao primeiro sentido de maquinação, a partir de uma engrenagem dotada de suas peças, indumentárias, cenários, gêneros, símbolos e personagens, o índio, o homem branco, a criança, o cocar, etc.

Nestes termos, a existência do dispositivo técnico, como a câmera fotográfica, só é possível porque existe toda uma distribuição de outros dispositivos que comportam funções e tarefas no corpo social, tangenciando os modos de existir de todos aqueles que compõem este corpo. Sem o artista, sem o entorno a ser fotografado, sem o desejo pelo capital, sem a arte mimética, não existiria a técnica em si. Por isso, Deleuze e Guattari, definem a máquina como desejo, sendo que este não para de constituir novas engrenagens ao lado da engrenagem que o precede, mesmo sendo engrenagens discordantes.

A segmentaridade do dispositivo pode corresponder às linhas mais ou menos duras ou flexíveis, sendo que estas são, de uma só vez, os poderes e os territórios que tomam o desejo numa espécie de territorialização, sedimentação, atualização. Por outro lado, o dispositivo possui pontas de desterritorialização, que compreendem à linha de fuga, pela qual o dispositivo foge, fazendo pulverizar suas enunciações que são desarticuladas e também suas visibilidades que passam a ser deformadas. Neste

movimento, a fotografia como dispositivo, pode penetrar em um campo de imanência ilimitado, fazendo fundir todos os segmentos, produzindo uma espécie de caos, cuja potência, conforme vimos, resulta na gênese de um novo pensamento.

Por fim, esperamos que esta pesquisa possa suscitar ainda várias outras travessias e conexões. Com Deleuze, Guattari, Foucault, Andujar, Kafka, Bacon e outros, podemos dizer que a imagem torna-se pensamento e conseqüentemente passa a deter uma potência interativa privilegiada. Neste sentido, o próprio objeto fotográfico, e tantos outros objetos de arte, deixam de ser somente um conjunto simbólico, para ocupar um lugar diferenciado naquilo que tange o seu infinito plano, passível dos mais diversos agenciamentos, fugas e transmutações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: Uma vida filosófica*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira (coordenação). Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

ANDUJAR, Cláudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. *Yanomami: A Casa, a Floresta e o Invisível*. São Paulo: DBA, 1998.

\_\_\_\_\_. *A Vulnerabilidade do Ser*. São Paulo: Cosac Naify/Pinacoteca do Estado, 2005.

BARTHES, Roland. Le message photographique. In. *Communications*, nº1, Paris, 1961. pp.127-138.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Nota sobre a Fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHEDIAK, Karla. *O universal na filosofia de Deleuze*. In: o que nos faz pensar, nº21, maio de 2006. p.161-172

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris: Éditions de Minuit, 1986.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Trad. Peter Pál Perbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Sueil, 2002.

\_\_\_\_\_. *Espinosa. Filosofia e Prática*. Trad. Daniel Lins, Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. *Deux régimes de fous*. Org. David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

\_\_\_\_\_. *Le Bergsonisme*. Paris: Puf, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cinema 1: A Imagem-Movimento*. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assírio Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio Alvim, 2006.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Trad. Antônio Carlos Piquet, Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Zarrar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pintura, el concepto de diagrama*. Trad. Equipe Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2007.

\_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. Trad. Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

\_\_\_\_\_. Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Ronik, Peter Pál Perbart, Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-1997. Edição em 5 volumes.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr., Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *O anti Édipo. Capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Kafka. Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Solva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DREYFUS, Hubert. RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica; (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

DUARTE, Rogério. *Olhares do Infinito – notas sobre a obra de Claudia Andujar*. Revista Studium nº 12, Instituto de Arte da UNICAMP, 2003

DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Paris: Nathan, 1983.

\_\_\_\_\_. Sobre o 'efeito cinema' nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Katia (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Ampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

HARDT, Michael. *Gilles Deleuze: Um aprendizado em filosofia*. Trad. Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.

KRAUSS, Rosalind. Notes of the Index: Seventies Art in America (part I). In.: *October*, nº3, Cambridge, 1977. pp.68-81.

\_\_\_\_\_. Notes of the Index: Seventies Art in America (part II). In.: *October*, nº4, Cambridge, 1977. pp.58-67.

\_\_\_\_\_. *The originality of the avant-garde and other modernism myths*. MIT Press, 1986.

LYOTARD, Jean-François. *Dérive à partir de Marx et Freud*. 1a ed. Paris: Union Générale d'Éditions 10/18, 1973.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira 2*. São Paulo: Estação Liberdade: Senac, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RUILLÉ, André. *A fotografia. Entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SHAEFFER, Jean. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987.

SILVA, Cíntia Vieira da. *Pintura e cinema em Deleuze: do pensamento sem imagem às imagens não representativas*. In. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.10, p.81-88, abr. 2011.

\_\_\_\_\_. *Corpo e pensamento: Alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naif, 2007

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.