

Loica

aula de CLÁUDIO ULPIANO 22/11/93, 1ª aula
Oficina TRÊS RIOS (SP)
(transcrição das fitas:
Mara Selaibe)

Cláudio Ulpiano

CASSI 95

(tema) A Estética Deleuziana

Basicamente, ao que me parece, é uma conversa sobre estética e eu vou utilizar - se isso existe - a estética em Deleuze; basicamente uma estética pictural e musical. Deleuze, no Francis Bacon... - já que ele tem um livro sobre artes plásticas e que não tem nada específico sobre música, mas me parece que no Mille Plateaux ele é muito associado com o Pierre Boulez, no caso da música e, no caso da pintura, ao Francis Bacon (com aberturas, evidentemente com aberturas). Na pintura eu vou utilizar também o Paul Klee. Vou usar estratégias, vou colocar o Deleuze, vou trabalhar com textos, sobretudo (não todos, mas a maioria), em português e tornar o curso algo que possa ter seguimento a partir das duas aulas que eu vou dar.

Hoje, o livro do Deleuze que eu vou adotar é um livro dos mais antigos dele. Chama-se Lógica do Sentido - tem uma tradução brasileira - , mas não vou usar exatamente como o Deleuze faz. Eu vou fazer umas certas misturas, porque o meu objetivo inicial, claro, é levar vocês ao entendimento do que eu estou fazendo. Então, esse entendimento vai me forçar a não seguir Deleuze assim certinho. Eu vou fazer algumas derivações.

No livro do Platão A República (tem em português), no livro VI d'A República, no final do livro VI, aparece o Platão colocando uma questão que não vai receber exatamente este nome, mas que eu vou dizer que vai: diagrama da linha. Essa figura, diagrama da linha, é o Platão preocupado - a única preocupação que ele tem - com a constituição de um sistema de saber. O Platão quer constituir um sistema de saber. A cidade grega está nascendo; anterior a ela existiria a cidade oriental que tem o seu sistema de saber montado sobretudo no mito e, a filosofia que começa a aparecer quer constituir o seu próprio sistema de saber, evidentemente rompendo com o mito. O Platão vai e constrói o que se chama o diagrama da linha. O que é exatamente isso? É o Platão fazendo uma distinção entre o que vai se chamar, mais tarde, mundo sensível e mundo inteligível.

O mundo sensível é o mundo dos corpos, o mundo das percepções, o mundo da sensibilidade e o mundo inteligível é o mundo do pensamento. O Platão faz uma distinção e diz que haverá esses dois mundos: o sensível e o inteligível. O Platão desenha uma linha horizontal: na parte abaixo dela ele coloca o que pertence ao

*sensível
inteligível*

DIAGRAMA DA LINHA (PLATÃO)

objetos matemáticos e essências
(atemporais, imutáveis)

→ objetos do saber filosófico

m. inteligível

m. sensível (em que vivemos)

eikones

plastis

lugar das imagens

lugar dos corpos

(palavras, símbolos)

(materialidade)

(sensibilidade, percepção)

(mudança)

*o saber sobre
o mundo e o ser
do mundo
das coisas*

mundo sensível e acima da linha ele coloca o que pertence ao mundo inteligível. É de uma simplicidade incrível!

eikones
pistis

Agora, debaixo da linha, onde está o sensível, ele vai dividir em dois. Um ele chama de eikones e outro de pistis. A eikones é o mundo das imagens: reflexos, sombras, imagens. Por exemplo, o fato de o céu se reproduzir numa poça d'água, o fato de uma nuvem produzir uma sombra sobre a Terra, o fato de as superfícies polidas devolverem imagens. Então, o nosso mundo - todos sabemos disso - está povoado de reflexos, sombras, imagens. Hoje nós temos a T.V., o cinema que nitidamente trabalham com imagens. Então, o Platão está dizendo que o mundo sensível é constituído de imagens que são sombras, reflexos, imagens no espelho, as imagens que aparecem nos sonhos e, todas essas imagens ele chama de eikones. Ao lado dessas imagens existiriam os corpos: os corpos vivos dos animais, as plantas e os objetos técnicos - objetos que os homens produzem. Assim, o mundo sensível seria fácil de compreender: nós teríamos essas imagens percorrendo esse mundo sensível que é a eikones e, do outro lado, nós teríamos a pistis que seria o lugar dos corpos. Isso se daria no mundo em que nós vivemos.

Qual é a preocupação do Platão? A preocupação dele é de filósofo; filósofo vem da palavra filo/sofia que é amigo do saber. Então, a questão dele é constituir um saber. Nada mais justo! Todos nós, os humanos, temos essa pretensão de constituir um saber sobre as coisas. O Platão quer constituir, no caso, um saber sobre a eikones e sobre a pistis - sobre imagens, reflexos e sombras e sobre os corpos. Daí a primeira preocupação que ele tem é a constituição de um saber sobre esses objetos, mas ele verifica que as imagens, as sombras e os reflexos que pertencem à eikones estão em permanente mudança, mudando sempre: estão deixando de ser o que são para serem outra coisa. As imagens nos espelhos se modificam, os espelhos podem ser convexos como no maneirismo e, então, aquilo vai se transformando. E ele conclui que um saber sobre objetos mutantes é impossível de se dar. Não é possível constituir um sistema de saber sobre a eikones porque tudo que se dá nesse universo das imagens, das sombras e dos reflexos está em constante mutação.

Platão quer constituir um saber

Daí, ele vai e dirige a tentativa de constituir um sistema de saber sobre a pistis - que são os corpos e os objetos técnicos. Mas ele verifica que os corpos e os objetos técnicos - embora diferente das imagens e dos reflexos - também estão em constante instabilidade; instabilidade dos sentidos que estão variando, estão fazendo modificações. (E de tudo aquilo que faz modificação, ele conclui, o saber não pode se constituir.) Não é possível se constituir um saber sobre coisas que estão mudando: as imagens e os corpos que mudam. (Por exemplo, quando vocês entraram nesta sala, vocês eram 5' mais novos e vocês estão 5' mais velhos: vocês já mudaram.) Assim, o Platão renuncia a constituir um saber sobre as coisas que estão debaixo da linha.

EXEMPLO

Aí ele vai e constrói objetos em cima da linha. Em cima da linha vão aparecer os objetos matemáticos e o que ele vai chamar de essências - que é uma palavra um pouco complicada na filosofia. Ele, então, chega à conclusão de que sobre os objetos matemáticos e sobre as essências, ele pode constituir um saber porque eles são estáveis, têm estabilidade, não se modificam, são sempre a mesma coisa. Por exemplo, $2+2=4$, sempre. Ele conclui que o saber que não pode ser constituído

os objetos matemáticos são estáveis

MUNDO DA REPRESENTAÇÃO

Obs: A eikones, quando submetida ao que está acima da linha, ordena-se, ganha forma, delimitação, limita-se, tornando-se um fenômeno bem fundado.

debaixo da linha, pode ser constituído acima da linha. O mundo do Platão, o mundo da filosofia, nasce dessa maneira. Assim nasce a filosofia: afirmando que este mundo dos corpos, o mundo da matéria, o mundo do sensível - que é o que está debaixo da linha - não pode ter um saber constituído sobre ele. E acima da linha estariam os objetos matemáticos, os objetos essenciais onde, por causa da estabilidade, um saber se constituiria sobre eles.

Esses objetos debaixo da linha, sobretudo os da *eikones* que não puderam cair no campo do saber, eles vão ser lançados para o campo das artes. São as imagens musicais, as imagens pictóricas, são os discursos retóricos. Tudo que está no campo da *eikones* - já que o saber não pode ser constituído, está no mundo das artes, mostrando que o mundo das artes é um mundo que está em constante mutação e que para o Platão não tem qualquer valor para a constituição de um saber. O saber fica todo voltado para aquilo que está acima da linha.

Aqui, provavelmente, começa toda história do saber ocidental. Porque o que o Platão vai dizer é que esses objetos que estão debaixo da linha - vamos falar de *eikones* e deixar a *pistis* de lado - podem se submeter aos objetos que estão acima da linha. De que maneira? Eles se submetem aos objetos acima da linha e se deixam modelar por tais objetos. Os que estão abaixo da linha recebem o modelo dos que estão acima da linha. Quando uma coisa torna-se submissa à outra e se submete ao modelo da outra, esta que se submete torna-se cópia. Então, para Platão, todos os objetos que estão em baixo da linha e que se submetem aos que estão acima da linha tornam-se cópias. Assim, no mundo sensível, neste mundo em que nós vivemos, existem cópias.

O Platão começa aí a montar o que vai se chamar, mais tarde, o mundo da representação. Ou seja, formas acima da linha submetem matéria abaixo da linha. Isto se chama fenômeno bem fundado, ou seja, objetos enlouquecidos abaixo da linha - reflexos, sombras, luzes - se submetem ao que está acima da linha e ganham uma ordem. Então, o mundo abaixo da linha, desde que tenha objetos que se submetem aos que estão acima da linha, tornam-se limitados e ordenados; aparecem abaixo da linha objetos com limites: cadeiras, mesas etc. Se, por acaso, não houvesse essa submissão dos objetos que estão abaixo da linha aos que estão acima da linha, nós só teríamos neste mundo aqui as ondas puras, puras ondas. Seria como se fosse um mundo quântico, sem corpos. Ondas puras. Mas, essas ondas se submetendo aos objetos que estão acima da linha, elas se tornam ordenadas, limitadas, ganham formas.

Há uma diferença de uma forma abaixo da linha para uma forma acima da linha porque a forma acima da linha é eterna e a abaixo da linha tem uma duração provisória; esta cadeira vai durar um tempo e depois ela vai desaparecer. Mas, acontece que determinados objetos que estão abaixo da linha não se submetem aos objetos que estão acima da linha. São também reflexos, sombras, imagens mas, como não se submetem, são chamados simulacros. Então, o mundo em que nós vivemos é um mundo onde se confrontam dentro dele as cópias e os simulacros. (dif. pura)

As cópias são muito bem consideradas por Platão porque elas se submetem aos objetos que estão acima da linha e o saber pode se constituir sobre as cópias porque o saber se dá sobre os objetos acima da linha e compreende os abaixo da linha - são

cópias
submetem ao
saber

os objetos limitados. Mas, os simulacros, que não se submetem a nada que está acima da linha (eles são ilimitados, infinitos, eles nunca acabam nem começam).

→ Nenhum saber, segundo Platão, poderia se constituir sobre eles.

Então, nós teríamos esse confronto entre as cópias de um lado e os simulacros de outro. Isto se chama a primeira dualidade platônica. A questão platônica é de não deixar vigorar os simulacros, é afastar os simulacros da cidade, afastar os simulacros dos homens, botar os homens ligados às cópias, constituir uma sociedade organizada através das cópias com a expulsão desses simulacros.

A arte vai se chamar Arte Figurativa no momento em que ela reproduz essa forma que eu acabei de colocar para vocês - ela é uma arte representativa que seria a *eikones* submetida aos objetos superiores. Assim, teria uma arte da representação ou figurativa (modelo/cópia) sempre que um objeto estivesse representando um outro objeto.

Nós sabemos que no século XX - a partir de 1910, mais ou menos, segundo o que nos contam os teóricos - começou a haver um movimento no Ocidente que se chama Arte Abstrata; logo em seguida começou a aparecer a Arte Informal. Mas, sobretudo a arte abstrata seria uma arte que visaria romper com o figurativo. Aparentemente - depois se verá que não é - seria uma arte contra o platonismo porque seria uma arte que ao invés de ser cópia de um modelo, seria uma arte que pretenderia não copiar mais modelo algum. Assim, aparentemente, a partir de 1905, 1910 surgiria, com Mondrian, Kandinsky uma arte que começaria a romper com o figurativo nascendo essa arte abstrata que não teria a preocupação de representar objetos.

Bem, assim, em primeiro lugar, a arte figurativa - que eu coloquei como sendo o modelo platônico - é uma arte de representação ilustrativa e narrativa. Em seguida o nascimento da arte abstrata. Mas nem a primeira nem a segunda fariam parte da estética deleuziana.

A estética deleuziana é, exatamente, a estética do simulacro e, então, é uma arte nem figurativa nem abstrata. Deleuze, utilizando uma terminologia de um outro pensador francês, vai chamar essa arte de Arte Figural. A arte figural é muito clara, muito fácil de se entender porque é uma arte de imagem. São imagens de qualquer objeto - humanos, animais etc - representando os próprios objetos. A arte abstrata não faz representações. A arte figural é, surpreendentemente, também uma arte de imagens (eu não sei se vocês conhecem o Francis Bacon. Na próxima aula eu vou mostra os trabalhos dele.).

Mas, então, teríamos três tipos de arte: uma arte figurativa que reproduziria o modelo platônico de representação; uma arte abstrata que nasceria neste nosso século; e, em seguida, essa arte que eu estou chamando de figural. Eu estou deixando de lado a arte informal. A arte figural ou a Arte da Figura, ela vai trazer modificações muito grandes para nós.

Eu contei até aqui uma história para vocês e, se eu fui um bom contador de história eu fui platônico. Nós vamos ter que começar a abandonar isso e começar a produzir pensamento para fazer um entendimento do que vai se passar para nós. Eu sei que depois que eu abandono essa história - e eu nessa história fui repetitivo: falei muitas

vezes cópia/modelo, objetos superiores etc - nós teremos que fazer uma passagem agora. A passagem é de uma simples narrativa tentar articular pensamento em cima disso, tentar produzir pensamento para entender o que vai se passar.

Fazer
propria
passagem

Eu vou utilizar técnicas pedagógicas. Eu não conheço vocês, não sei mesmo como é que está distribuída a área de vocês; eu vou tentar facilitar o máximo possível para que vocês possam entender nesta primeira aula, que é muito difícil, porque vocês começam a ouvir uma tecnologia que, provavelmente, nunca ouviram; começam a penetrar em campos de trabalho que vocês nunca penetraram. Eu, então, vou fazer jogos de discurso para facilitar o entendimento de vocês.

Beim, classicamente, nós sabemos que um pintor pretende - pelo menos nós achamos isso - colocar na tela (se vocês não concordam, digam para mim) os objetos que lhe aparecem à percepção e, evidentemente, um pintor, ele coloca na tela os objetos percebidos pela visão. Então, aparentemente, pelo menos aparentemente, nas artes plásticas há uma dominação do olhar (Olha, se a gente for fazer uma história disso, a gente vai ver que é mais complicado.) Mas, vamos dizer que a preocupação de um pintor seria recolocar na tela, através da percepção, os objetos com os quais ele entra em contato no mundo. Daí, a pintura, classicamente, seria a transposição de objetos da percepção para a tela. Vejam que grosseria eu vou dizer para vocês: pintar seria transportar, pela percepção, objetos do mundo para uma tela. Agora nós vamos ver o Deleuze.

Nós todos fizemos estudos de psicologia, sabemos o que vem a ser percepção - e a percepção que eu estou falando é apenas a percepção visual. A percepção visual (perdoem-me os pleonasmos que estou usando para tentar facilitar o entendimento de vocês) nos ofereceria possibilidade de nós entrarmos em contato com determinados objetos, por exemplo, com ele, com ele e com ela. E nós vamos ver o Deleuze e ele introduz um nome novo na teoria da sensibilidade: percepto.

Deleuze diz que se você for fazer uma prática da percepção na hora em que você estiver pintando um quadro, então, isso não é arte. Ora! O que é isso? Ele diz que isso não é arte mas, se você usar o percepto isso é arte.

Aí você diz: mas, percepto... O que é isso? E ele vai e dá uma informação rápida: o Cézanne fez muito isso. Então, o Cézanne trabalharia com percepto. Muito bem. Mas, o Deleuze vai - nesse livro que ele escreveu com o Guattari, esse livro que é uma obra prima: O Que É A Filosofia? - dizer que o percepto não estaria somente nas artes plásticas, mas também na arte poética - por exemplo, o Fernando Pessoa trabalharia com percepto; na literatura, por exemplo, Charlotte Brontë.

Então, ao lado da percepção haveria o percepto. Com a percepção nós vemos o que? Nós vemos as coisas, as imagens, não é isso? É isso que a percepção nos dá. Sempre que nós queremos perceber uma coisa visual, com os olhos eu vou e percebo os objetos no mundo. O percepto não: o percepto não percebe coisas. O percepto entraria em contato com (sensações). E nós dizemos: mas o que será isso? O pintor ao invés de se preocupar em repor na sua tela aquilo que a percepção apreende, vai nascer essa figura chamada percepto que tem o objetivo de apreender as sensações que nós nem mesmo sabemos do que se trata. Há uma frase dita pelo Cézanne e, salvo equívoco, repetida pelo Paul Klee, que começa a trazer esclarecimentos para

percepção
x
percepto

nós. Esclarecimentos contra Platão, contra a representação, contra a arte figurativa. Porque tanto Paul Klee quanto Cézanne dizem mais ou menos isso: Pintar não é representar o visível (representar o visível quem faz é a percepção); pintar é tornar visível o invisível.

(lado B/ fita 1)

A matéria plástica de modo algum é o visível. A matéria plástica é o invisível, o que ele chama de (sensações). Então, nós temos agora um confronto de um lado entre o percepto e a percepção e, de outro lado, entre a matéria do percepto, que é a sensação invisível, e a matéria da percepção, que são os objetos que nós estamos acostumados a entrar em contato. Agora, o que seria, exatamente, essa sensação? O que seria esse invisível? Aparentemente vai ser muito decepcionante porque nós estamos acostumados com as tolices da televisão e as tolices da T.V. estão sempre dizendo coisas fantásticas para nós. Aqui, diante do pensamento da arte, vai aparecer uma coisa, assim, de pouca importância.

O que o Deleuze e o Guattari chamam de sensações, o que eles chamam de percepto - que não são objetos apreendidos pela percepção - e que seria a matéria da arte figurativa, são as (forças). Trata-se de pintar as forças. Mas o que que é isso? Que forças são essas?

Força, para nós que estudamos um pouquinho de física, nós sabemos que existem 4 forças: a gravidade, a eletromagnética... Seriam 4 forças físicas clássicas. Mas, não são essas as que se trata aqui. São forças mais terríveis. Talvez uma só força distribuída em várias. Por exemplo, o Cézanne; as forças que dobram as montanhas. Se nós formos para a teoria da relatividade: as forças que dobram o espaço, as forças que transformam os corpos, as forças que atravessam a Natureza. Inicialmente é difícil falar dessas forças. Vamos dizer que essas forças sejam o próprio (tempo). O pintor ao invés de estar preocupado em reproduzir as formas das coisas, ele estaria preocupado - no caso o Cézanne; o Paul Klee, de alguma maneira; o Bacon, sem dúvida alguma - em pintar os afectos do tempo, as forças do tempo.

Agora, nós, de repente, nós que estávamos acostumados a trabalhar com florestas, rios, barcos, submarinos, nós começamos a ter, como matéria de pensamento, o vazio do tempo. Ou seja, a experiência do artista não é cair na matéria que os homens banais, comuns caem diariamente; é afundar no vazio do tempo e tirar desse vazio do tempo... (pode chamar esse vazio do tempo por um nome mais moderno, mais utilizado agora: caos) - é mergulhar no caos e arrancar desse caos os afectos com os quais este mundo é constituído.

Então, o artista é quase que um pecador porque ele se mistura com Deus e quer, da mesma forma que Deus, criar novos mundos. E se não houvessem esses artistas criando novos mundos, Deus, que só fez um, nos obrigaria a viver nesse já insuportável (há séculos insuportável) e, se não fossem os artistas nós não teríamos o nascimento de sempre novos mundos. Quando nós pegamos um artista, por exemplo, Cézanne, Paul Klee, Francis Bacon, nós sabemos que cada artista desses traz com ele uma quantidade de mundos que, se ele puder, ele vai passar para nós. E,

Percepto:
Arção

Forças
tempo
tempo
tempo

rádio se desmancha e aquela alma retorna. Mas vejam bem, quando essa alma retorna ela não é uma representação da pessoa a quem eu olhei ou uma representação minha: é a própria alma. é a própria sensação. Não é uma estrutura psicológica. É o próprio ser que reaparece. Então, a obra de Proust é a história da procura das almas. Que é uma beleza, não é?

Exatamente, eu posso chamar o Bacon com seus espasmos, posso chamar o Cézanne com suas dobras de "recherche" de almas, procura de almas que seria a arte. A arte que só pode ser feita pelo pensamento porque o pensamento, à diferença da inteligência, é ele que entra em contato com essas almas. é o pensamento que entra em contato com os conceitos. é o pensamento que entra em contato com os objetos da ciência.

A inteligência tem uma outra função. A inteligência - o Proust, por sinal, detesta a inteligência, detesta os homens inteligentes porque eles são muito exitosos, né? Eles obtêm êxito, eles são fantásticos, maravilhosos, eles organizam o mundo, eles entendem significações estabelecidas. A função da inteligência é exatamente essa de dar conta das significações estabelecidas, organizar a utilidade, produzir instrumentos eficazes. O pensamento, não. A questão do pensamento é lidar com o caos. Então, o pensamento vai lidar com o caos da arte, o caos da filosofia e o caos da ciência. Uns vão para o caos da arte - Cézanne, Bacon (Proust, não. Proust foi para o que havia de maior). Então, é exatamente essa a diferença em termos de prática do artista que busca sensações, o artista que busca os espasmos, as dobras e as germinações e aquele que representa objetos no mundo: um trabalhando com o pensamento e o outro com a inteligência.

A arte - que é isso com que nós estamos nos ocupando ligeiramente aqui - é um momento difícil de ser entendido porque o que eu estou chamando de pensamento é, simultaneamente, o que Deleuze e Guattari, na obra deles, chamam de inconsciente. Chamam com muita dificuldade. Porque, nós sabemos, todo modelo de inconsciente já está constituído no século XX, mas eles retomam uma idéia de inconsciente - e retomar pode ser do próprio Proust, pode ser do Leibniz etc - identificando com a noção de pensamento.

Então, pensamento não seria humano. Humana é a inteligência. O inconsciente não seria humano. não seria psicológico. O pensamento seria uma força difícil de dizer no começo. Por exemplo, para o Artaud o pensamento é impotente, é aquilo que não funciona. A inteligência a qualquer hora que nós a requisitamos, ela: pá!, está aí. Vejam: "8-1.", e a inteligência: "7". "Como é que eu vou para o Rio de Janeiro?" "Pega o ônibus, o avião..." A inteligência está prontamente atarefada em dar respostas para nós. O pensamento, não. Ele só funciona se determinada (força for lá e prender ele, puxar ele. É preciso que alguma força entre e arranque ele. Agora, vocês vejam o perigo - o perigo das forças que podem arrancar o pensamento. Às vezes são as mais reacionárias, as mais terríveis. Daí que até mesmo nos acontecimentos mais reacionários a gente encontra pequenos encantos. Eu estou dizendo que o pensamento não seria humano. O pensamento é extrapsicológico. é o que se chama de singularidade. Vou tentar explicar para vocês.

O pensamento não seria humano
extra-psicológico → singularidade

Pensamento: humano, extrapsicológico,
inconsciente. 8

Inteligência
E
Pensamento
É qual ser
este MAIOR?
uma outra
o pensamento P. pr.
É o inconsciente

Respostas
FORÇAS

(questão): O caos é o vazio?

Cláudio: O caos é o vazio.

(questão): A dobra é o vazio?

Cláudio: Não. A dobra é uma força. É um afecto desse caos, um afecto desse vazio. A sua pergunta é interessante. Você se assustou com o vazio. Se você estudar - não precisa ser fortemente, não - se você ler algo de física quântica, você vai ver que os físicos quânticos fazem uma divisão nítida entre micro-objetos, que são átomos, elétrons, neutrons e o que eles chamam de vázio quântico. Eles usam essa expressão de vázio quântico que é onde emerge tudo. Eu estou usando a noção de vázio como sendo pensamento, caos, tudo isso originário no vázio. O que implica em dizer que caos não é sinônimo de desordem. Aqui modifica a noção de caos.

Física
Quântica

2003 10 20
11 20 10
12 20 10

Bem, eu falei de pensamento, eu falei que a arte está associada com o pensamento. A arte é uma experiência do pensamento. Mas, simultaneamente, e isso todos nós conhecemos, nós sabemos o que ocorre no século XX - aliás desde o XIX nós sabemos disso - que é a ambiguidade do artista no campo social, e sobretudo do músico dentro do campo social. Olha, mesmo um Charles Parker, mesmo esse pessoal do jazz americano, você ainda sente uma grande ambiguidade na vida deles. Mas, o músico do século XIX, ele usava libré: roupa de criado. Então, há uma ambiguidade no músico, há uma ambiguidade no pintor, há uma ambiguidade no artista, há uma ambiguidade no campo social. O artista, ele sofre com uma ambiguidade muito grande, sobretudo por causa das práticas dele. Se ele não é um homem de percepção, se ele é um homem de percepto e, se ele não é um homem da inteligência, se ele é um homem do pensamento as práticas utilitárias, a administração da sua vida pessoal torna-se muito difícil. É claro que há determinados artistas excepcionais - como um inglês, chamado Turner, que fez uma obra magnífica, uma obra relacionada com o caos. Ele tinha uma administração da vida pessoal dele magnífica. Inclusive emprestava dinheiro a juros! Ele oscilava entre um homem que emprestava dinheiro a juros e o que fazia uma arte imortal, uma arte magnífica: aquelas camadas de ouro, aqueles buracos de tempestade, aquelas coisas notáveis que o Turner faz.

10/1

Perda

Então, o artista, como ele não tem as estruturas utilitárias muito bem coordenadas, ele está sempre associado com a loucura. E é inclusive essa prática de se confrontar com o caos, esse confronto com o caos que pode ser chamado de um confronto trágico. um confronto que a vida faz, que é uma experiência que determinados pensadores não podem deixar de fazer, e vocês vão ver isso no século XX. O Deleuze, magnificamente, ele trabalha excepcionalmente nisso: de um lado o artista que faz uma composição com o álcool: Scott Fitzgerald, Marguerite Duras, Malcom Lowry, eles se associam com o álcool e caminham pelo vázio ao lado do álcool. Outros que se associam com a droga: Burroughs, milhares deles. Outros que se aproximam da loucura. Outros que só têm a genialidade. Gênios, loucos, drogados,

Arte e Loucura

utilitárias - papel, livro

FABRICAÇÃO - (MONTAR) - JIVE OTHER - JIVE ...
FABRICAÇÃO - (MONTAR) - JIVE OTHER - JIVE ...

alcolatras atravessando o mundo das artes para produzirem esses novos objetos para nós. A experiência do artista é uma experiência quase que insuportável porque se ele vai fazer uma (associação) com o que eu chamei de inconsciente, com o que eu chamei de pensamento e se ele vai buscar as forças do vazio, se ele vai buscar o caos ele abandona o conforto e a segurança que os homens comuns têm. E o Deleuze nos diz uma coisa muito bonita, algo que vocês deveriam levar para pensar. Nós achamos que nos confrontar com o caos é a causa de nossa infelicidade e que tudo estaria bem para nós se nós só nos ligássemos com os fatores de segurança. O Deleuze diz que é exatamente ao contrário. São essas pseudocrenças nas seguranças que produzem as grandes infelicidades das nossas vidas. Ou seja, criar um novo tipo de homem, criar um novo tipo de subjetividade - não essa subjetividade materializada que nós temos aí - que faça novos tipos de experiências, experiências de afecto, como a Suely Rolnik coloca na obra dela. Novos tipos de experiência é talvez a produção de uma nova forma de vida que é o que se objetiva exatamente com a arte. Porque o que eu estou explicando um pouco para vocês é mostrar que o ato de fazer arte, de produzir uma arte é simultâneo à produção de uma pedagogia, da produção de uma nova forma de vida. O artista é um educador, por incrível que pareça. Van Gogh é um educador, Artaud é um educador.

Então, essa primeira fala que eu estou fazendo para vocês é tornar cada vez mais claro e compreensível o mundo que eu vou apresentar nestas aulas. Então, ponto final nessa primeira passagem, tá?

Vocês viram que eu utilizei - houve até uma pergunta há pouco - vazio, tempo, caos, pensamento, inconsciente. Eu utilizei essas figuras. Então, eu vou passar agora a fazer um outro tipo de exposição para eu ligar as duas e tentar, quase que magicamente, passar algo para vocês num tempo tão curto, numa exposição tão rápida, para vocês poderem levar alguma coisa e seguir com isso. Eu vou passar a falar do tempo. Vou contar umas pequenas histórias, pequeninas, para vocês entenderem.

Há duas figuras que eu acredito que todo mundo entende porque elas estão muito ligadas: tempo e movimento. A gente diz assim: quanto tempo daqui até o Rio de Janeiro? E quando nós falamos isso, nós estamos articulando o que? Movimento do avião, do trem, do automóvel - as questões do Paul Virilio, das estradas engarrafadas, velocidade etc. Então, tempo e movimento estão altamente articulados. Quando a filosofia surgiu, já aí muito associada com o pensamento oriental, era dito que o tempo era produto do movimento. Produto do movimento é o seguinte: primeiro o movimento e depois o tempo. Caso não houvesse o movimento não existiria o tempo. O tempo seria um resultado do movimento. Acabando o movimento acabaria o tempo. Então, nós só teríamos tempo se houvesse movimento. O movimento seria o gerador do tempo. E os filósofos acharam que existia um movimento perfeito. O movimento perfeito seria o movimento circular que é o movimento que um corpo faz em torno de si próprio, chamado movimento rotativo; um movimento uniforme e perfeito. Então, esse movimento circular, que era o único movimento que existia, gerava um tempo necessariamente circular. O movimento era

Subjetividade

Educação

Tempo e movimento

circular e produzia um tempo circular. Assim, nós achávamos que o movimento era circular e o tempo era também circular. Esse tempo circular é o tempo mítico. Haveria só o movimento, o movimento circular que seria o movimento dos céus e o tempo seria circular.

Mas, os filósofos vão verificar da existência do nosso planeta Terra e, no nosso planeta Terra há a existência da gravidade - eles não sabiam bem o que era a gravidade, na época -, há a existência dos corpos, os movimentos translativos, as velocidades, acelerações e aí começa a aparecer um tipo de movimento que eles vão chamar de movimento aberrante. O movimento aberrante são corpos que aceleram rapidamente e de repente páram, que fazem movimentos angulares - como esses movimentos no cinema, movimentos de reconstituição onde ao invés de ser uma garrafa quebrada há uma garrafa se colando. Então, os movimentos aberrantes começam a aparecer na história, começam a aparecer na física, na economia, na política, no empréstimo a juros. Em todos os recantos começam a aparecer os movimentos aberrantes e, quanto mais movimento aberrante dá, mais vai aparecer uma coisa surpreendente: o tempo vai se libertando. O tempo que era prisioneiro absoluto do movimento circular, com os movimentos aberrantes ele começa a se libertar, a se soltar, começa a fugir do movimento. Até que chega uma época, que é precisamente a nossa época, e vai haver uma inversão extraordinária. Ao invés de o tempo ser consequência do movimento, vai se tornar, exatamente, o contrário: o movimento vai se tornar subordinado ao tempo. Aparece o tempo como condição do movimento.

São três fases do movimento/tempo: movimento/tempo circular, movimento aberrante/tempo libertando-se e tempo como forma pura, vazia/movimento. Nós estaríamos nessa terceira fase: na forma pura, vazia do tempo. Eu vou ter que explicar isso para vocês porque se vocês não entenderem isso... Depois eu vou juntar essa explicação, eu vou juntar a faixa do tempo com a faixa das forças, das dobras, dos espasmos para fazer arte com vocês nessas duas aulas que nós temos.

Então, o que vai acontecer - mas, simplificando muito - é que você pega a década de '40, que teve acontecimentos notáveis (afora a guerra) no cinema. Orson Welles, Mankiewicz, Luchino Visconti. Eu não sei se vocês conhecem bem cinema. Na década de '40 começa a aparecer, na Itália, ainda no tempo da guerra, o neo-realismo, o famoso neo-realismo italiano e começa a surgir no cinema norte-americano, pela genialidade de Orson Welles e da associação que ele fez com o Mankiewicz, novas formulações de cinema. Essas novas formulações de cinema é o tempo se libertando do movimento. Eu quis dizer que a história do pensamento, ela é uma permanente tentativa de fazer com que o tempo se liberte do movimento. Já no cinema nós vamos encontrar a mesma coisa. O cinema, já na década de '40, o que se vai tentar com o cinema - e isso é nouvelle vague, é o neo-realismo italiano - é o tempo se libertando do movimento.

(lado A/ fita 2)

TEMPO MÍTICO
O conceito do relógio

MOVIMENTOS
ABERRANTES

Arte - libertar o tempo do
MOVIMENTO

Eu comecei esta aula falando que pintar a forma seria pintar os afectos do tempo e então, o que estou dizendo para vocês é que a arte tem como uma das suas grandes questões libertar o tempo do movimento e expressar esse tempo. A expressão do tempo seria o modo de a arte se manifestar. Conquistar o tempo.

Eu não sei se vocês conhecem, a partir de 1919 surgiu uma escola de arte chamada Surrealismo, que vem do Dadaísmo. E o surrealismo é uma arte que valorizou muito o sonho. Os artistas surrealistas, inclusive, eles ficavam nos hotéis dormindo e botavam uma papeleta "silêncio porque o artista está trabalhando, produzindo; logo, dormindo e sonhando." Eles dormiam para sonhar porque o sonho seria uma maneira deles produzirem um tipo de arte que, segundo eles, vinha do inconsciente. A arte do sonho.

Se vocês forem pensar Bacon, ele não tem nada a ver com Dalí. Se vocês forem pensar a estética deleuziana, ela nada tem a ver com sonho. O que que é isso que eu estou dizendo?

Eu vim o tempo todo, inclusive por aquela pergunta, dizer que se trata do pensamento entrar no vazio, no caos, numa pura forma do tempo e com isso ele produzir uma obra. Há uma categoria que nós trabalhamos na linguagem cotidiana, mas que nós dificilmente a explicamos, que é a categoria de eternidade. Nós usamos muito esse nome eternidade, mas nós não sabemos usar o significado exato de eternidade porque, inclusive, esse conceito de eternidade é um conceito governado pelas idéias religiosas. Eternidade significa uma existência infinita, que não termina nunca. Isso é o que nós costumamos chamar de eterno. Eterno é aquilo que sempre existiu e sempre existirá. Mas, na tradição do pensamento, que é a tradição com a qual Deleuze se liga, não se chama eternidade a uma existência infinita de duração permanente. Chama-se eternidade de complicação. Eternidade é sinónimo de complicação. (Não é exatamente complicação porque é um nome latino, mas...) Vamos ver que coisa interessante isso daqui.

O tempo é classicamente constituído de três dimensões: passado, presente e futuro. Nós temos o passado de um lado, o futuro na frente e estamos no presente. Então, passado, presente, futuro, eles são claramente distinguidos: um está atrás, outro está na frente e outro nós estamos dentro dele. Há uma separação do passado, presente e futuro. O tempo que esses filósofos chamam de complicação é o tempo complicado, é o passado, o presente e o futuro que ainda não estão separados. A eternidade é a complicação das componentes do tempo. Então, as componentes do tempo que são passado, presente, futuro estão misturados na eternidade. Existe uma prática que nós fazemos nas nossas vidas em que a eternidade aparece para nós, uma prática onde o tempo está complicado: é o sono. Quando nós estamos dormindo, o que marca o sono é exatamente a complicação das dimensões temporais. Por isso Humphrey Bogart quando acorda de um sono maior, ele pergunta: "Onde estou?". Na verdade é isso mesmo. Quando nós dormimos num lugar que desconhecemos, quando nós acordamos, nós não nos dimensionamos porque a eternidade é igual à complicação dos elementos do tempo.

O que o artista faz é mergulhar nessa eternidade, mergulhar nessa complicação e produzir novas formas do tempo. A arte é exatamente isso. Se vocês forem verificar,

Artista
mergulha na
eternidade

o artista, nesse contato com a eternidade, onde o tempo está complicado, inteiramente misturado, ele começa a liberar esses mecanismos do tempo, mas segundo as suas próprias formas. Essa forma que nós temos de uma subjetividade material com passado/presente/futuro é uma das formas possíveis, não a forma única. A produção, a expressão da arte, a expressão da filosofia é um mergulho nessa complicação, um mergulho nessa eternidade. Mergulhando nessa eternidade expor, expressar formas do tempo diferentes. Por exemplo, existia um diretor de cinema italiano, o Luchino Visconti - vocês devem conhecer pelo menos um filme dele bellissimo que é Morte em Veneza, que é um filme de um livro de Thomas Mann e que trata da vida de um músico chamado Mahler. E o Visconti é um artista excepcional. Então, qual é a questão do Visconti? Mergulhar na complicação e criar novas formas do tempo. Eu estou simplificando muito, viu? Mas nesse filme Morte em Veneza tem um pianista que é cerebral - digamos um pianista duodecafônico, um pianista racionalista - e ele quer produzir uma música altamente matemática, tudo organizado formularmente e é isso que ele faz na obra dele. Vai até os cinquenta e poucos anos, começa a ficar doente, a mulher morre, a filha morre. Ele pára a obra dele achando que a obra dele estava concluída e ele vai passar um tempo em Veneza. Quando ele chega em Veneza e vai passar um tempo naquele hotel - um desses hotéis do princípio do século - e diante dele aparece um rapaz, um garoto bellissimo, uma beleza de garoto e ele fica assombrado com a beleza daquele garoto. Assombração! Aparentemente - Luchino Visconti era homossexual - nós estamos lidando com a questão homossexual. Mas não era isso. É que ele estava diante daquele rapaz e aquele rapaz estava mostrando uma coisa para ele que ele nunca tinha visto: é que a beleza da arte não estava na mente dele, estava na própria natureza; a própria natureza manifesta objetos belíssimos. E ele estava diante daquele rapaz tendo uma revelação. Estava revelando-se para ele alguma coisa de uma beleza extraordinária e ele ficou chocado com aquilo. Tanta beleza que aparecia para ele! Mas, acontece que o Luchino Visconti, quando ele produz a obra de arte dele, ele coloca que todas as revelações que aparecem nas nossas vidas - e muitas revelações que aparecem em nossas vidas - essas revelações, sobretudo as de campo artístico, quando elas aparecem, elas só aparecem tarde demais. Não há mais o que fazer. Então, o Luchino Visconti está criando uma nova dimensão do tempo. Qual? Tarde demais. É exatamente isso que a arte faz: produzir outras dimensões do tempo.

Vocês podem se lembrar do Edgar Allan Poe que já tinha produzido o nunca mais d'O Corvo. E é exatamente isso que o Visconti produziu na obra dele, a revelação - em toda obra dele há revelação. Mas, sempre que alguma coisa é revelada o momento da revelação é tarde demais para o artista. Não é uma questão psicológica (aqui pode ficar um pouco difícil de entender); é uma questão ontológica, é do próprio Ser. Porque a constituição de dimensões que o artista faz, ele não tira da sua psicologia; ele produz na complicação, ele produz aqueles componentes ali na eternidade. Então, o Visconti teria produzido um componente do tempo - nenhum de nós, eu acredito, conhecia isso - que se chama tarde demais. Essas dimensões que o artista produz do tempo é o mergulho que ele faz nesse vazio, nessa eternidade.

Produção:

CASO

PROVA

TEMPO

Atividade de
Estruturação
e análise
Formas do
Tempo.

A arte de Bacon, a arte de Cézanne, a arte de Paul Klee, as três, elas seriam uma tentativa semelhante a essa feita pelo Visconti, havendo uma diferença muito grande entre a estética pictórica e a estética musical. Porque a estética pictórica é mais pesada. A estética musical é mais abstrata. Se eu fosse usar uma linguagem quântica eu diria que a estética pictórica é corpúsculo e a estética musical é (palavra pouco audível. Parece que ele fala onda, mas não dá para ter certeza). E é exatamente isso que eu estou dizendo. Nós vamos ter um pintor que vai ser assim um marco para nós, na próxima aula, que é o Paul Klee. Toda tentativa do Paul Klee é transformar o pictural em musical. Por isso que as cores do Paul Klee são cores claras, aguadas, são aquarelas. Ele tem aquelas máquinas de gorgiar. Tudo dele são notas, são leves. Há uma tentativa de musicalizar. Mas, quando o artista faz isso, o que ele está tentando produzir em cima dessa eternidade, dessa complicação são novas dimensões, gerar novas dimensões.

GRANIL
ADMS
DINIZ

Produzir novas dimensões, em termos bem fáceis para vocês entenderem, é, por exemplo, o computador que tem dois usos muito claros hoje: usado para calcular, para produzir programas de compra, programas de venda, mas ele é usado também para pintar, usado para ajudar no pensamento. Então, é exatamente isso que eu estou dizendo: é a potência de gerar novos componentes. É isso que a arte produziria. Então, a arte produz novos mundos, outras luas, novos saturnos. Se não fosse o artista nós seríamos obrigados a conviver sempre com esse mundo e nunca ouviríamos dizer que o Visconti teria feito o tarde demais. Nós nunca poderíamos conviver com a beleza dessas criações; com a música de John Cage etc. Porque o que o pensamento vai acabar por nos ensinar... (olha, eu vou concluir) Vou usar agora o John Cage que é músico e vou usar um teatrólogo chamado Gombrowicz que tem um livro chamado Bacacai (comprei esse livro dele; é fantástico!). O Gombrowicz diz uma coisa muito bonita que está relacionada com a criação da obra dele. Ele diz que a nossa subjetividade é social. Nós somos constituídos para produzir uma individuação, uma socialização e um poder de comunicação. Desde criança nós estamos individualizados, nos ganhamos um caráter e com esse caráter nós vamos exercer um papel social e dentro desse papel social nós vamos fazer práticas de socialização etc. Então, nós somos um sujeito humano socializado, comunicante e individualizado plenamente. O Gombrowicz diz que nas suas solidões ele faz uma experiência para quebrar a individuação, a socialização e a comunicação. Porque socialização, individuação e comunicação nos colocam precisos, com contornos precisos, bastante delimitados; nós marcamos o nosso caráter, nós marcamos a maneira como nós executamos a nossa vida no campo social, nós nos comunicamos, nós nos socializamos, mas quando nós entramos em contato conosco mesmo, na solidão de nós mesmos e desmanchamos o social, o comunicacional e o individual, quando nós nos singularizamos, nós perdemos a precisão, nós somos imprecisos, nós somos vagos, nós não sabemos exatamente o que somos, para onde vamos, o que queremos, o que não queremos, o que amamos, o que não amamos. Daí, é exatamente um artista que ao invés de preocupado em nos ensinar a ganharmos do campo social nos comunicando, nos socializando etc, ele vai fazer uma obra em que ele conta (a imprecisão, a quebra dos contornos) Quebrar

todos os contornos, quebrar o humano que nós temos forte dentro de nós e nos lançarmos no campo dos puros afectos, ou seja, nos identificarmos com a própria eternidade.

Está bom. Agora, vocês perguntem...

(questão): O afecto não é essencialmente humano? Pode haver algum afecto que não seja humano?

Cláudio: O afecto não é humano. O que é humano são os sentimentos. O afecto, não. O afecto não tem nada de humano. Por exemplo, eu vou contar uma pequena história para vocês, uma história conhecida que tem no Deleuze. Você pega determinados animais que têm afecto - não são sentimentos, são afectos. Eles são afetados, por exemplo, pela luz, pelo frio, por uma dobra da matéria. Então, quando os afectos se dão há uma composição afetiva. Eles fazem uma composição afetiva e exercem a sua existência ali. Ou então, quando o Deleuze escreveu dois livros sobre o cinema; no primeiro livro que se chama Cinema: A Imagem-Movimento, ele fala sobre afecto. (Eu aqui não posso explicar longamente isso.) Mas, ali ele expõe como o afecto não tem nada a ver com questões humanas porque o homem é um ser dos sentimentos. O afecto, não. O afecto é da matéria. O afecto é inumano. O afecto é o que eu chamei de inconsciente, chamei de pensamento.

sentimentos

afecto

Um autor americano, Peirce, ele distingue primeiridade, segundidade, terceiridade, afectos, sentimentos. Há uma diferença entre afecto e sentimento que é muito grande. Por isso que você tem essa obra figural. Não é uma obra de arte propriamente humana; é uma obra dos afectos. É difícil para o homem - o homem é muito sentimental - se dar bem com a obra do Bacon. É muito difícil. Porque a tendência humana é o sentimentalismo. O sentimento, uma ação sentimental, uma paixão sentimental, nós convivemos com isso. O artista seria também uma tentativa violentíssima de quebrar os seus próprios sentimentos. Aliás, o Nietzsche dizia isso, dizia que a prática que ele fazia de manhã era essa de acabar com todos os sentimentos dele. Eu vou dizer o porquê. Isso não foi o Nietzsche quem disse, não. Mas, eu vou um pouquinho nisso e depois acrescento o que é dele: há alguma coisa que nos assusta tremendamente. Nós todos sabemos disso. É a morte. Nós, os seres humanos, fazemos uma experiência terrível com a morte, 'né? E há uma figura que nos acompanha - nem a todos, talvez - que se chama medo da morte. Se nós não tivéssemos medo da morte, sabe quem não existiria? Deus. Deus é exatamente a equação do medo da morte. Por isso o Nietzsche dizia - não tão claramente, mas ele dizia - que enquanto ele tivesse medo da morte, ele nunca escreveria. Porque, ele tendo o medo da morte, se ele escrevesse, ele escreveria uma obra a favor de Deus. E, toda questão dele é a produção de um (ateísmo violento) não esse ateísmo vulgar, porque para ele esse ateísmo violento seria uma maneira de criar formas de vida superiores para o homem.

se a tendência é essa então por que ir contra ela? trata-se realmente de uma tendência? Ou é uma construção social?

Então, o que eu disse para vocês é que entre sentimento e afecto há uma distinção bem grande.

(questão): Como é que a gente poderia distinguir afecção (Leopoldo) e relações mecânicas; entre o exemplo do carrapato, da luz que o afeta... Qual é a diferença numa relação: uma luz que atinge um bicho e...

Cláudio: Você está perguntando uma relação, por exemplo, de uma tartaruga cibernética e de um carrapato? É mais ou menos isso. A mecânica, uma luz que afeta um objeto cibernético...

(Leopoldo): Não. Como não confundir uma relação mecânica de estímulo/resposta com uma relação de afecção?

Cláudio: Não é bem afecção. Há uma diferença entre afecto e afecção, viu, Leopoldo. Mas é muito clara a distinção porque o afecto seria uma potência que o ser vivo teria de afetar e ser afetado. Todo ser vivo teria essa potência de afetar e ser afetado. O afecto não se identificaria, por exemplo, a um instinto nem se identificaria à pulsão e nem ao sentimento. Não é algo como termos, por exemplo,

33 afectos e, se dermos sorte, realizamos todos. Não. O afecto é uma potência plástica. Se um animal, por exemplo, ele tem um ou dois afectos que ele procura eletuar ao longo da existência dele, nós, os homens, temos uma potência extraordinária: inventar novos afectos. Nós podemos inventar os afectos. Seria exatamente essa distinção notável e é isso que eu estou chamando de arte, é exatamente isso que eu estou chamando de inconsciente.

Então, há uma diferença disso para o mecanismo porque você pega um determinado animal, ele, necessariamente, tem um poder de ser afetado e um poder de afetar. Você vai encontrar coisas magníficas na compreensão dessa distinção entre afecto e sentimento.

Nisso que eu utilizei aqui para vocês hoje, eu diria que a arte figurativa é uma arte sentimental. não necessariamente toda a arte figurativa é sentimental. E a arte figurativa é uma arte afetiva, propriamente afetiva. (É uma arte do campo dos afectos e aí está a grande dificuldade que nós temos de nos associar com essas obras, essas obras de fim de século na literatura, na poesia, no cinema.) O cinema, por exemplo, nós temos uma enxurrada de cinema de péssima categoria e quando nós começamos a compor com um cinema diferente, nós temos dificuldade de poder ver. Como temos dificuldade para entender uma nova literatura. O Nouveau Roman francês, nós temos dificuldade de entendê-lo. Por que nós temos dificuldade? Porque o que eles estão fazendo ali é exatamente uma prática do afecto. Ou a própria música, né?

o que é a afecção?
afecto ≠ afecção
arte: inventar novos afectos
↓
inconsciente

IMP

nessa concepção de arte há o privilégio da música?

VMA prática do afecto

(questão): Esse afecto não teria algo a ver com o élan vital, do Bergson?

Cláudio: Olha, vamos dizer que sim...

(questão): Este termo que foi a diferença de termos e não o mesmo fragmentado

Cláudio: vamos dizer que sim. Mas não é exatamente isso. Mas pode se aproximar desse *élan* vital; aproxima. Existe uma distinção entre a palavra potência e a palavra poder. O afecto é do campo das potências: ele é todas as nossas potências. Vou contar um caso que eu conto, mas não sei nem se ele é verdadeiro. Quando estive no Brasil um francês chamado Michel Tournier, que é um escritor, e ele esteve aqui no Brasil na época em que morreu o Drummond de Andrade. Eu não sei se vocês sabem que o Drummond de Andrade era muito afeiçoado à filha dele. Ele tinha uma afeição enorme pela filha dele. E, um mês antes da própria morte do Drummond, a filha dele tinha morrido. Aí, o Tournier disse que o Drummond já não tinha para que inventar novas potências afetivas. Então, é exatamente quando nós deixamos de inventar novos afectos é que nós vamos morrer. A produção de afectos é que é exatamente a efetuação das nossas vidas; produzir afectos, afectos poderosos para exercício da nossa existência. Chega um momento em que essa produção de afectos cessa e aí a nossa vida cessa, nós morremos por dentro.

completude
univocidade
do. 42

(questão): Eu tenho uma questão mais lá do começo. Você (Suely) falou do pensamento e do inconsciente. Primeiro vou falar uma coisa que eu pensei outro dia, se faz sentido, e eu estou colocando aqui porque acho que tem a ver com a aula: é se o pensamento tem a ver com a própria hecceidade?

Cláudio: Hecceidade? Sem dúvida, sem dúvida.

(Suely): Então, aí o pensamento é aquilo que apreende a hecceidade, aquilo que apreende o inconsciente ou ele é a própria prática do inconsciente?

Cláudio: Ele é a própria prática do inconsciente. Olha, onde o Deleuze trabalha com mais vigor nessa idéia de pensamento é no (Diferença e Repetição). E onde ele vai entrar mais forte, nesse capítulo difícil... A sua pergunta sobre hecceidade - a Suely fez a seguinte questão: é porque existe no pensamento uma tendência a querer descobrir, a querer saber, exatamente, o que que é real, o que que é real? Nós primeiro queremos saber o que que é real atualmente. Então, este copo é real, esta mesa é real e nós vamos dizer que real são os indivíduos. A realidade é constituída de indivíduos...

(questão): (inaudível)

Cláudio: Não. Indivíduo é tudo aquilo que forma um determinado conjunto limitado. Este copo é um indivíduo, este dedo é um indivíduo, eu sou um indivíduo, o

(questão): Esse tempo que flui, a fluência do tempo e não o momento fragmentado.

Cláudio: Vamos dizer que sim. Mas não é exatamente isso. Mas pode se aproximar desse *élan* vital; aproxima. Existe uma distinção entre a palavra potência e a palavra poder. O afecto é do campo das potências: ele é todas as nossas potências. Vou contar um caso que eu conto, mas não sei nem se ele é verdadeiro. Quando estive no Brasil um francês chamado Michel Tournier, que é um escritor, e ele esteve aqui no Brasil na época em que morreu o Drummond de Andrade. Eu não sei se vocês sabem que o Drummond de Andrade era muito afeiçoado à filha dele. Ele tinha uma afeição enorme pela filha dele. E, um mês antes da própria morte do Drummond, a filha dele tinha morrido. Aí, o Tournier disse que o Drummond já não tinha para que inventar novas potências afetivas. Então, é exatamente quando nós deixamos de inventar novos afectos é que nós vamos morrer. A produção de afectos é que é exatamente a efetuação das nossas vidas; produzir afectos, afectos poderosos para exercício da nossa existência. Chega um momento em que essa produção de afectos cessa e aí a nossa vida cessa, nós morremos por dentro.

completude
imaginária
da 4a

(questão): Eu tenho uma questão mais lá do começo. Você (Suely) falou do pensamento e do inconsciente. Primeiro vou falar uma coisa que eu pensei outro dia, se faz sentido, e eu estou colocando aqui porque acho que tem a ver com a aula: é se o pensamento tem a ver com a própria hecceidade. ?

Cláudio: Hecceidade? Sem dúvida, sem dúvida.

(Suely): Então, aí o pensamento é aquilo que apreende a hecceidade, aquilo que apreende o inconsciente ou ele é a própria prática do inconsciente?

Cláudio: Ele é a própria prática do inconsciente. Olha, onde o Deleuze trabalha com mais vigor nessa idéia de pensamento é no (Diferença e Repetição). É onde ele vai entrar mais forte, nesse capítulo difícil... A sua pergunta sobre hecceidade - a Suely fez a seguinte questão: é porque existe no pensamento uma tendência a querer descobrir, a querer saber, exatamente, o que que é real. O que que é real? Nós primeiro queremos saber o que que é real atualmente. Então, este copo é real, esta mesa é real e nós vamos dizer que real são os indivíduos. A realidade é constituída de indivíduos...

(questão): (inaudível)

Cláudio: Não. Indivíduo é tudo aquilo que forma um determinado conjunto limitado. Este copo é um indivíduo, este dedo é um indivíduo, eu sou um indivíduo, o

~~Real~~ Indivíduo - muito aquilo que me
me conf. limitado

microfone é um indivíduo. Então, o real é constituído de indivíduos. E antes dessa afirmação de que o real é constituído de indivíduos, faziam a afirmação de que o real era constituído de indivíduos e de universais. Então, havia dois reais: o individual e o universal. Universal são espécie e gênero.

(lado B/ fita 2))

(questão): (inaudível)

Cláudio: Eu não me lembro.

(questão): Eu vou fazer uma pergunta sobre arte e educação.

Cláudio: Estão altamente ligados.

(questão): É. O pensamento estaria relacionado à arte. A pedagogia estaria relacionada à inteligência?

Cláudio: Não. A questão foi muito bonita. Vejam, os gregos utilizavam um nome para falar em educação: paidéia. E, de uma certa maneira, o Michel Foucault retomou esse nome paidéia e deu uma colocação muito bonita, dizendo que os gregos faziam, em função da paidéia, três relações de poder. Uma relação de poder com a cidade, que se chama política; uma relação de poder com a casa - casa em grego é oikos - , que se chama economia; e uma relação de poder consigo próprio. Porque os gregos achavam que nunhum homem poderia fazer política - ter uma relação de poder com a cidade - ou fazer economia política - economia da casa - se ele não tivesse uma relação de poder de si para consigo. Ou seja, a primeira prática educacional do grego era uma relação de poder de si para consigo. Depois de estabelecer essa relação de poder, ele entraria na cidade, ele entraria na casa, para afirmar o seu poder.

Mas acontece que, para os gregos - não vamos discutir a questão das mulheres, heim? - as mulheres não poderiam fazer a relação de poder de si para consigo próprias. Essa relação chama enkratéia. Bem, as mulheres não poderiam fazer isso. Os gregos, ao contrário do que todo mundo pensa, eles eram apaixonados por suas mulheres. Então, o matrimônio, para os gregos, era uma paidéia, era uma prática educacional. A mulher entrava com uns 20/21 anos e o homem já tinha uns 40 e ele ia ensinar a essa mulher as relações de poder que ela deveria fazer. Não com a cidade - porque ela não entraria na política - nem consigo própria, mas com a casa. Ou seja, o grego fazia uma prática de paidéia. E com isso eles criavam uma forma de arte, uma forma de estética.

Então, sem dúvida alguma a educação é uma prática do pensamento. Mas, infelizmente, nós estamos sob uma educação da prática da inteligência, como tudo o mais. Tudo é para a utilidade. Olha, é de dar nojo! Tem hora que você sente nojo. Não tem nem como responder a isso.

ENCRATÉIA

Vocês entenderam o que eu falei da paidéia? Essa relação de poder de si para consigo próprio são aqueles momentos brilhantes da nossa vida em que nós dialogamos com a nossa própria alma. os gregos - vocês me perdoem, não vão brigar comigo - diziam que as mulheres não faziam isso. Então, os homens que faziam isso teriam de ensiná-las a ter uma relação toda especial com a casa. Isso é o nascimento da democracia grega, que é uma coisa muito contestada, sobretudo pelos marxistas, porque havia escravatura, porque não havia liberdade, supostamente, para as mulheres. Mas, o que a mulher não teria, seria a enkratéia, seria essa relação de poder de si para consigo própria. Daí uma paidéia. Olha, eu vou dizer uma coisa para vocês: a educação é um negócio terrível. Você vai passar uma educação do pensamento, o confronto que você faz quando você vai fazer uma educação de pensamento é imenso! Sabe por que? Porque é com o sentimento. O sentimento, o humanismo é que barra, que não deixa passar. Para você criar almas poderosas, almas brilhantes, fortes como o Péricles, por exemplo...

(participante): Dizem que se não fosse (inaudível) não existiria Péricles nem, portanto, a democracia grega.

Cláudio: É possível. Agora, eu não acredito que não existiria democracia grega porque o Péricles não inventou a democracia grega, não foi ele que inventou. Ele e Euclídes deram condições para ela passar. Mas a grande questão do nascimento da democracia grega é o nascimento do que se chama palavra diálogo. É o fato de surgir um tipo de palavra - essa que eu estou usando aqui - (que não pertence a ninguém). Ninguém auenta ela. Se eu falo, eu posso ser questionado. Por isso, o que a Grécia inventou de extraordinário foi a (inaudível) ele inventou a palavra diálogo, a doxa, a filia, a autoctomia. O grego inventou uma série de práticas que geraram a possibilidade das cidades, a possibilidade da democracia. Entre elas, o nascimento da palavra diálogo, de Sócrates, inventa a maiêutica. O Sócrates só inventou a maiêutica porque inventaram a palavra diálogo primeiro para ele.

(participante): E sem a heresia não haveria também a possibilidade...

Cláudio: Olha, eu não sei porque você tirou a heresia. A palavra diálogo vai substituir uma palavra religiosa que existia anteriormente. Então, paidéia educação está ligada ao exercício da palavra, ao exercício que a gente faz com a palavra. Tudo isso são também práticas relacionadas com a arte. Vejam, cidade em grego é pólis e por isso política; economia vem da palavra grega oikós, oikonomia. Então, são dois poderes que os gregos exercem: exercem o poder na cidade e o poder em casa. E esse terceiro poder, que é o poder principal, é a relação de si para consigo próprio. É você ter o poder de dominar os seus próprios sentimentos. Isso daí vai abrir uma via totalmente nova no conceito de homossexualismo grego: dominar seus sentimentos, dominar suas tendências aos prazeres. Porque se você não fizer esse domínio, você

começa a produzir uma sociedade enfraquecida. É preciso produzir um homem que tenha capacidade de se dirigir a si próprio. E isso é a paideia

(questão): Não é um equívoco dizer que os gregos tinham preconceito contra o feminino, quando foi Platão que inventou a figura de Diotima e colocou na boca de Diotima aquele discurso sobre o amor, sobre a fusão do conhecimento com o desejo?

Cláudio: Foi Platão quem inventou isso. Mas, o grego não tinha preconceito com a mulher.

(Suely): É uma idéia preconceituosa contra o grego...

Cláudio: Contra o grego. O que ela fala é exatamente isso. Há uma questão contra o grego por causa da democracia, por causa de dizer que o grego era homossexual, que o amor homossexual era privilegiado. Não é bem assim. Mas, a questão da Diotima é um pouco diferente, 'né? A questão da Diotima é um terror que Platão impõe ao mundo, 'né?

(questão): Terror? Por que?

Cláudio: Olha, na próxima aula eu lhe dou essa resposta. Agora eu vou tentar juntar uma coisa àquilo que eu estava falando.

A obra do Deleuze tem algo que produz uma certa confusão em alguns teóricos. São as chamadas dualidades deleuzianas. E o seguinte, você estudando Deleuze, você vai vê-lo falando sobre espaço e vai ver o Deleuze falando sobre tempo. Quando se fala sobre espaço nós estamos falando sobre pintura. Porque a pintura supõe uma moldura espacial. Quando se fala sobre tempo nós estamos falando, sobretudo, sobre música. Agora, o Deleuze quando fala sobre espaço, ele diz que existem dois tipos de espaço: um espaço liso e um espaço estriado. Quando ele fala sobre tempo, ele diz que existem dois tipos de tempo: um tempo cursado e um tempo não cursado. Então, você vê, ele distribui: um espaço estriado e um espaço liso; um tempo cursado e outro não-cursado. Olha, espaço estriado e espaço liso é de uma coerência assustadora. Porque vocês vão observar na história das ciências, a existência de uma física - a física aí presente - a física newtoniana, que é uma física do espaço estriado. Mas, existe também uma física do espaço liso. O que que é um espaço liso? O mar, o gelo, a estepe, o deserto. São espaços lisos, espaços em que você não tem direções. Então, existe esse tipo de espaço. O espaço em que você não habita direção. E como se você estivesse num espaço ilimitado, no caos, na complicação, onde as coisas não estivessem ainda dimensionadas, separadas. Então, espaço liso e espaço estriado. O Deleuze vai fazer a crítica pictural dele em cima desse mesmo espaço: liso e estriado.

Então, ele vai fazer a estética musical nos dois tipos de tempo: o tempo cursado e o tempo não cursado. Por exemplo, vocês ouvem uma música do Chico Buarque. É uma música cheia de melodia; você grava aquela música, você cantarola aquela música, você assovia aquela música. Quando você vai ouvir uma música duodecafônica, uma música, por exemplo, do Schönberg, do (inaudível) aquilo parece que não tem melodia. E é exatamente um tempo não cursado. Então, o Deleuze trabalha, basicamente, em afetos estriados, mundo estriado e mundo liso, espaço liso e espaço estriado. E é onde ele vai construir, então, a estética pictural dele - estética de pintura, né? Essa é a primeira parte. Vamos deixar a música de lado, para não complicar.

E há do outro lado o problema dos afectos e do inconsciente. Vamos dar uma olhada nisso aqui. Um livro do Deleuze chamado O Bergsonismo, onde ele está tratando do Bergson, ele vai dizer que o Bergson vai utilizar o conceito de inconsciente. (Neste momento, vocês tentem entrar em agenciamento comigo para entenderem bem). O conceito de inconsciente já teria sido usado também por Freud. Então, numa mesma época histórica dois filósofos, dois pensadores estão usando o conceito de inconsciente: o Freud e o Bergson.

O inconsciente, para o Freud, diz o Deleuze - e eu não vou discutir - é psicológico. Então, a estrutura psicológica seria dotada de consciência e inconsciente, para o Freud. Já para o Bergson o inconsciente seria não-psicológico. Coisa difícil! Aí, psicológica seria a consciência; o inconsciente, não. O inconsciente estaria fora da psicologia.

Eu vou usar sinonímia para vocês entenderem isso. Um homem se distingue de uma pedra porque ele é dotado de uma subjetividade. O que eu chamo de subjetividade é uma estrutura psicológica. Então, o homem tem uma psicologia, uma estrutura psicológica. Nessa estrutura psicológica o homem tem memória, percepção, inteligência, hábito, ele sonha. São as chamadas faculdades. Então, o homem tem uma estrutura psicológica onde estão as faculdades e o homem tem também a sua vontade. Aí estaria o homem.

Para o Freud, segundo Deleuze, além dessa estrutura psicológica, por baixo, estaria o inconsciente. Logo, o inconsciente pertenceria à estrutura psicológica da mesma maneira que uma pedra pertence à estrutura cósmica. A pedra seria física e o inconsciente seria psicológico. Assim, a subjetividade humana seria dotada de dois componentes: a consciência e o inconsciente.

Agora, para o Deleuze, na leitura que ele faz do Bergson - não é só o Bergson; é também o Espinosa e o próprio Deleuze - vai fazer uma estrutura trinária, vai lançar uma coisa muito nova. Porque nós trabalhamos com estruturas binárias; para nós existe o mundo físico e o mundo subjetivo. Quando o Deleuze trabalha existe o mundo físico e, ao lado dele, existem duas subjetividades: uma psicológica e outra não-psicológica. Não é difícil? (É quase impossível de se entender!) Uma subjetividade psicológica e outra não-psicológica) é isso que ele está chamando de inconsciente. Ele está lançando uma categoria de inconsciente. Ele está dizendo que esse conceito de subjetividade não se esgota através do consciente; é preciso introduzir a noção de inconsciente. Mas, a noção de inconsciente, para Deleuze, não

IMPOSSÍVEL

ESTRUTURA
PSICOLÓGICA

é algo pertencente à psicologia. O inconsciente não é psicológico. Mais grave do que isso: o inconsciente é responsável pela emergência do físico e do psicológico. E o que se chama o plano de imanência. Ao invés de se colocar o inconsciente como um dejetivo da consciência, o inconsciente se torna uma força genética.

(questão): Então, por exemplo, o tarde demais. Ele emerge (Suely) dessa estrutura psicológica e vai criar uma subjetividade diferente daquela (inaudível)

Freud não
faz isso!
Pubão (Lacan-real, 90/90)

Cláudio: Isso. Exatamente isso. O inconsciente é de uma potência assustadora. É uma coisa de chocar. O inconsciente seria exatamente a potência genética produtora de tudo que existe, do virtual. (E não é o Kant que chama de virtual. Quem chama de virtual é o Bergson. O Kant chama de transcendental. Mas, a questão é que o transcendental no Kant ainda tem a estrutura psicológica. Só que o virtual, no Bergson, já não tem mais estrutura psicológica.)

O que eu estou tentando mostrar para vocês é a existência de alguma coisa que não depende da estrutura psicológica, mas é a condição de emergência da estrutura psicológica e que é exatamente o que eu estou chamando de inconsciente, o que eu chamo de pensamento.

Então, seria nós ao invés de pensarmos que o inconsciente é alguma coisa que pertence à nossa psicologia - e se o inconsciente pertence à nossa psicologia ele é humano... Se ele não pertence à nossa psicologia, ele não é humano. É a obra do Deleuze. Isso é O Anti-Edipo: o inconsciente é inumano. Então, quantos sexos tem o inconsciente? Se for humano tem dois. Mas, o inconsciente é inumano e tem n sexos. Aí o inconsciente é retirado das formas da consciência. Isso é que é a obra do Deleuze e o Guattari; é uma tentativa não consumada ainda de pensar o inconsciente como uma potência fora das estruturas humanas. Então, a tentativa de redução do inconsciente ao humano é uma prática que o século XX não parou de fazer. Um exemplo: o Deleuze é, evidentemente, um pensador de vanguarda, de alta vanguarda. Mas, quem foram os pensadores de vanguarda no século XX? Foram Freud e Marx. Eles foram as grandes vanguardas do pensamento do século XX, as vanguardas da cultura. O Deleuze é a vanguarda da contracultura. É como o Nietzsche. É exatamente aqueles que quebram todas as tentativas de modelar tudo pelo humano. É exatamente ao contrário: é o rompimento com o humano, como um meio da produção de uma nova forma de vida, nova forma de afecto, nova forma de se ligar como arte, com o amor, com a vida. Porque as formas humanas estão desgastadas. O Foucault coloca isso na obra dele também. É uma passagem que nós fizemos nesse humanismo excessivo, nesse sentimentalismo excessivo - que é a marca do século XX, e o resultado foi catastrófico - para a produção de algo diferente. Vocês encontram esse algo diferente nas artes. Provavelmente, na pedagogia ainda não. Mas nas artes vocês já encontram. No teatro, no cinema. Mas, é isso na arte, não nessa grossa quantidade de asneira que aparece por aí. Falo de uma permanente produção de vidas diferentes.

Muito
IMP?

Olha, a dificuldade que talvez eu tenha - porque vocês talvez não conheçam alguma coisa do que estou falando - mas, um drogado como o Burroughs (ele parou; agora não está mais drogado) dedicou a vida dele a pensar até a produção de outro tipo de corpo. Pensar outro corpo. Artaud, com a loucura dele, o destruir o organismo... Tudo aquilo que prende a vida, que impede que a vida passe - e nada impede mais que a vida passe do que o sentimentalismo. nada é mais antipotência de vida. Então, essa conjugação desses mundos afetivos que o artista faz é imperioso para nós. Finalizando, arte não é só pintar quadros. Arte é produzir também campo social, outras individualidades, gerar meios para que o inconsciente possa se autoproduzir. Arte não é só pegar um pincel ou uma foto. Os gregos diziam, e Baudelaire retomou, que talvez o gesto artístico superior não seja produzir uma bela música, ou um belo quadro, mas produzir uma bela vida, uma estética da própria existência. Você produzir a sua vida como obra da arte. E produzir sua vida como obra de arte é bem difícil, né? Porque nós somos tendentes a buscar o que há de pior. *→ de onde vem essa ideia*
Muito obrigado a vocês.

A aula 485 foi dada em 24/11/93, por a. de

aula de *CLAUDIO ULPIANO* 24/11/93, 2o aula
Oficina TRÊS RIOS (SP)
(transcrição das fitas:
Mara Selaibe)

(tema)A Estética Deleuziana

Para que haja um maior rigor no que estarei falando eu vou trabalhar num livro e vou indicar esse livro para vocês lerem. É Proust e os Signos, de Gilles Deleuze. Eu, literalmente, vou usar esse livro nesta aula. Vou usar à minha maneira, um pouco diferente do Deleuze, evidente. Meu objetivo claro é de que alguma coisa sobre para vocês em função dessas duas rápidas aulas que eu estou dando aqui.

Bem, há determinadas palavras em filosofia que têm pertencimento também à linguagem ordinária, à linguagem cotidiana. Mas, os significados que percorrem o campo filosófico geralmente, são mais rigorosos - eu não disse melhores; eu disse mais rigorosos. Mais rigorosos no sentido de que eles deslizam menos, eles mantêm uma certa estabilidade. É rigor nesse sentido. Por exemplo, eu vou utilizar, para