

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - *STRICTO SENSU***

VINÍCIUS EL GHOZ DE LARA

**ESTÉTICA DELEUZO-GUATTARIANA E A POSSIBILIDADE DE UMA
ARQUITETURA “MENOR”**

CURITIBA

2014

VINÍCIUS EL GHOZ DE LARA

**ESTÉTICA DELEUZO-GUATTARIANA E A POSSIBILIDADE DE UMA
ARQUITETURA “MENOR”**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Filosofia – *Stricto Sensu* da Pontifícia Universidade Católica do Paraná – Escola de Educação e Humanidades, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Eladio Constantino
Pablo Craia

CURITIBA

2014

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR
Biblioteca Central

L318e
2014 Lara, Vinícius El Ghoz de
Estética Deleuzo-Guattariana e a possibilidade de uma arquitetura “menor” /
Vinícius El Ghoz de Lara ; orientador, Eladio Constantino Pablo Craia. – 2014.
105 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná,
Curitiba, 2014

Bibliografia: f. 103-105

1. Filosofia. 2. Deleuze, Gilles, 1925-. 3. Guattari, Félix, 1930-. 4. Estética.
I. Craia, Eladio C. P. (Eladio Constantino Pablo). II. Pontifícia Universidade
Católica do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDD 20. ed. – 100

ATA Nº. 129/PPGF – DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos treze dias do mês de novembro de dois mil e catorze, às quinze horas na sala de defesa de dissertações da Escola de Educação e Humanidades desta Universidade realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação do mestrando **Vinicius El Ghos de Lara** intitulada: ESTÉTICA DELEUZO-GUATTARIANA E A POSSIBILIDADE DE UMA ARQUITETURA "MENOR". A Banca Examinadora foi composta pelos professores: Dr. Eladio Constantino Pablo Craia, Dr. Horacio Luján Martínez e Dr. Paulo Vieira Neto. Após a instalação dos trabalhos pelo presidente da banca, professor Eladio Constantino Pablo Craia, o candidato fez uma exposição sumária da dissertação, em seguida procedeu-se à arguição pelos membros da banca e à defesa do candidato. Encerrada essa fase, os examinadores, em reunião reservada, apresentaram suas avaliações, tendo considerado o candidato APROVADO em sua defesa de dissertação conforme as notas e o conceito registrados abaixo. Após a proclamação dos resultados, o presidente da banca CONFERE ao candidato o título de Mestre em Filosofia. Encerrados os trabalhos às 16 h 15 min. lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos membros da Banca Examinadora.

MEMBROS DA BANCA		ASSINATURA	NOTA
Prof. Dr. Eladio Constantino Pablo Craia			9,0
Prof. Dr. Horacio Luján Martínez			9,0
Prof. Dr. Paulo Vieira Neto			9,0
MÉDIA FINAL	9,0	CONCEITO	A

CIENTE


Prof. Dr. Ericson Sávio Falabretti

Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Filosofia - *Stricto Sensu*

Para todos, que pela via do afeto, se relacionam comigo.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Eladio Craia, agradeço pela parcela de insensatez que o fez aceitar-me no programa de mestrado, pelas diversas conversas, orientações e, por que não dizer, momentos de descontração.

À Pontifícia Universidade Católica do Paraná, agradeço pela bolsa Marcelino Champagnat, modo pelo qual me foi oportunizada a presença no programa de mestrado em filosofia.

Ao departamento de Pós-graduação em Filosofia, agradeço especialmente à Antonia Polentini, que em diversos momentos teve papel tão decisivo quanto o de um orientador.

Ao Professor Jorge Luiz Viesenteiner, agradeço pela constante provocação e instigação ao pensamento, com quem tive a oportunidade de conhecer um pouco de filosofia e Deleuze.

Aos professores Horácio Lújan Martínez, Ericson Falabretti e Paulo Vieira Neto, agradeço pela leitura atenta do trabalho, pelas recomendações e indicações, e por fornecerem um olhar diferencial à pesquisa.

Aos amigos Carlos Kolb e Gabriela Maluf, também companheiros de profissão, agradeço pela compreensão e apoio na decisão de fazer esta pesquisa. Mesmo que isso tenha custado a minha ausência em diversos momentos no escritório.

À amiga Maria Regina Alonso Martello agradeço por toda a troca cultural e de experiência, nos momentos em que encontramos-nos, os dois, um pouco perdidos nas próprias pesquisas, e que neste movimento de amizade e afeto conseguimos contribuir positivamente um com o outro.

Ao amigo Nathann Lewicki, agradeço pela eterna amizade. E pela concessão que me fez em ter o privilégio de dividir contigo uma família.

Ao amigo Vinícius Armiliato, que mesmo sem saber, em algumas conversas despreziosas que tivemos foi de grande ajuda para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao amigo Lucas Lazzaretti, talvez não haja agradecimento que baste. Com sua imensa capacidade e disposição, propôs-se, em um trabalho de esforço semanal, a conduzir-me em leituras que sozinho eu não seria capaz. Para a minha

alegria, por esta aproximação, hoje posso chamá-lo de amigo.

Aos meus pais, Eluir e Mareid, aos meus irmãos, Adriana, Thiago e Lucas, agradeço pela família que formamos, todos vocês têm parte na constituição de quem sou, e se por alguma razão realizei o que realizei, foi fruto do apoio e afeto que recebo.

Aos amigos e familiares em geral, pois não é possível nomear todos, agradeço pelo afeto e incentivo recebido.

À Celiane, o agradecimento só será possível numa demonstração diária, pois foi desta maneira que me foi concedida toda a compreensão e ajuda necessário a, não somente neste período, mas durante os 6 anos em que estamos juntos. Graças a quem posso hoje me contar como membro de mais uma família, que tão bem me acolhe. Por fim, retiro do hall dos agradecimentos o amor que me dedica, pois este, não se agradece, se retribui. Espero ser capaz disto.

RESUMO

Tendo como aparato teórico e conceitual os últimos textos produzidos por Gilles Deleuze em parceria com Felix Guattari, esta pesquisa apresenta um dos possíveis substratos teóricos para pensar uma arquitetura menor. Este conceito, “Menor” é uma expressão emprestada da leitura que os dois filósofos franceses estabelecem da literatura de Kafka, utilizado aqui como uma categoria estética. Categoria em que é possível englobar o potencial relacional e criativo de cada um dos platôs que compõem o texto central do período, Mil Platôs, no qual se estabelecem ressonâncias com aquilo que não é filosofia, no caso aqui trabalhado, a arquitetura. O horizonte no qual se traça esta linha de fuga é a reflexão apresentada por Deleuze na conferência sobre o ato de criação e também ao diagnóstico que ele mesmo faz no seu *post scriptum* sobre as sociedades de controle, no qual estabelece a importância da atividade criativa na sociedade contemporânea. Com isso o filósofo francês evoca os artistas, mas não somente a eles, dado que também realiza um apelo a toda e qualquer potência criativa em favor de formas de vidas mais autônomas, aquelas que sejam capazes de fugir às cooptações que opera a sociedade de controle, a qual objetiva tornar os indivíduos cada vez mais condicionáveis aos agentes sociais. Em virtude deste recorte, conta-se, ainda, com a contribuição do filósofo Bernard Stiegler na construção deste diagnóstico, ampliando a discussão sobre a cultura e, pontualmente, a sua relação com o marketing e a indústria. Por fim, a tentativa de estabelecer esta interface entre arquitetura e filosofia é fruto do apelo que os filósofos fazem à criação, e que encontra em seus próprios escritos os conceitos-potência que são quase como que pedidos para que se extrapolem os limites da filosofia, fazendo-a ressoar e ecoar, lá mesmo onde já não mais se reconhece como tal.

Palavras-chave: Arquitetura, Criação, Estética, Menor, Rizoma.

ABSTRACT

Having the recent texts produced by Gilles Deleuze in partnership with Felix Guattari as a theoretical and conceptual apparatus, this research presents one of the possible theoretical substrates for thinking a minor architecture. This concept, "Minor", is an expression borrowed of the reading that the two French philosophers established on Kafka's literature, it's used here as an aesthetical category. Category that can encompass relational and creative potential of each of the plateaus that compose the core text of the period, A Thousand Plateaus, which establishes resonances with that which is not a philosophy, in the case worked here, the architecture. The horizon in which is traced this line of flight is the Deleuze's reflection at the conference about the act of creation and also the diagnosis that he makes in his post scriptum on the societies of control, which establishes the importance of creative activity in contemporary society. With that the French philosopher evokes the artists, but not only them, since he also carries an appeal to all creative power in favor of more autonomous ways of life, those which are able to escape the cooptation that operates the control society which aims to make more and more conditionable individuals to social agents. Under this crop, is also counted with the philosopher Bernard Stiegler's contribution in building this diagnosis, broadening the discussion about culture and, punctually, its relationship with the marketing and industry. Finally, the attempt to establish this interface between architecture and philosophy is the result of the appeal that philosophers makes to the creation, and it finds in their own writings the potency-concepts that are almost like requests to exceed the limits of philosophy, causing it to resonate and reverberate, even there where is no longer recognized as such.

Keywords: Architecture, Creation, Aesthetics, Minor, Rhizome.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	O QUE É A FILOSOFIA PARA DELEUZE E GUATTARI	11
2.1	O QUE É UM CONCEITO	14
2.2	PERCEPTO, AFECTO E CONCEITO	19
2.3	RIZOMA, OU A PROPEDÊUTICA AOS CONCEITOS QUE SEGUEM	25
3	OS CONCEITOS ESTÉTICOS DE DELEUZE E GUATTARI	36
3.1	O LISO E O ESTRIADO	38
3.2	NOMADOLOGIA E MÁQUINA DE GUERRA	42
3.3	ROSTIDADE.....	48
4	O QUE PODE O PENSAMENTO?	53
4.1	O ATO DE CRIAÇÃO DE DELEUZE	55
4.2	<i>POST-SCRIPTUM</i> SOBRE AS SOCIEDADES DE CONTROLE.....	57
4.3	BERNARD STIEGLER E A SOCIEDADE HIPERINDUSTRIAL.....	59
5	ARQUITETURA MENOR: UM PROJETO	69
5.1	A NOÇÃO DE LITERATURA MENOR.....	70
5.2	POR UM CONCEITO DE “MENOR”	76
5.3	A TENTATIVA DE UMA ARQUITETURA MENOR.....	79
5.3.1	<i>Arquitetura menor: relações rizomáticas</i>	84
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103

1 INTRODUÇÃO

O pensamento de Gilles Deleuze foi marcado pelo fato de valorizar, para além das produções filosóficas, também as ciências e as artes. Como nos indica Roberto Machado, podemos enquadrar os escritos do filósofo em três grupos:

Alguns de seus escritos são monografias sobre filósofos: Lucrécio, Leibniz, Espinosa, Hume, Kant, Nietzsche, Bergson, Foucault... Outros dizem respeito a pensamentos não filosóficos: Proust, Sacher-Masoch, Zola, Kafka, Melville, Whitman, Tournier, Carmelo Bene, Beckett, Francis Bacon e o cinema. Finalmente um terceiro tipo aborda um tema – a diferença, o sentido, o desejo, a multiplicidade, os diferentes modos do exercício do pensamento – a partir da produção filosófica, literária, artística e até mesmo científica [...]. É o caso de *Diferença e repetição*, *Lógica do sentido*, *O anti-Édipo*, *Mil platôs*, *O que é a filosofia?* (MACHADO, 2010, p.11).

Dos textos elencados acima, salientamos que nos interessam principalmente os do campo conceitual referente ao terceiro grupo. De modo que se faz necessário mencionar que parte desses escritos foram produzidos em conjunto com Félix Guattari, são eles: *O anti-Édipo*, *Kafka: por uma literatura menor*, *Mil Platôs* e *O que é a filosofia?*. Na presente pesquisa, visando uma abordagem mais específica, nos utilizaremos dos três últimos títulos citados.

Primeiramente, realizaremos incursão pelo texto *O que é a filosofia?* - cronologicamente o último dos selecionados a ser produzido - sobre o qual lançaremos um olhar atento à maneira que os dois pensadores franceses elaboram o conceito de filosofia, o conceito de conceito e os conceitos de percepto e afecto, estes últimos relativos ao campo da arte¹.

No segundo momento, munidos de repertório teórico sobre as definições de filosofia, conceito e arte, iniciaremos novo itinerário reflexivo sobre o texto *Mil Platôs*, objetivando selecionar os conceitos que comporão o horizonte de pensamento escolhido por nós para tratar do tema da arte e dos conceitos estéticos, são eles os platôs: *Ano zero – Rostidade*, *O tratado de nomadologia: a máquina de guerra*, e *O liso e o estriado*. Para tanto, precisaremos também nos deparar com o conceito de Rizoma, introdutório ao texto *Mil Platôs*, o qual permitirá que nos aproximemos ainda mais do modo de pensar e fazer filosofia de Deleuze e Guattari e,

¹ No livro *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari também escrevem sobre as ciências, porém não abordaremos o assunto, visto que, desviaria do nosso recorte temático.

consequentemente, de melhor compreendermos a lógica de criação e exposição dos platôs que o seguem.

De forma intermediária, estabelecendo um vínculo com a realidade própria da arquitetura, uma vez que a tentativa é de realizar uma proposta de arquitetura menor, faz-se a apresentação de um problema ético-político que tem impacto na sociedade contemporânea, ou seja, a existência de uma sociedade de controle. O aspecto central da sociedade de controle perpassa o problema estético quando se considera que a referida sociedade de controle perpassa o problema da cultura de massa e, mais especificamente, da indústria cultural. Assim, Stiegler surge não apenas como uma reafirmação do pensamento de Deleuze e Guattari, mas como uma verticalização e um desdobramento desse pensamento.

Para dar sequência, precisaremos percorrer alguns trechos do texto *Kafka: por uma literatura menor* para cartografarmos o conceito de menor e entendermos quais são alguns dos seus desdobramentos na literatura, especificamente de Kafka, apresentando-o posteriormente como uma possível categoria estética. Faremos isto colocando o conceito de menor em relação com os conceitos de agenciamento, linha de fuga, devir, molar e molecular.

Por fim, faremos o movimento de nos colocarmos em relação com o pensamento do fora, aqui entendido como não filosófico, o campo da arquitetura, colocando as duas formas de pensar em ressonância e fazendo a articulação possível entre os conceitos que serão apresentados e algumas práticas da arquitetura.

Ou seja, explicitaremos de que forma a *criação* enquanto ato, seja produção das artes, da filosofia ou de qualquer outro modo de pensar, torna-se importante para Deleuze e Guattari no que tange a questão de construir forças de resistência àquelas que nos querem fracos e tolos.

Como já apontamos no início da introdução, o pensamento do Deleuze é marcado por valorizar as diferentes áreas do saber, conferindo a todas elas a atividade do pensamento.

No movimento de colocar-se em relação com o fora da filosofia, conforme nos indica Roberto Machado, Deleuze tem em mente duas perguntas: “o que significa pensar?”, ‘o que é ter uma ideia?’” (2010, p. 12-13). Esta pergunta vale, tanto para a filosofia, como para as ciências, artes e literatura.

Insurgindo-se contra uma corrente da filosofia que a trata como um

metadiscorso ou metalinguagem e que mantém o primado da história da filosofia, Deleuze se posiciona e diz que a atividade da filosofia não se resume a reflexão, mas sim a criação. Para Deleuze, “a filosofia não é contemplação, reflexão, comunicação”, mas sim “criação, e criação singular, [...], criação de conceitos singulares” (MACHADO, 2010, p. 15). Ou seja, pensar ou ter uma ideia não diz respeito ao campo do dado, ao que existe implicitamente e está pare ser revelado, diz respeito à invenção.

No livro *Diálogos*, Deleuze se posiciona firmemente em relação ao papel opressor que a história da filosofia exerceu sobre o pensamento:

Comecei pela história da filosofia quando ela ainda se impunha. [...] Gostava dos autores que davam a impressão de fazer parte da história da filosofia mas dela escapavam parcial ou totalmente: Lucrecio, Espinosa, Hume, Nietzsche, Bergson [...]. Dir-se-ia que algo se passa entre eles, com velocidades e intensidades diferentes, que não está nem em uns nem em outros, mas em um espaço ideal que não faz mais parte da história... (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 22-23).

Sendo assim, Roberto Machado indica que apesar de Deleuze ter escrito textos sobre filósofos, ele o fez sempre subordinando-os ao seu próprio projeto filosófico, “é um historiador da filosofia que ousou pensar filosoficamente” (MACHADO, 2010, p. 19). Deixando sempre a marca do seu pensamento nos estudos, filosóficos ou não, que realizou.

O conceito de espaço ideal mencionado no trecho do livro *Diálogos* exposto acima nos dá indícios de um posicionamento preferencial do Deleuze em configurar uma geografia do pensamento, mais até do que uma história. Situando o pensamento em uma geografia, Deleuze estabelece dois espaços, “não apenas heterogêneos, mas, sobretudo antagônicos” (MACHADO, 2010, p.22). Este dualismo, como veremos, estará presente em toda a sua obra.

Os dois espaços estabelecidos pela geografia do pensamento de Deleuze constituem de um lado “o espaço da imagem do pensamento, que é dogmático, ortodoxo, metafísico, moral, racional, transcendente” e de outro lado “o espaço do pensamento sem imagem, que é pluralista, heterodoxo, ontológico, ético, trágico, imanente” (MACHADO, 2010, p. 26). Apesar de apresentar configuração notadamente dualista, os dois espaços, antagônicos, não são espaços de um contra o outro, mas sim o de oposição por uma essência, ou de natureza constitutiva diferente.

Para Roberto Machado, esta dualidade está fundada principalmente na leitura que Deleuze faz de Platão e de Nietzsche, cada um, como representante de um dos espaços. O primeiro, espaço do pensamento da representação e da identidade, o segundo o da constituição do pensamento da diferença e do novo. O projeto do Deleuze foi o de criar “à partir de filósofos passíveis de entrarem em relação [...], em ressonância [...], conceitos que expressem ou tornem possível um novo pensamento, ou que tornem o pensamento do novo possível” (MACHADO, 2010, p. 25). Para isso, Deleuze faz aliança com os filósofos que acredita estarem situados neste espaço da diferença, principalmente Espinosa e Nietzsche.

Em suma, Deleuze foi um historiador da filosofia que ousou pensar filosoficamente e se aproveitou da obrigatoriedade de estudar história da filosofia para construir o seu próprio modo de pensar. De modo que ao conhecer Félix Guattari, já possuía um conjunto de obras escritas, sobre história da filosofia, textos de crítica literária e as suas duas pesquisas: *Lógica do sentido* e *Diferença e repetição*.

Félix Guattari, que não é psicanalista formado, chegou a Deleuze interessado em questões da psicanálise e do inconsciente. De acordo com matéria e entrevista publicada no jornal *Libération*, escrita por Robert Maggiori - que relata precisamente sobre a relação que se deu entre os dois pensadores - o aspecto de Guattari que atraiu Deleuze foi “o fato dele não ser filósofo de formação, que tomasse, portanto, em relação a estas coisas, ainda mais precauções, sendo quase mais filósofo do que se o fosse de formação, e que ele encarnava a filosofia no estado de criatividade” (MAGGIORI, 1991). Para Deleuze, Guattari trouxe uma espécie de “campo novo”. Foi no incentivo de fazer com que Guattari desse forma às elaborações teóricas que vinha desenvolvendo, que Deleuze propôs a escrita em conjunto. Guattari comenta: “foi o encorajamento à elaboração teórica que qualquer outro interlocutor me aconselharia a abandonar” (MAGGIORI, 1991). Os dois ainda explicam que o processo de escritura aconteceu naturalmente e foi composto de duas partes: a primeira delas; encontros em que elaboravam de forma oral alguns problemas e questões, para posteriormente cada um escrever de forma independente sobre os assuntos previamente levantados e enviarem ao outro para apreciação, momento em que cada um refazia a sua própria parte, levando também em consideração o que o outro havia escrito. De modo que “cada um funcionava como incrustação ou citação no texto do outro” (MAGGIORI, 1991) Guattari salienta

que muitas vezes a finalização ficava por conta de Deleuze.

Enfim, o processo de escrever a dois, se deu no âmbito da troca e da abertura de novos campos de pensamento de um no pensamento do outro, de maneira que ao final nenhum deles era mais capaz de dizer quem formulou antes ou depois tal ou tal conceito. Tratava-se de uma questão de afinação. A ideia iniciada por um ganhava outra forma e era burilada por outro, e assim sucessivamente.

O aspecto central dessa produção Deleuze-Guattari é a abertura para o desenvolvimento de uma proposta de arquitetura menor. É justamente porque os filósofos franceses realizaram um pensamento que não se restringe a uma sistematicidade, mas, pelo contrário, é uma abertura para o pensamento e para a realização de novas relações rizomáticas que o presente trabalho pode visar estabelecer uma relação entre arquitetura e filosofia e, mais do que isso, propor a possibilidade de uma arquitetura menor que, tal como a filosofia dos pensadores franceses, não visa ser uma linha mestra ou um arquétipo absoluto da “arquitetura”, mas que visa ser apenas mais uma dentre tantas possíveis arquiteturas por se realizar.

2 O QUE É A FILOSOFIA PARA DELEUZE E GUATTARI

Quando, em seu último livro escrito em conjunto, Deleuze e Guattari se colocam a questão: *O que é a Filosofia?*, o fazem afirmando que a resposta esteve sempre presente e não variou: “filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 7). De maneira que a importância da pergunta não está em sua resposta, mas nas especiais condições em que ela é formulada. Sendo necessária a determinação de uma hora, uma ocasião, circunstâncias, paisagens e personagens, condições e incógnitas para a elaboração da mesma.

Igualmente à formulação da questão, em torno da produção de conceitos, também se faz importante entender sob quais condições estes são criados. Neste âmbito, de início se apresenta a noção de personagens conceituais que têm importância, pois contribuem na definição dos conceitos.

Um desses personagens é o *Amigo*, neste caso entendido como o próprio filósofo, figura de inspiração grega, que representa a amizade com a sabedoria, ou ainda, “aqueles que procuram a sabedoria, mas não a possuem formalmente” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.9). O amigo da sabedoria, ou também filósofo, é conceito em potência e atua como força intrínseca na condição do seu pensamento, visto que “é porque o conceito deve ser criado que ele remete ao filósofo como àquele que o tem em potência, o que tem sua potência e sua competência” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.11). Ou seja, o filósofo em seu papel de amigo da sabedoria é aquele capaz de pensar *por* e pensar *os* conceitos, e, ainda mais, deve antes mesmo ser capaz de criá-los.

Neste ponto, devemos nos atentar à palavra *criar*, pois se para Deleuze e Guattari, mencionando Nietzsche², é tarefa do filósofo a criação de conceitos, é também preciso que desconfie dos que não foram por ele criados. Como “toda criação é singular, e o conceito como criação propriamente filosófica é sempre uma singularidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.13), opomos o conceito (uma

² Deleuze e Guattari atestam que: “Nietzsche determinou a tarefa da filosofia quando escreveu: ‘os filósofos não devem mais contentar-se em aceitar os conceitos que lhes são dados, para somente limpá-los e fazê-los reluzir, mas é necessário que eles comecem por fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a utilizá-los [...]’ e ainda indagam: de que valeria um filósofo que não criou conceitos, nem os seus próprios (DELEUZE; GUATTARI, 1992 p.12)?

singularidade) à ideia de construção de *Universais*, intenção que a filosofia já demonstrou, na ilusão de que seria possível dominar as outras disciplinas. Isto quer dizer, o conceito é singularidade, pois é criado pelo filósofo enquanto interprete e resignificador de outros conceitos e, conseqüentemente, outras singularidades. O conceito não é universal, pois não permanece imutável. O conceito muda, tanto quanto muda o campo problemático que o sucedeu.

Todavia, os filósofos franceses apontam que a criação e o pensamento não são atividades unicamente da filosofia, sendo assim, reforçam que há outras maneiras de criar e de pensar que não passam pelos conceitos. O que é exclusividade da filosofia é a criação de conceitos e o pensamento por conceitos, e dessa maneira a filosofia não tem nenhum privilégio em relação às outras disciplinas. Explicam ainda que filosofia não é reflexão sobre as coisas “porque ninguém precisa da filosofia para refletir sobre o que quer que seja” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 12). De maneira que, para Deleuze e Guattari, a filosofia, a arte e a ciência possuem autonomia, umas em relação às outras, o que não invalida também a possibilidade de que suas produções se cruzem e se interfiram permanentemente.

A filosofia de Deleuze e Guattari pensa *com* a exterioridade da filosofia, fazendo convergirem para dentro da filosofia e transformando em conceitos elementos não conceituais de outros domínios.

A novidade aqui é que este sistema do pensamento por conceitos, elaborado por Deleuze, é o que torna possível se distanciar um pouco da razão clássica da filosofia, imagem ortodoxa e moral do pensamento, de origens Socráticas e platônicas, apoiada em três teses básicas, segundo afirma Regina Schöpke:

O pensamento se exerce “naturalmente”, como unidade de todas as outras faculdades, consideradas seus modos. Tem uma boa natureza e uma boa vontade. Goza de uma natureza reta que tende para a verdade, considerada um universal abstrato. A verdade absoluta é buscada e amada pelo pensador, sujeito de “boa vontade” e de princípios indiscutíveis. É pelo “bem” que o filósofo dedica sua existência ao supremo ato do pensamento. Existiriam forças avessas ou estranhas ao pensamento, que acabariam por impedir o seu perfeito e natural funcionamento. Essas forças, advindas do corpo, das paixões ou de qualquer interesse sensível, desviam o pensamento do seu objeto específico, fazendo-o tomar o falso pelo verdadeiro. O erro é, dessa forma, visto como o efeito dessas forças que atuam sobre o pensamento, restando ao filósofo o exercício de uma prática ascética de “insensibilização”, de mortificação do corpo. Necessitamos de um método que nos leve a pensar verdadeiramente, que nos dirija retamente ao conhecimento pleno da verdade. Só um método

rigoroso pode conjurar definitivamente o “erro”. Somente por meio desse método experimentaremos a certeza de que, independentemente do momento e lugar, somos capazes de penetrar no domínio do que “vale em todos os tempos e em todos os lugares” (SCHÖPKE, 2012, p. 25-26).

Essa imagem do pensamento, representada por estes três pressupostos, reflete o ideal moral da razão e mesmo da filosofia como “ciência do pensamento” (SCHÖPKE, 2012, p. 26). Podemos observar neste trecho duas das questões que quisemos deixar claras logo acima, a primeira sobre a perseguição dos universais, que fica evidente quando na terceira tese se fala sobre o domínio que “vale em todos os tempos e em todos os lugares”. Por segundo temos a questão da tradição, que coloca o filósofo como o único homem capaz de seguir essa atividade do pensamento em busca da verdade (enquanto universal abstrato), em movimento de retidão, sem desviar-se do caminho, pelo sensível.

Sendo assim, Deleuze coloca o pensamento como atividade possível para a filosofia e as demais áreas do conhecimento. Reservando somente o pensamento por conceitos para a filosofia. Isso não impediu que ao longo do tempo o filósofo se deparasse com alguns rivais, ou seja, outros campos produtores de sentido que queiram tomar para si a função da criação de conceitos. Recentemente a filosofia se deparou com muitos deles. Em primeira instância foram as ciências humanas, e principalmente a sociologia, que tentaram tomar seu lugar, em propósito de extinção da criação de conceitos em favor de uma ciência estrita do homem. Mas os autores enunciam:

[...] o fundo do poço da vergonha foi atingido quando a informática, o marketing, o design, a publicidade, todas as disciplinas da comunicação apoderaram-se da própria palavra conceito e disseram: é nosso negócio, somos nós os criativos, nós somos os conceituadores! (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 17).

O marketing ainda expressou uma relação entre *conceito* e *acontecimento*, mas encarando conceito como o conjunto das apresentações de um produto, e o acontecimento como a exposição que põe em cena apresentações diversas e a troca de ideias que suscita. Nesse caso, é por mera questão de palavra que se poderia dizer que o marketing também cria conceitos, já que os que são por ele criados nada têm a ver com o conceito criado pela filosofia.

Porém, mesmo o confronto com rivais serve à filosofia, que se mostra

preparada para criar conceitos que são “antes meteoritos que mercadorias”, sendo o ponto importante o instante em que conceito e criação se remetem mutuamente. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 17). Fazem erigir uma *pedagogia do conceito*, que deve ser capaz de analisar as condições de criação como fatores de momentos que permanecem singulares. Esse embate entre os rivais da filosofia e a própria filosofia é importante para Deleuze e Guattari, que veem aí a oportunidade para que os filósofos se preocupem mais com a natureza do conceito como realidade filosófica, e para que se apoderem de seu domínio, fazendo ecoar a pergunta, O que é a filosofia?, que não deve cessar de ser elaborada.

2.1 O QUE É UM CONCEITO

Esboçadas as condições sobre as quais a pergunta “*O que é a Filosofia?*” pode ser formulada, as circunstâncias da criação dos conceitos e os rivais que o filósofo encontra no exercício de sua atividade, atentemo-nos agora ao objeto principal da resposta; a filosofia é a arte de criar conceitos. O que seria então um conceito, como criação filosófica?

O conceito “define-se pela inseparabilidade de um número finito de componentes heterogêneos percorridos por um ponto em sobrevoo absoluto, à velocidade infinita” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.29). É composto por um número finito de componentes, pois todo conceito é múltiplo, sendo no mínimo duplo, porém sem nunca possuir todos os componentes possíveis, pois seria o caos. Os componentes são heterogêneos e configuram uma multiplicidade³, dando ao conceito um contorno irregular que é definido por uma cifra.

Para entender melhor o que são os componentes do conceito, Deleuze e Guattari (2010, p. 23-24) apresentam o conceito de *Outrem*, demonstrando que este

³ De inspiração Bergsoniana, o termo multiplicidade, utilizado por Deleuze, em primeiro lugar desfaz a oposição: múltiplo e um. Em lugar disso afirma a imanência recíproca do múltiplo e do um. Afirma a existência imediata do múltiplo. Em segundo lugar apresenta uma multiplicidade que se manifesta de duas maneiras: a atual-extensiva que deriva por “atualização” da virtual-intensiva. Deleuze permanece fiel à ideia de Bergson, para o qual o concreto é mistura onde o pensador deve distinguir as duas tendências de multiplicidade; daí vieram as grande dualidade tratadas por Deleuze, como: Chronos-Aion, espaço liso-espaço estriado, molar e molecular, etc. Porém não se tratam aí, de dualidades entre as quais a existência deveria escolher. É no livro *Mil Platôs* que temos os traços mais notáveis deste termo: “articulada diretamente à ideia de encontro, compreende-se melhor em que medida toda multiplicidade é de imediato ‘multiplicidade de multiplicidades’ ” (ZOURABICHVILI, 2003, p.37-38).

é necessariamente segundo em relação a um *Eu*, quando esta questão é formulada a partir do *Eu*. Outrem, nesse caso, se apresenta como um outro objeto-sujeito em especial relação com este *Eu*. Se mudarmos o ponto de vista, *Eu* também é Outrem em relação ao outro objeto-sujeito. Sendo assim temos para a elaboração deste conceito no mínimo dois componentes.

Deste modo, torna-se razoável entender porque não é possível que um conceito contenha todos os componentes. Deleuze e Guattari escrevem: “pedimos somente que nossas ideias se encadeiem segundo um mínimo de regras constantes” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 237). O fazem com a intenção de mostrar que a atividade do pensamento e da criação de conceitos é também uma atividade de ordenação do caos. Mas que também é preciso se assegurar de que o caos esteja sempre aberto, e que seja o lugar onde possamos mergulhar, e voltar sempre com novas variações.

Conforme vimos acima, para fazer surgir um conceito é necessário que haja um problema que venha a suscitá-lo. Tal conceito só tem sentido na medida em que remete a seu problema correspondente. Na mudança dos fatores, muda-se também o entendimento do conceito. Vale observar que também ocorre de um conceito (enquanto terminologia) ter definições distintas, isto porque cada filósofo apresenta os problemas à sua maneira e conseqüentemente suas soluções singulares: “Descartes, Hegel, Feuerbach não somente não começam pelo mesmo conceito, como não têm o mesmo conceito de começo” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 23). De maneira que observamos uma multiplicidade interna ao conceito (pois é formado por ao menos dois componentes), bem como uma multiplicidade externa (pela variação de seu significado).

Ocorre, portanto, que os conceitos acabam por ser batizados e passam a ser referidos ao nome de seus criadores, adquirindo uma história. História composta pela novidade que o filósofo apresenta na criação do conceito (pela ocasião da problemática que o suscita) e pela história dos componentes que o formam. Muitas vezes recortada e sobreposta a conceitos existentes:

Num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos. Não pode ser diferente, já que cada conceito opera um novo corte, assume novos contornos, deve ser reativado ou recortado (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 26).

Além de serem batizados, Deleuze e Guattari (2010, p. 14) afirmam que os conceitos também pressupõe um plano que abriga seus germes e os personagens que os cultivam, num processo construtivo que exige que a criação se erija num plano que lhe confira existência autônoma.

Este plano de que falam os dois filósofos franceses é denominado o plano de imanência, que definem como:

[...] horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceituais [...] horizonte absoluto independente de todo observador, e que torna o acontecimento como conceito independente de um estado de coisas visível em que ele se efetuará (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 46).

O plano não é um conceito, e nem o conceito de todos os conceitos, pois se fossem confundíveis nada impediria os conceitos de se unificarem e novamente incorrerem no equivoco de tornarem-se universais.

Ao mesmo tempo em que levam consigo o nome daqueles que os criam, os conceitos adquirem independência necessária para que não se encerrem e cristalizem sob a forma que aparecem, quando não, seus próprios criadores cumprem esse papel de fazer a manutenção de seus conceitos, mudando-os e rearranjando-os de maneiras praticamente infinitas.

O conceito é incorporal⁴, e apesar de se efetivar nos corpos, não deve ser confundido com eles, tanto que não possui coordenada espaço-temporal, mas apenas ordenadas intensivas. Possui intensidades, diz o acontecimento⁵, “é um

⁴ Deleuze cunha e trabalha este conceito no livro *Lógica do sentido*. Resgatando o sentido trabalhado pelos estoicos em que: “concebem os estados de coisas, as quantidades e qualidades como seres tal como a substância, uma vez que fazem parte dela [...] a diferença no ser não se dá entre a substância (sentido primeiro) e as outras categorias que a ela se relacionam como acidentes, mas entre os estados de coisas e um *extra-ser* que se refere ao incorporal enquanto entidade não existente” (PIZARRO, 2012, p. 38).

⁵ O conceito de acontecimento também é cunhado por Deleuze em *Lógica do sentido* e, da mesma forma que o conceito de incorporal, este é também de inspiração estoica. “uma ontologia como a do estoicismo que admite seres existentes [...], bem como os incorporais, que não são seres existentes, mas que também não podem ser concebidos como coisa alguma [...]. Essa ontologia aceita vários itens que não são ónta (seres existentes), mas que também não podem ser nada, ou seja, mesmo incorpóreos, eles são ‘algo’ [...]. Temos, assim, a outra espécie de coisas que não são qualidades ou propriedades físicas novas, porém atributos lógicos. Não são as coisas propriamente e nem os estados de coisas, e sim acontecimentos [...]. Os acontecimentos não são substantivos ou adjetivos, mas verbos; infinitivos” (PIZARRO, 2012, p. 37).

acontecimento puro, uma *equidade*⁶ (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29). É absoluto e relativo, relativo, pois guarda relação com os componentes que o compõe, com o plano que o delimita e com os problemas que deve solucionar⁷. Ao mesmo tempo em que o conceito é absoluto pela síntese que opera e pelo lugar que ocupa sobre o plano. É também infinito e ao mesmo tempo finito. Infinito pela velocidade que desenvolve, contornando simultaneamente todos os seus componentes. Finito pelo seu movimento, limitado ao contorno que traça: “a relatividade e a absolutidade do conceito são como sua pedagogia e sua ontologia, sua criação e sua autopoisição, sua idealidade e sua realidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 30).

Relativo e absoluto, finito e infinito, eis algumas das qualidades que se pode atribuir a um conceito. Pensemos agora em retirar da definição de conceito uma característica que pode desencadear confusões.

O conceito não é discursivo, visto que não faz surgir proposições. Afirmar o contrário pode gerar a confusão de que possam existir conceitos científicos. Porém se o objeto do conceito é o acontecimento, as proposições se definem pelas suas referências, e a referência não diz respeito ao acontecimento, e nem, portanto, ao conceito, mas diz respeito ao estado de coisas e corpos. Conforme Deleuze e Guattari (2010, p. 31), as proposições trabalham com a *independência das variáveis*, o que contrapõe com os conceitos, que trabalham pela *inseparabilidade das variações* e funcionam como centros de vibração e de ressonância com os componentes internos e também em relação aos outros conceitos, configurando uma totalidade fragmentária que não funciona à maneira de um quebra cabeças,

⁶ Precisamos apontar a distinção que se faz de acontecimentos puros e hecceidade. Acontecimento puro é uma ideia que Deleuze expõe em *Lógica do sentido*, para remeter a algo que é incorporeal e que, portanto, acontece nas coisas e é dita na linguagem, sem ser uma nem outra e diz respeito ao ente em geral. “O X de que sentimos que isto acaba de se passar, é o objeto da ‘novidade’; e o X que sempre vai se passar é o objeto do ‘conto’”. O acontecimento puro é conto e novidade jamais atualidade” (DELEUZE, 1975, p. 65-66). Ao passo que hecceidade é o conceito que Deleuze elabora, a partir da palavra *haecceitas* de Duns Scott, na tentativa de explicar o ente (aquilo que nós somos) fora da antropologia clássica. “Rendendo homenagem ao filósofo Duns Scott que, no séc. XIV, criou a palavra ‘haecceitas’ para designar de forma positiva a singularidade individual, Deleuze nomeia de hecceidade um modo original de individuação intensiva, ‘acontecimental’ e, portanto, móvel” (ZOURABICHVILI, 1994, apud, CASTRO, 2007, p. 154).

⁷ Em realidade os conceitos não solucionam um problema, mas, sim, são por ele incitados, e ganham campo de sentido na medida em que a pergunta permaneça a mesma, “tudo muda evidentemente se acreditamos descobrir um outro problema” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 24). Do mesmo modo que para Deleuze e Guattari não se cria um conceito, a não ser em função dos problemas que se consideram mal vistos ou mal colocados.

onde tudo se encaixa, pois seus contornos não coincidem. Funciona como um sistema onde tudo ressoa ao invés de se corresponder.

Outra distinção importante a se fazer entre as proposições e os conceitos diz respeito ao fato de serem nomeados, pois em cada caso o nome próprio que remetem é atribuído de maneira diferente, "no caso das proposições, trata-se de *observadores parciais* extrínsecos, cientificamente definíveis com relação a tais ou tais eixos de referência", já no caso dos conceitos é diferente, "são *personagens conceituais* intrínsecos que impregnam tal ou tal plano de consistência" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 32).

Apontando as diferenças entre as disciplinas, chegamos ao ponto em que Deleuze e Guattari lançam a hipótese que contribui para a tese de que a exclusividade do pensamento não é da filosofia: tanto a filosofia, como a ciência e a arte, pensam e são igualmente criadoras, o importante é distinguir quais são seus objetos de criação, e relacionam que: "a filosofia cria conceitos, a ciência os prospectos⁸ e a arte os perceptos e afectos" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 32-33).

Faremos mais tarde a exposição das criações relacionadas à arte (perceptos e afectos). Para o momento, o importante é demonstrar que para os dois filósofos franceses há uma distinção clara entre as disciplinas, e a propriedade do pensamento não é exclusividade da filosofia. As disciplinas são igualmente criadoras, e ainda que em cada caso procedam de maneira tão distinta, tal diferença não exclui o cruzamento perpétuo de suas criações. De maneira que mais uma vez verificamos que os conceitos estão em constante remanejamento, seja pela sua variação intensiva, seja pela ressonância que estabelece com as demais disciplinas ou mesmo pelas alterações feitas pelo seu criador. Ainda, podemos afirmar a multiplicidade do conceito, pois apesar de ser definido por um número limitado de componentes, e sempre se manter dessa maneira, é ainda composto por forças intensivas, que possibilitam que os sentidos extraídos de si sejam infinitos. Cada vez que esse processo se repete, traz à luz novos conceitos, que remetem a novos problemas e variações desconhecidas.

Está aí a grandeza da filosofia, tratar da natureza dos acontecimentos que

⁸ Os prospectos, que são objetos de criação da ciência, não serão abordados nessa oportunidade, pois fogem ao nosso recorte temático.

convoca em forma de conceitos, e explorar esse papel criativo em seus mínimos detalhes reservando à filosofia o vínculo com seu objeto de criação: o conceito.

2.2 PERCEPTO, AFECTO E CONCEITO

Após termos delimitado, mesmo que de maneira breve, o que Deleuze e Guattari entendem por filosofia; criação de conceitos, e, por extensão, o que seria o conceito; dizer o acontecimento - com suas intensidades, variações, composições e características particulares. Passemos ao ponto onde se aborda a questão das artes, que de acordo com os filósofos supracitados, trata da criação de perceptos e afectos e tentaremos demonstrar de que maneira se estabelecem as ressonâncias entre os objetos de arte e os da filosofia.

Diz-se que a arte conserva. Conserva a si mesma, enquanto obra de arte, porém sua duração está ligada às condições de conservação do material que lhe dá suporte. Pode-se dizer que conserva, pois em uma escultura ou pintura, por exemplo, “a moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193), gesto que acabará no mesmo momento em que acabar a integridade de seu suporte.

Segundo Deleuze e Guattari (2010, p. 193), o objeto de arte torna-se logo independente, tanto de seu criador, quanto de outros personagens eventuais. Seguindo o mesmo exemplo; uma escultura guarda a pose da moça, mas não depende mais que ela mesma esteja lá, tão pouco que esteja o seu escultor, e menos ainda do espectador, que se limita a experimentá-la. Na ausência de todos, a obra de arte ainda se conserva, se auto-põe. Conserva a si mesma, pois é um bloco de sensações, um composto de *perceptos* e *afectos*:

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. Existem na ausência do homem (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193-194).

A obra de arte é, portanto um ser de sensação, e o composto deve ser capaz de se manter em pé sozinho, “há uma possibilidade pictural que nada tem a ver com a possibilidade física, e que dá às posturas mais acrobáticas a força da

verticalidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 194). Manter-se de pé sozinho, não diz respeito a ter um alto e um baixo e a retidão, mas tão somente à necessidade de que o composto seja capaz de conservar a si mesmo.

A pintura, escultura, música, literatura e demais artes, se tratam das sensações, e tais sensações, como os perceptos, não remetem a um objeto de referência, e se há semelhança, é algo produzido pelos próprios meios: “o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 196). A semelhança pode invadir a obra de arte, quando a sensação só remete ao seu material, sendo percepto e afecto do próprio material, “o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o *élan* de metal, o acorçado da pedra romana e o elevado da pedra gótica” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 196). Mesmo se o material durar um curto espaço de tempo, ainda assim teria uma duração, e seria ainda obra de arte, pois conserva a si mesma, na eternidade dessa curta duração.

O material quase se confunde com a sensação, na medida em que é nele que ela se realiza, e ao passo que o material entra na sensação, tornando toda a matéria expressiva. Alterna-se de um material a outro, somente se o composto de sensações o exigir (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 197). Nesse ato de criação da obra de arte, que por meio de materiais arranca o percepto das percepções e o afecto das afecções, fazendo surgir um ser de sensações, há um método que varia de autor para autor e faz parte da obra.

No caso da literatura, o material é a palavra e a sintaxe, criadas, entrando na sensação. Para fugir às percepções vividas, não basta a memória, ela pouco intervêm na arte. Mesmo que toda obra de arte seja um monumento, esse monumento não comemora o passado, mas é uma fabulação: “não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 198).

Mesmo que os métodos variem de acordo com as artes e autores, ainda podemos destacar grandes tipos monumentais, ou variedades de compostos de sensação:

[...] a vibração que caracteriza a sensação simples (mas ela já é durável ou composta, porque ela sobe ou desce, implica uma diferença de nível constitutiva, segue uma corda invisível mais nervosa que cerebral); o enlace ou o corpo-a-corpo (quando duas sensações ressoam uma na outra se

esposando tão estreitamente, num corpo-a-corpo que é puramente "energético"); o recuo, a divisão, a distensão (quando duas sensações se separam, ao contrário, se distanciam, mas para só serem reunidas pela luz, o ar ou o vazio que se inscrevem entre elas, [...] que se estende em todos os sentidos, [...] e forma um bloco que não tem mais necessidade de qualquer base). Vibrar a sensação — acoplar a sensação — abrir ou fender, esvaziar a sensação (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 198-199).

Mesmo que possamos encontrar esses tipos monumentais, tratados nas diversas artes pelas suas respectivas matérias, e ainda que em alguns momentos seja difícil fazer a distinção entre matéria e sensação, não podemos cair na confusão de que são a mesma coisa. A arte trata do bloco de sensações, ou seja, perceptos e afectos, que não são o mesmo que afecções e percepções. Podemos dizer que perceptos e afectos estão para seus correlatos assim com o conceito está para o acontecimento, chamado puro, não efetuado: "*os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza*" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 200). Ou seja, os perceptos e afectos, estão na ausência do homem, em estado "puro" e encarnam na obra de arte; é dela que se extraem as percepções e afecções. Num movimento contínuo, é preciso dos artistas para que se elevem as percepções e afecções vividas ao percepto e ao afecto, respectivamente.

Deleuze e Guattari citam Virginia Woolf para explicar como é possível fazer um momento existir por si: "'Saturar cada átomo', 'Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade' [...] 'Incluir no momento o absurdo, os fatos, o sórdido, mas tratados em transparência', 'Colocar aí tudo e contudo saturar'" (WOOLF, 1977 apud DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 203). É nesse exercício do artista, de retirar o vivente do vivido e de ter visto a vida no vivente, que os filósofos falam que o artista se assemelha a um atleta, não se referindo a um atletismo muscular e orgânico, mas afetivo e inorgânico. Ainda se assemelha ao filósofo:

Desse ponto de vista, os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa das suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que põs neles a marca discreta da morte. Mas esse algo é também a fonte ou o fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido (o que Nietzsche chama de saúde) (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 204).

O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem. Conforme Deleuze e Guattari (2010, p. 205), afecto é uma zona

de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas tivessem atingido o ponto que precede a sua diferenciação natural

O artista⁹ acrescenta sempre novas variedades ao mundo. Os seres da sensação são variedades, como os seres de conceitos são variações. O artista é mostrador, inventor e criador de afectos e perceptos, e nos apanha no composto (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207). Mesmo que seja independente do seu expectador, também com ele se relaciona.

A arte não tem opinião, quem a tem é o artista. A arte não pretende comunicar nada. Mesmo o escritor, que se serve das palavras, cria uma sintaxe que as introduz na sensação as faz gaguejar na própria língua: “a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua, a que solicita um povo por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 208). Ou seja, a arte não é comunicação, tem por característica a composição de afectos e perceptos, em blocos de sensações.

Apontamos até agora algumas características da criação artística que os filósofos franceses nomeiam de perceptos e afectos. Tornando-se possível que apontemos também algumas semelhanças e correlações com a criação filosófica. Assim como o conceito, quando criado, se auto-põe, se conserva e torna-se independente, também os perceptos e afectos o fazem. Também a natureza das criações filosóficas e artísticas parecem semelhantes, pois, o conceito, que remete ao acontecimento dito puro e não efetuado, está para a filosofia, assim como os afectos e perceptos, que remetem às afecções e percepções não efetuadas, estão para a arte. Porém, não podemos considerá-las a mesma coisa.

As figuras estéticas são sensações: perceptos e afectos, visões e devires. É também pelo devir que definimos o conceito filosófico, quase nos mesmos termos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 209)? O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não cessa de devir-outro, porém permanecendo o mesmo, enquanto o devir conceitual é o ato pelo qual o acontecimento comum, ele mesmo, esquiva o que é; o monumento não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou o encarna, dando-lhe um corpo.

O ser da sensação surgirá como a unidade ou a reversibilidade daquele que sente e do sentido, seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam: “é a

⁹ Quando nos referimos aqui à figura do artista, não queremos dizê-lo como o gênio, criador absoluto a partir do nada, puro criado, mas sim à figura do artista enquanto mais um dos elementos da multiplicidade.

*carne*¹⁰ que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 210) enquanto nos dá o ser da sensação, e carrega a opinião originária, independente da experimentação.

Mas Deleuze se pergunta se não foi muito precipitado dizer que a sensação encarna. Ainda deveríamos nos perguntar a respeito da carne ser adequada para a arte: “é ela capaz de carregar o percepto e o afecto, de construir o ser de sensação, ou é ela mesma que deve ser carregada, e ingressar em outras potências de vida” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 211)? Na verdade se faz necessário um segundo elemento para dar consistência à carne, a armadura, a casa. Casa definida por extensões, pedaços de planos dispostos, que fazem armadura à carne. Essas extensões são “muros, mas também solos, portas, janelas, portas-janelas, espelhos, que dão precisamente à sensação o poder de manter-se sozinha em *molduras* autônomas” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 212). Temos a casa-sensação.

Há ainda um terceiro elemento: o universo, o cosmos, que se comunica com a casa, e, por extensão, com a carne. Mas não é somente a casa aberta com janelas que se comunica com a paisagem. A carne, ou antes a figura, “não mais é o habitante do lugar, da casa, mas o habitante de um universo que suporta a casa (devir)” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 213). É *como uma passagem do finito ao infinito*, mas também do território à desterritorialização.¹¹

O universo é o fundo da composição, e ele vibra e se fende, portador de forças apenas vislumbradas. É como atua de início a pintura abstrata: convoca as forças e povoa o fundo com as forças que abriga. Seria precisamente o que se diria dos afetos: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, que nos afetam e nos fazem devir (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 215).

A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto

¹⁰ Carne é um conceito utilizado por Deleuze emprestado de Merleau-Ponty e pelo sentido extraído do dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano tem-se que: Merleau-Ponty utiliza o termo “‘Carne do mundo’ como da substância viva comum ao corpo do homem e às coisas do mundo, que constitui, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito das experiências humanas” (ABBAGNANO, 2012 p. 136).

¹¹ O termo desterritorialização surgiu no livro *Anti-Édipo* e guarda relação com uma tríade: território, terra e reterritorialização. Conjunto sintetizado no conceito de *ritornelo*. “Distingue-se uma desterritorialização relativa, que consiste em se reterritorializar de outra forma, em mudar de território [...], e uma desterritorialização absoluta, que equivale a viver sobre uma linha abstrata ou de fuga [...]. Tal é o esquema que prevalece no *Anti-Édipo*, onde ‘desterritorialização’ é sinônimo de ‘decodificação’” (ZOURABICHVILI, 2003 p. 23). Em *Mil Platôs* este esquema se intensifica em torno de uma relação de ambivalência com uma terra natal. E quando ganha sua dimensão absoluta - diz-se que o território que não é mais referente a um espaço, mas sim a um processo existencial, em que circunscreve, para cara um, “o campo do familiar e do vinculante” – e passa a dizer-se que se reterritorializa sobre a própria desterritorialização (ZOURABICHVILI, 2003 p. 23).

de sensações. Como toda pintura, a pintura abstrata é sensação, nada mais que sensação.

Para Deleuze e Guattari (2010, p. 220), se a natureza é como a arte, é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo.

A arte começa, não com a carne, mas com a casa; “é por isso que a arquitetura é a primeira das artes” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 220), limitando-nos à forma, a arquitetura não deixa de fazer planos, extensões e de juntá-los. É por isso que se pode defini-la pela “moldura”, um encaixe de molduras diversamente orientadas, que se impoem às outras artes, da pintura ao cinema.

A respeito da arquitetura Deleuze e Guattari apresentam Bernard Cache, e a operação da arquitetura como moldura. A moldura é o umbigo que liga o quadro ao monumento do qual ele é a redução:

Fazendo da arquitetura a arte primeira da moldura, Bernard Cache pode enumerar um certo número de formas enquadrantes que não prejudgam nenhum conteúdo concreto nem função do edifício: o muro que isola, a janela que capta ou seleciona (em conexão com o território), o solo-chão que conjura ou rarifica (“rarificar o relevo da terra para dar livre curso às trajetórias humanas”), o teto, que envolve a singularidade do lugar (“o teto em declive coloca o edifício sobre uma colina...”). Encaixar essas molduras ou juntar todos estes planos, extensão de muro, extensão de janela, extensão de solo, extensão de declive, é todo um sistema composto rico em pontos e contrapontos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 220-221).

Mas, por mais extensível que seja este sistema, é preciso ainda um vasto plano de composição que opere uma espécie de *desenquadramento* segundo linhas de fuga, que só passe pelo território para abri-lo sobre o universo, e que dissolva a identidade do lugar na variação da Terra, em virtude de uma cidade que tenha menos um lugar do que vetores peregando a linha abstrata do relevo.

Conforme Deleuze e Guattari (2010, p. 231), a arte é composição e não comporta plano diferente do que o da composição estética: o plano técnico é necessariamente absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, ou o material entra no composto, mas sempre de modo a se situar sobre um plano de composição propriamente estético.

A arte abstrata e a arte conceitual são duas tentativas recentes de aproximar a arte da filosofia, mas não substituem os conceitos pela sensação. A arte abstrata procura refinar a sensação, desmaterializando-a estendendo um plano de composição em que ela se torne um puro ser espiritual, matéria pensante e pensada, sensação do conceito. Ao passo que a arte conceitual procura uma desmaterialização pelo sentido oposto, a generalização, instaurando um plano de composição neutralizado, para que ali tudo tome um valor de sensação reproduzível ao infinito.

Filosofia e arte constituem um tecido de correspondências, estabelecidos entre seus planos, com pontos culminantes, onde temos a sensação de conceito e o conceito de sensação, e um dos elementos não surge sem que o outro esteja por vir, indeterminado e desconhecido. Cada elemento criado faz surgir o seu heterogêneo em outro plano.

Essa perspectiva heterogênea é um ponto de assombro para muitos filósofos, é onde parte da tradição filosófica considera ser necessário forçar uma unidade e, mais do que isso, uma unificação que permita um só entendimento e um só sentido. A universalização, por exemplo, não deixa de ser esse impulso para a produção de um âmbito homogêneo. Contudo, conforme foi apresentado anteriormente, o pensamento e a produção filosófica, para Deleuze e Guattari, não é uma fuga constante para o marmóreo lugar da homogeneidade, mas é o transcurso justamente pelas trilhas do heterogêneo. Só dessa maneira a filosofia e a arte constituem um tecido de correspondências. Por entender a filosofia sob esse aspecto, e, mais, por buscar desenvolver uma filosofia tomada sob essas perspectivas que os filósofos franceses apresentaram uma diferenciação perante a história da filosofia com a ideia de rizomas, assunto esse que se passa a abordar na sequência por sua evidente característica de heterogeneidade, característica essa que permeia o presente trabalho.

2.3 RIZOMA, OU A PROPEDÊUTICA AOS CONCEITOS QUE SEGUEM

O conceito de rizoma apresentado na introdução do livro *Mil Platôs* é um modelo epistemológico para o modo de construir os conceitos que são apresentados no restante da obra. Para apresentá-lo, os autores se servem do exemplo do livro. Começam afirmando que não se deve perguntar o que quer dizer um livro e que dele

não se deve esperar nada compreender. A pergunta a ser feita é:

[...] com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 18)?

Apresentam o livro como uma pequena máquina em relação com o fora, que não tem por objetivo significar, mas agrimensar: multiplicidades, linhas, estratos, segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, etc.

Deste modo, temos alguns indícios do modo de construção do conhecimento adotado pelos dois filósofos franceses na composição do texto mil platôs. Mas, antes de avançarmos e tratarmos com maiores detalhes este sistema, do modo de agrimensar, precisamos antes apresentar outros dois tipos de livros elencados pelos autores que correspondem ao modo do significar.

O primeiro deles é o livro-raiz e traz como imagem a árvore. Remete ao livro clássico “com bela interioridade orgânica, significante e subjetiva” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 19). Com forte coeficiente significante, o livro-raiz segue uma lógica dicotômica, lógica do uno que devém dois e do dois que devém quatro. Podendo assumir uma lógica do um que devem diretamente quatro ou cinco. Porém em todos os casos, há sempre o pressuposto de uma forte unidade principal. Daí a imagem da árvore e sua raiz.

A segunda figura do livro é a do sistema-radícula ou raiz-fasciculada. Modelo que remete à modernidade, onde a raiz principal foi abortada “mas sua unidade subsiste ainda como passada ou por vir, como possível” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 20). Ou seja, a unidade ainda existe, virtualmente, e este sistema ainda significante não rompe com a lógica binária, dualista.

Sendo assim, Deleuze e Guattari afirmam que para fugirmos a essa lógica do significante e da unidade principal, não basta dizer “viva o múltiplo [...], é *preciso fazer* o múltiplo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p.21). É preciso que o uno faça parte do múltiplo somente estando subtraído dele. É o sistema de escrita n-1 que Deleuze e Guattari denominam de Rizoma.

Para tornar mais claro o que entendem por Rizoma, os filósofos lançam mão de um conjunto de características que fazem uma descrição aproximativa deste conceito.

A primeira delas é o princípio de conexão e de heterogeneidade, que quer dizer: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p.22). Não há mais uma unidade principal e um eixo de significância determinados, invocam-se cadeias semióticas de toda natureza que se conectam com modos de codificação diversos: “cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p.22), fazendo relacionar-se não somente regimes de signos diferentes, mas também diferentes estatutos de estados de coisas.

Remetendo novamente a uma imagem da botânica, dizem que:

[...] uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p.23).

Sendo assim, os princípios de conexão e heterogeneidade de um rizoma pretendem demonstrar que não há um locutor-auditor ideal e que não há uma comunidade linguística homogênea. O que passa a falsa impressão de uma homogeneidade da linguagem e a imposição de um eixo de significância duro, dicotômico, é quando há a tomada de poder de uma língua que passa a dominar dentro de uma multiplicidade política.

O segundo princípio apresentado para a definição do rizoma é o de multiplicidade. Evoca o múltiplo enquanto substantivo e não adjetivo. É a “inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p.23). Uma multiplicidade não apresenta nem sujeito nem objeto, apresenta somente determinações, grandezas e dimensões que não cessam de mudar de natureza à medida que crescem. A multiplicidade prescinde o artigo definido.

O terceiro aspecto apresentado sobre o rizoma é o princípio de ruptura assignificante, é um princípio contra os cortes significantes que separam e atravessam uma estrutura, pois “um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p.25). O rizoma além de apresentar as linhas que o estratificam, territorializam e significam, também apresenta linhas de desterritorialização, através das quais ele foge sem parar. Traça

as linhas de fuga, porém “corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem o sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 26). O princípio de ruptura assignificante e que depois chamam também de evolução paralela, fazendo menção ao biólogo Rémy Chauvin, tem seu exemplo expresso na genética:

[...] os esquemas de evolução não se fariam mais somente segundo modelos de descendência arborescente, indo do menos diferenciado ao mais diferenciado, mas segundo um rizoma que opera imediatamente no heterogêneo e salta de uma linha já diferenciada a uma outra (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p.27).

Deleuze e Guattari apresentam o caso do vírus, que pode carregar material genético de uma espécie a outra, causando evolução paralela de um no outro, sem que um seja o modelo do outro. Neste caso, tanto o rizoma como o vírus, funcionam como antigenealogia. Sendo a antigenealogia mais uma imagem em oposição ao modelo arborescente de evolução que funciona por descendência, e transferência direta de material genético - lógica binária.

Os dois últimos princípios que os filósofos apresentam para definir o rizoma são o de cartografia e o de decalcomania; “um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda”. Seriam estes os princípios de decalque, operando com a mesma lógica da árvore, com forte eixo de significação.

O rizoma, ao contrário, não é decalque, é mapa, portanto produção, construção. O mapa é “aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 30). Por apresentar estas características se diz que o mapa, bem como o rizoma, possui múltiplas entradas. Múltiplas, neste caso, não quer dizer necessariamente mais de uma ou várias entradas, quer dizer que cada vez que se entra, os arranjos são diferentes. Sempre produção e não reprodução. Se encararmos que o rizoma ou o mapa tem múltiplas entradas, podemos encarar que um entrada possível é também o decalque. Pois todo decalque remete a um mapa.

Depois de se utilizarem de figuras da botânica e da geografia, ainda na tentativa de melhorar a noção que querem dar ao conceito de rizoma, passam a

tratar da imagem do cérebro e da memória. Dizem: “a memória curta é do tipo rizoma, diagrama, enquanto que a longa é arborescente e centralizada” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 35). A memória curta é a que admite o esquecimento como processo e a longa é a da tradição, da família, da sociedade e da civilização. É a perpetuação, o enraizamento e o decalque.

Voltando ao exemplo da árvore, não tomada em sua unidade e sistema de ramificação dualista de raiz dicotômica, mas se a tomarmos pelo seu sistema de cultivo, podem ser comparadas com os processos de conquistas e colonização de territórios e conseqüentemente ao de dominação de uma cultura sobre a outra, temos: “os campos conquistados no lugar da floresta são povoados de plantas de grãos, objeto de uma cultura de linhagens, incidindo sobre a espécie e de tipo arborescente” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p.39). Observemos a utilização da palavra linhagens, forte indicador de um perpetuador de uma espécie, ou um conjunto de signos e costumes. O processo de conquista e de plantio é o avesso ao processo do rizoma, a antigenealogia. Seguindo este mesmo raciocínio, Deleuze e Guattari classificam o rizoma como a erva daninha, pois cresce *entre* os espaços não cultivados. Ou seja, o rizoma ganha força onde não há determinações, reservando para si sempre a categoria do possível.

Rizoma; conectivo, múltiplo, antigenealógico, acentrado, etc., foi o modelo criado e escolhido por Deleuze e Guattari para compor o livro Mil Platôs, pois “uma vez que um livro é feito de capítulos ele possui seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão. Contrariamente, o que acontece a um livro feito de ‘platôs’ que se comunicam uns com os outros através de microfendas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p.44). Como explicam os dois filósofos, este sistema permite que cada platô seja lido em qualquer posição e pode ser posto em relação com qualquer outro (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 44). É a maneira efetiva que encontraram de fazer o múltiplo, pois, como dizem, escrever a n-1 é escrever por slogans e é também dizer “Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades!” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 48). Ou seja, afirmar o modo rizomático, não é lançar novas categorias, mesmo que seja o múltiplo, mas multiplicidades, no plural, a antideterminação, é cultivar os espaços *entre*.

O rizoma não engendra propriamente um conceito, mas engendra um esquema rizomático que é, simultaneamente, o modo de fazer filosofia e a própria filosofia de Deleuze. Enquanto uma aproximação das categorias pela via da

multiplicidade, ao invés da via do uno ou do múltiplo, o rizoma não é uma identidade, nem tampouco uma simples negatividade, ou seja, não se pode pensar o rizoma como uma posição contrária ao uno, mas é uma posição absolutamente diferente ao uno. Esse caráter filosófico de Deleuze, que aparece claramente nos *Mil Platôs*, já está de certa maneira inscrito em trabalhos anteriores, como em *Diferença e Repetição*, quando o filósofo francês afirma que “a repetição não se explica pela identidade do conceito; nem mesmo por uma condição apenas negativa” (DELEUZE, 2006, p. 24). A repetição é a diferenciação, nesse sentido. Uma diferenciação que é, por ela mesma, uma primeira anunciação do rizoma. Não sendo apenas negatividade, mas sendo uma diferenciação, o rizoma é também mais do que um novo ponto de partida. Porém, enquanto mais do que um ponto de partida, não se acaba em si mesmo, mas é uma abertura:

O rizoma diz ao mesmo tempo: nada de ponto de origem ou de princípio primordial comandando todo o pensamento; portanto, nada de avanço significativo que não se faça por bifurcação, encontro imprevisível, reavaliação do conjunto a partir de um ângulo inédito; tampouco princípio de ordem ou de entrada privilegiada no percurso de uma multiplicidade (ZOURABICHVILI, 2004, p. 52).

A retirada do privilégio de um ponto de partida, da leitura estruturada por determinações conectivas, é o aporte teórico do qual Deleuze e Guattari irão se valer para o manejo de novas categorias. Do rizoma à linha de fuga, Deleuze e Guattari empreendem o esforço de passar de uma nova forma de leitura para uma prática de leitura. Da mesma maneira que o rizoma é uma diferenciação à hierarquia e opressão, também a linha de fuga se dá dessa maneira. O contrário de uma inação, a linha de fuga é ação por excelência, pois, como afirma Deleuze, “nada mais ativo que uma fuga”, já que a fuga “é o contrário do imaginário” e a fuga, por ela mesma, tem a capacidade de “fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49). Em consonância com os rizomas, a linha de fuga é plano de multiplicidades, já que “as multiplicidades se definem pelo fora”, ou seja, “pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 16). A linha de fuga é desterritorialização, e isso significa não uma dicotomia entre a ordem e a desordem, mas é antes a produção de um “corte no caos”, pois “o problema está menos numa mudança de situação ou na abolição de

qualquer situação do que na vacilação, no susto, na desorganização de uma situação qualquer”, isso de tal maneira que os vetores de “desterritorialização são precisamente designados como *linha de fuga*” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 30).

Compreendido dentro de um sistema, de uma estrutura hierarquizada e sob o estigma de uma opressão – tal como a opressão interpretativa dicotômica – o rizoma engendra conexões possíveis, é uma abertura e se faz como uma conexão-abertura justamente pela força das linhas de fuga. Como pontua Deleuze:

A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consciência ou de exterioridade, sejam quais forem suas dimensões (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 16).

Diferenciada perante a hierarquia, a linha de fuga é a resposta rizomática à própria opressão, como se demonstra na leitura que fazem Deleuze e Guattari da obra de Kafka, mais especificamente quanto à questão das imagens presentes em quadros. Uma cabeça-curvada é expressão da opressão, mas, quando vista sob o prisma rizomático da linha de fuga, é também uma desterritorialização, é a saída que indica não a estrutura demarcada do quadro, mas a nova estrutura de fuga, de saída por baixo¹². A intenção de Deleuze e Guattari não é buscar alcançar um novo ponto limítrofe ou uma nova estrutura, mas, pelo contrário, é estruturar na desestrutura da multiplicidade, fazer da linha de fuga sempre uma linha de fuga.

Neste ponto Deleuze e Guattari utilizam a diferenciação entre multiplicidades molares e multiplicidades moleculares, tentando apresentar a diferenciação entre aquilo que consideram a distinção das “multiplicidades arborescentes e multiplicidades rizomáticas”:

De um lado, as multiplicidades extensivas, divisíveis e molares; unificáveis, totalizáveis, organizáveis; conscientes ou pré-conscientes – e, de outro lado, as multiplicidades libidinais inconscientes, moleculares, intensivas, constituídas de partículas que não se dividem sem mudar de natureza,

¹² O exemplo de Kafka, que será detalhadamente abordado no avançar do trabalho, tendo suma importância na consideração rizomática. Kafka é a “entrada modesta” de que falam os pensadores: “Tomemos uma entrada modesta, a do Castelo, na sala da pousada onde K descobre o *retrato* de um porteiro com a *cabeça curvada*, com o queixo afundado no peito” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 10). É o exemplo Kafka da fuga sugerida pelos autores.

distância que não variam sem entrar em outra multiplicidade, que não param de fazer-se e desfazer-se, comunicando, passando umas nas outras no interior de um liminar, ou além ou aquém (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 44-45).

Clara diferenciação, as multiplicidades molares são como que parte de um todo, enquanto as multiplicidades moleculares são um todo por elas mesmas e que se agrupam nas mais variadas formações. A essencial diferença entre molar e molecular é o caráter de unificação e totalização que as multiplicidades molares possuem, em diferença ao aspecto de não-unificação e não-totalização das multiplicidades moleculares. Afinal, as multiplicidades moleculares “não se dividem sem mudar de natureza”, ou seja, são por elas mesmas, não dependem de uma hierarquia para dizer-lhes o que são.

É pela consideração sobre as multiplicidades molares e moleculares que se pode alcançar a questão do agenciamento, não tanto como uma categoria estanque, mas antes como algo em movimento. O primeiro esclarecimento que se pode fazer no que diz respeito ao agenciamento é quanto à dificuldade de compreensão que lhe é inerente. Conforme pontua Zourabichvili, o conceito de agenciamento pode soar como que muito indeterminado, já que “remete, segundo o caso, a instituições muito fortemente territorializadas (agenciamento judiciário, conjugal, familiar, etc.), a formações íntimas desterritorializantes (devir-animal etc)”, o que daria uma ampla gama de possibilidades de interpretação. Contudo, essa aparente indeterminação é tanto a dificuldade quanto o grande trunfo por parte desse conceito:

Dir-se-á, portanto, numa primeira aproximação, que se está em presença de um agenciamento todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente. Na realidade, a disparidade dos casos de agenciamento precisa ser ordenada do ponto de vista da imanência, a partir do qual a existência se mostra indissociável de agenciamentos variáveis e remanejáveis que não cessam de produzi-la (ZOURABICHVILI, 2004, p. 9).

O agenciamento não é, portanto, uma determinação que advém de uma transcendência, ou seja, não é dado de fora para dentro, mas depende da própria existência das “relações materiais e de um regime de signos correspondentes”. Em relação com a formulação pertinente às multiplicidades moleculares ou molares, o agenciamento se dará conforme a existência das relações materiais que se apresentam. Um exemplo que Deleuze e Guattari formulam com base em uma

análise de Elias Canetti tem por significado a denotação do agenciamento:

Elias Canetti distingue dois tipos de multiplicidade que às vezes se opõem e às vezes se penetram: de massa e de matilha. Entre os caracteres de massa, no sentido de Canetti, precisa-se notar a grande quantidade, a divisibilidade e a igualdade dos membros, a concentração, a sociabilidade do conjunto, a unicidade da direção hierárquica, a organização de territorialização, a emissão de signos. Entre os caracteres de matilha, a exiguidade ou a restrição do número, a dispersão, as distâncias variáveis indecomponíveis, as metamorfoses qualitativas, as desigualdades como restos ou ultrapassagens, a impossibilidade de uma totalização ou de uma hierarquização fixas, a variedade browniana das direções, as linhas de desterritorialização, a projeção de partículas. Sem dúvida, não existem mais igualdade e nem menos hierarquia nas matilhas do que nas massas, mas elas não são as mesmas. O chefe de matilha ou de bando arrisca a cada vez, ele deve colocar tudo em jogo a cada vez, enquanto que o chefe de grupo ou de massa consolida e capitaliza aquisições. A matilha, mesmo em seus lugares, constitui-se numa linha de fuga ou de desterritorialização que faz parte dela mesma, linha a que ela dá um elevado valor positivo, ao passo que as massas só integram tais linhas para segmentarizá-las, bloqueá-las, afetá-las com um signo negativo (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 45).

A força do exemplo não advém da imagem, mas, antes, da expressão que a imagem permite conduzir. Os agenciamentos se mostram não pela linearidade, são, pelo contrário, a possibilidade de apresentação tanto de uma forma de multiplicidade quanto de outra forma de multiplicidade. Se por um lado a massa tem um caráter de multiplicidade molar, onde a hierarquia e a linearidade são bastante evidentes, a matilha é uma multiplicidade molecular, onde o individual não se perde, não se desfaz em prol do todo. Apresentando-se como simultaneidade, não como um caráter de exclusão e de absoluta oposição, os agenciamentos estão para o indivíduo como a apresentação da existência. Mais do que uma simples evidência, trata-se de um aspecto que já é imanente ao indivíduo:

Cada indivíduo deve lidar com esses grandes agenciamentos sociais definidos por códigos específicos, que se caracterizam por uma forma relativamente estável e por um funcionamento reprodutor: tendem a reduzir o campo de experimentação de seu desejo a uma divisão preestabelecida. Esse é o polo estrato dos agenciamentos (que são então considerados “molares”). Mas, por outro lado, a maneira como o indivíduo investe e participa da reprodução desses agenciamentos sociais depende de agenciamentos locais, “moleculares”, nos quais ele próprio é apanhado, seja porque, limitando-se a efetuar as formas socialmente disponíveis, a modelar sua existência segundo os códigos em vigor, ele aí introduz sua pequena irregularidade, seja porque procede à elaboração involuntária e tateante de agenciamentos próprios que “decodificam” ou “fazem fugir” o agenciamento estratificado (ZOURABICHVILI, 2004, p. 9).

O agenciamento ocorre para os indivíduos como parte constituinte de suas vidas. É a relação material que se dá na imanência da existência e, portanto, é o “meio” no qual a existência ocorre, como também pode ser compreendido como, de certa forma, a própria existência. Se por um lado a multiplicidade molar é uma determinação, ou seja, uma forma de relação material em que a existência se realiza – como o agenciamento jurídico, por exemplo –, por outro lado a multiplicidade molecular é a forma de realização da existência em que o indivíduo não se desintegra no todo, como no exemplo de Canetti com relação à matilha¹³. O não desintegrar-se no todo está intimamente ligado à possibilidade de produzir novas aberturas, novas conexões e, portanto, manter um aspecto rizomático. Porém, para que tal aspecto rizomático esteja presente é sumamente importante que o agenciamento não aconteça pela opressão da linearidade hierárquica, mas sempre visando uma linha de fuga; não pode haver um perder-se no universal ou na generalidade, mas a cada tempo, e sempre dessa maneira, o individual é mantido enquanto individual, ainda que relacionado com outros individuais.

A dificuldade que pode transparecer para uma leitura rápida advém sobretudo pela compreensão de uma relação em que o individual não se perde frente ao universal. Certa linha da tradição filosófica – de Platão à filosofia analítica – tem por implicação a supremacia do universal sobre o particular/individual, de modo que as relações são sempre estabelecidas em prol de uma unificação que, por sua vez, descaracteriza e desfaz o particular/individual em sua própria individualidade. A intenção de Deleuze – e isso se manifesta desde *Diferença e Repetição* – é apresentar formas de relação que não se dão pela ótica do desfazimento do individual, mas que, por sua vez, preservam esse individual. A questão, no entanto, tende à complexidade quando se considera que Deleuze não visa sustentar uma razão ontológica do *Uno*, mas antes um devir. O devir, conforme pontua-se, parece ser ele mesmo um ato de resistência frente a opressão do universal:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um tempo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos

¹³ O exemplo de Canetti é devidamente explorado por Deleuze e Guattari, sobretudo no que concerne à matilha, que se comporta como uma anti-opressão por excelência: “Canetti observa que, na matilha, cada um permanece só, estando no entanto com os outros (por exemplo, os lobos-caçadores); cada um efetua sua própria ação ao mesmo tempo em que participa do bando”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v.1, p. 45)

intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8).

A relação rizomática é devir no sentido de que aquilo que se instaura não ocorre por força de uma razão maior, por força de um universal ou de uma hierarquia, mas é uma relação que possui o caráter de “dupla captura” apontado. Em verdade, “acima de tudo, devir não é uma generalidade, não há devir em geral”, ou seja, o devir só pode ocorrer especificamente para com relações particulares e, ainda, “devir é uma realidade”, o que pontua que, mais do que um caráter abstratamente ou idealisticamente composto, os devires “são a própria consistência do real” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 24). A desterritorialização que se fez possível por meio de uma linha de fuga, em função de uma relação rizomática, encontra no devir a manifestação de sua existência. Não deixando de ser um agenciamento, mas, justamente por ser um agenciamento, “o devir é, em suma, um dos polos do agenciamento, aquele em que o conteúdo e expressão tendem ao indiscernível na composição de uma ‘máquina abstrata’” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 25). O devir dentro da obra de Deleuze e Guattari, no entanto, tem maior expressão quando considerado à luz do texto sobre *Kafka*, momento em que não apenas a categoria do devir está em voga, mas também a categoria do menor.

Em termos de uma literatura menor, a tomada de uma máquina que pertence aos conceitos já opressores e, para além da tomada, transformar a máquina em uma não-opressão é o devir ou, como afirmam Deleuze e Guattari, “a máquina literária toma assim o lugar de uma máquina revolucionária porvir” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37), onde esse porvir é o próprio *devir minoritário*. Se no caso da literatura menor as características são uma desterritorialização, um agenciamento e um agir eminentemente político (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39), para o devir minoritário os mesmos termos se aplicam. Não é uma questão daquele que é menor, mas daquilo que o menor faz com algo que é/era dominado pelo maior (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). O devir minoritário é o agenciamento considerado pela linha de fuga, como uma relação rizomática que é abertura de diferença e que, no caso que pretende vislumbrar o presente trabalho, é também a possibilidade de trabalhar categorias tomadas por um universal em uma perspectiva particular, visando estabelecer novas relações.

3 OS CONCEITOS ESTÉTICOS DE DELEUZE E GUATTARI

Vimos que há pontos culminantes no tecido de correspondências estabelecidas entre os planos da filosofia e da arte, e é nesses pontos que se formam os heterogêneos de um no outro. Ou seja, onde se forma a sensação de conceito e o conceito de sensação. No livro *Mil Platôs*, em cinco volumes na edição brasileira, podemos encontrar alguns desses pontos de culminância e correspondência, quais sejam: "liso e estriado", "nomadologia - máquina de guerra" e "rostidade".

A estrutura filosófica de Deleuze e Guattari se anuncia conforme o estabelecimento de novas relações. Não tanto a linearidade e a reformulação hierárquica da tradição filosófica, mas antes a concepção de novas estruturas que permitam desenvolver, com isso, novas relações. Se a tarefa da filosofia é, para os pensadores franceses, a produção de conceitos, resistir à tradição e à hierarquia pré-existente é encontrar maneiras de estabelecer novas relações. Os rizomas são a resposta de Deleuze e Guattari para o chamado de uma resistência que venha a ser não uma resignificação realizada dentro de um campo significativo previamente dado, mas que é o aparecimento do novo, que é diferenciação.

A diferença que surge das relações estabelecidas pelos rizomas é resistência e estas são, por elas mesmas, políticas. O termo político do aspecto rizomático aparece com suficiente ênfase na literatura menor – que será abordada adiante –, mas tem no projeto dos *Mil Platôs* parte de sua expressão. As relações rizomáticas delineadas pelos dois pensadores ao longo dos *Mil Platôs* são políticas, pois apresentam uma resistência frente à tendência de certa tradição de sempre produzir linearidade e hierarquia, de subsumir todos os termos particulares a um universal que, por sua vez, anula os particulares.

Em termos pontuais, a linearidade e a hierarquia que se valem de um universal para anular ao particular são a objetivação que impede e cerceia a subjetivação. Eminentemente política, a resistência das relações rizomáticas não é um combate, uma oposição, mas é a tentativa de estabelecer novas linguagens, novas saídas, ou seja, resistir por outros termos que não aqueles já ditados por certa tradição.

Pelo mesmo sentido, há também um aspecto ético na produção de relações

pela forma rizomática. Resistir politicamente é resistir a certa ordem de comportamento, não participar de uma razão binária que oferece como única possibilidade o encerramento da estrutura opressão/contra-opressão. Eticamente falando, resistir à maneira dos rizomas é estabelecer também uma nova forma de comportamento, um novo código de conduta e uma nova estrutura de relações entre aqueles que resistem.

Menos óbvio, no entanto, são os conceitos estéticos na obra de Deleuze e Guattari. E, contudo, uma vez que o objeto do presente trabalho é, em certo sentido, a arquitetura, há que se encontrar um ponto de intersecção em que o diálogo da obra dos pensadores franceses e da existência da arquitetura se faça possível. A arquitetura possui um aspecto político, pois ocorre em uma relação de construção em meio às formas sociais, é um fato social. Por seu aspecto político, a arquitetura pode ser a expressão de uma forma de relação significada por termos ditados por certa tradição hierárquica e linear. Possui, de igual modo, um aspecto ético, já que é um comportamento ditado no âmbito social, é a produção de uma relação social e de uma conduta. Só por esses elementos a arquitetura poderia fazer despertar um aspecto de resistência que justificaria seu diálogo com a filosofia rizomática. No entanto, a arquitetura é essencialmente estética, é um acontecimento e uma realização estética.

Ainda que este ponto não seja evidenciado, a filosofia de Deleuze e Guattari, sobretudo no que diz respeito à produção dos *Mil Platôs* tem manifesto um aspecto estético. Isso porque, da mesma maneira que os conceitos políticos, jurídicos ou éticos, os conceitos estéticos também podem servir a uma tradição linear em que certos valores se sobrepõe a outros de forma hierárquica. Em verdade, a expressão dos conceitos estéticos é, por muitas vezes, ainda mais rígida e determinada que a expressão de conceitos políticos. A linearidade é ainda mais aguda e a hierarquia ainda mais intensa. E, contudo, a arquitetura é essencialmente estética, ainda que não seja unicamente estética.

A intenção é, portanto, apresentar relações rizomáticas que sirvam como exemplo de expressão desse aspecto intrincado próprio da arquitetura. "Liso e estriado", "nomadologia - máquina de guerra" e "rostidade" são expressões paradigmáticas que podem servir para a construção da proposição de uma arquitetura de resistência e, portanto, para uma arquitetura menor. São relações rizomáticas que produziram, com a arquitetura, outras relações rizomáticas, mas que

devem ser apresentadas tal como delineadas pelos filósofos franceses para se estabelecer uma lateralidade – não uma nova entrada –. Passaremos, portanto a desenvolver com maior detalhe esses três conceitos estéticos por nós selecionados.

3.1 O LISO E O ESTRIADO

Os autores franceses abrem este platô nomeando os espaços lisos e estriados; o primeiro com características nômade, onde se desenvolve a máquina de guerra, o, segundo espaço sedentário, instituído pelo aparelho de Estado, mas que existem graças às suas misturas. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p.179). Sem que se possa saber se é o espaço liso que se estria, ou o estriado que se alisa, ou as duas coisas ao mesmo tempo.

Logo após expômos motivos pelos quais é preciso considerar alguns modelos desses espaços que apresentam aspectos variáveis, dos quais trataremos de três, a saber: modelos tecnológico, marítimo e estético.

Para falar do modelo tecnológico, os filósofos se utilizam do exemplo do tecido, que pode ser infinito em comprimento, mas não na sua largura, vai e vem implica um espaço fechado, parece apresentar necessariamente um avesso e um direito (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p.180). E dizem que em Platão o modelo da tecelagem pôde ser tomado como paradigma da arte de governar os homens ou de exercer o aparelho de Estado. O sistema do tecido apresenta os dualismos, avesso e direito, as restrições de tamanho, ou campo de ação, na determinação de sua largura, ou seja, apresentam um sistema com valores rígidos e fechados.

O feltro é o anti-tecido, não implica distinção alguma entre os fios, não é homogêneo, contudo, é liso, não implica a leitura de um lado direito e um avesso, é aberto e ilimitado para todas as direções. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p.181). Não possui centro, é uma variação contínua.

O *crazy patchwork*, é a junção de vários pedaços de tecido, dimensões, formatos, texturas e cores variadas, trabalhando-os em composição.

‘Ela trabalhava nisso havia quinze anos, levando-a consigo por toda a parte numa sacola informe de brocado, que continha toda uma coleção de pedaços de tecido colorido, com todas as formas possíveis. Ela jamais conseguia decidir-se a dispô-los segundo um modelo definitivo, por isso ela mudava-os, recolocava-os, refletia, mudava-os, e recolocava-os novamente, como pedaços de um jogo de paciência nunca terminado, sem recorrer às

tesouras, alisando-os com seus dedos suaves...’ (FAULKNER, 1977 apud DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p.182).

Em conformidade com a migração e seu grau de afinidade com o nomadismo, o *patchwork* tomará não apenas nomes de trajetos, mas “representará” trajetos, será inseparável da velocidade ou do movimento num espaço aberto (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p.183).

Pelo exemplo da tecelagem, utilizado para ilustrar o modelo tecnológico, notemos que temos primeiro o tecido, com seus valores molares¹⁴ (direito e avesso), por segundo temos o feltro, com um sistema mais aberto, sem delimitações mais precisas, e por último temos o *patchwork*, que poderia ser tomado como o movimento de alisar o espaço estriado, pois se serve de retalhos, de tecido e os rearranja, e compõe livremente, desconsiderando os seus valores primeiros. Podemos também pela longa citação acima, comparar o trabalho do *patchwork*, que nunca encerra a composição, com a atividade do filósofo, que cria os conceitos, mas também faz a sua manutenção, imprimindo-lhe novos entendimentos, fazendo surgir variações, fazendo-o responder a novas questões.

Estes mecanismos utilizados por Deleuze e Guattari para exemplificar esses modelos são para dar sentido aos conceitos. Porém, os feltros, tecidos e *patchwork* não devem ser tomados como conceitos, mas sim como formas expressivas para delimitar os seus campos de operações e as singularidades dos conceitos. Ou seja, os modelos aqui apresentados não devem ser tomados pela sua literalidade.

Do modelo marítimo, diz-se que o mar é espaço liso por excelência, mas foi o que mais cedo se confrontou com as linhas de estriagem. Com as navegações de longo curso, o mar ganhou a configuração de pontos e coordenadas, inscrito em mapas, tornando-se espaço dimensional (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 185-186). Sobre o movimento de estriagem do mar Deleuze faz menção a Paul Virilio, que com seu conceito de *fleet in being* mostra uma máquina abstrata que se ocupa do controle do mar:

¹⁴ “Molecular / molar: os mesmos elementos existentes nos fluxos, nos estratos, nos agenciamentos, podem organizar-se segundo um modelo molar ou segundo um modelo molecular. A ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular, ao contrário, é a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, de intensidades” (FONTANELLA; PINHEIRO, 2012. s. 2).

‘O fleet in being é a presença permanente em mar de uma frota invisível, que pode golpear o adversário em qualquer lugar e a qualquer momento [...] O submarino estratégico não tem necessidade de ir a lugar algum, ele contenta-se, ao ocupar o mar, em permanecer invisível [...] A localização geográfica parece ter perdido definitivamente seu valor estratégico, e, inversamente, esse mesmo valor é atribuído á deslocalização do vetor, de um vetor em movimento permanente’ (VIRILIO, 1977, apud DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 62).

Podemos pensar de maneira análoga à ideia de vigilância e de panóptico explorada por Foucault, pois não se sabe bem se há mesmo um vigia, mas a sensação de vigilância é que gera o controle, ou seja, estria o espaço.

Ainda sobre o modelo marítimo, o espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. É o vetor vestimenta-tenda-espaço do fora, nos nômades, é a subordinação do hábitat ao percurso, a conformação do espaço do dentro ao espaço do fora: a tenda, o iglu, o barco (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 184-184). Aqui se faz menção ao habitat, objeto da arquitetura, e de que maneira ele se condiciona ao espaço, que para os povos nômades é um ponto subordinado ao trajeto.

O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas, é espaço de afectos, mais que de propriedades, é uma percepção *háptica*, sensitiva, mais do que óptica. O que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 185). O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu, como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele.

No espaço estriado fecha-se uma superfície, a ser “repartida” segundo intervalos determinados, conforme cortes assinalados; no liso, “distribui-se” num espaço aberto, conforme frequências e ao longo dos percursos (*logos e nomos*) (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 188). Quando os gregos antigos falam do espaço aberto do *nomos* não repartido, falam do campo pré-urbano, eles o opõe à *polis*, a *urbe*, à cidade.

Cidade, ao contrário do mar, é o espaço estriado por excelência. A cidade seria a força de estriagem que restituiria, e que novamente praticaria espaço liso por toda parte.

A cidade libera espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido patchwork que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 189)

Apresentamos algumas características, mas as diferenças não são objetivas; “pode-se habitar os desertos, as estepes ou os mares de um modo estriado; pode-se habitar de um modo liso inclusive as cidades, ser um nômade das cidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 189).

Por último, temos o modelo estético: arte nômade; espaço liso, objeto de uma visão aproximada e elemento do espaço háptico, em contraposição à visão distante do espaço estriado; óptico.

Pode-se recuar em relação à coisa, mas não é bom pintor aquele que recua do quadro que está fazendo. E mesmo a “coisa”: Cézanne falava da necessidade de *já não ver* o campo de trigo, de ficar próximo demais dele, perder-se sem referência, em espaço liso. A partir desse momento pode nascer a estriagem: o desenho, os estratos, a terra, a “cabeçuda geometria”, a “medida do mundo”, as “camadas geológicas”. [...] Sob pena de que o estriado, por sua vez, desapareça numa “catástrofe”, em favor de um novo espaço liso, e de um outro espaço estriado (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 204).

Insiste-se na ideia da correlação do espaço liso e estriado, a condição de existência de um pelo outro, o movimento perpétuo de estriagem e alisamento.

O estriado e o liso não se opõem simplesmente como o global e o local, pois, num caso, o global é ainda relativo, enquanto no outro, o local já é absoluto. A arquitetura árabe coloca embaixo o leve e o aéreo, o sólido ou o pesado se situam em cima, numa inversão das leis da gravidade em que a negação do volume tornam-se forças construtivas; “na arte nômade o absoluto é local, justamente porque nela o lugar não está delimitado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 206).

Sendo assim, para além das características de cada um dos espaços, é importante pensar que sempre é possível passar de um para o outro, e mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos, é possível habitá-la como nômade. Porém os espaços lisos não são por si só liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios. Ou seja, é também o possível como categoria estética.

3.2 NOMADOLOGIA E MÁQUINA DE GUERRA

Nesse platô, Deleuze e Guattari começam com a apresentação de um axioma: a máquina de guerra é exterior ao aparelho de Estado, e seguem ao longo do texto apresentando outros problemas e proposições que tentem sustentá-lo.

A primeira proposição é que a exterioridade poderia se confirmar inicialmente pela mitologia, o drama e os jogos (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 11).

A guerra não está incluída no aparelho fixo estatal, o Estado se utiliza de uma violência que não passa pela guerra, emprega policiais e carcereiros no lugar de guerreiros, e não usa armas, age por uma “captura mágica imediata [...] impedindo qualquer combate” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 12). A máquina de guerra em si mesma parece irreduzível ao aparelho de Estado, exterior a sua soberania, anterior a seu direito, vem de outra parte. Partem desta proposição para uma comparação entre o aparelho de estado através do exemplo do jogo de xadrez e do jogo chinês de tabuleiro, Go.

Explicam que o xadrez é um jogo de estado, pois as peças são codificadas, tem suas propriedades intrínsecas, de movimentação restrita. Já no Go, são utilizados grãos de igual importância, cuja função é anônima, coletiva ou de terceira pessoa. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 14). É o nomos do Go contra o da pólis, estado do xadrez.

Mas, para os dois filósofos franceses, não basta afirmar que a máquina é exterior ao aparelho de estado, é preciso chegar a pensar a máquina de guerra como sendo ela mesma uma pura forma de exterioridade. Sendo o aparelho de Estado a forma de interioridade que tomamos habitualmente por modelo, ou segundo a qual temos o hábito de pensar (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 15). A máquina de guerra é de outra espécie.

Chegamos ao ponto em que nos é apresentado o problema sobre a possibilidade de evitar a formação de um aparelho de estado, seguida de nova proposição de exterioridade da máquina de guerra confirmada pela etnologia. As sociedades primitivas segmentárias foram definidas com frequência como sociedades sem Estado:

Sem dúvida, as sociedades primitivas possuem chefes. Mas o Estado não

se define pela existência de chefes, e sim pela perpetuação ou conservação de órgãos de poder. A preocupação do Estado é conservar. Portanto, são necessárias instituições especiais para que um chefe possa tornar-se homem de Estado, porém requer-se não menos mecanismos coletivos difusos para impedir que isso ocorra. [...] O chefe assemelha-se mais a um líder ou a uma vedete do que a um homem de poder, e corre sempre o risco de ser renegado, abandonado pelos seus (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 19).

Nas sociedades primitivas, a *guerra* é o mecanismo mais seguro contra a formação do Estado, pois a guerra mantém a dispersão e a segmentaridade dos grupos, e “o guerreiro é ele mesmo tomado num processo de acumulação de suas façanhas que o conduz a uma solidão e a uma morte prestigiosas, porém sem poder” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 19).

O interessante aqui é a evidência de que podem haver alguns mecanismos de inibição à formação do aparelho de Estado, principalmente os micro-mecanismos¹⁵, Deleuze e Guattari explicam isso através do exemplo de um bando de “moleques” de Bogotá:

Jacques Meunier cita três meios que impedem o líder de adquirir um poder estável: os membros do bando se reúnem e conduzem sua atividade de roubo em comum, com butim coletivo, porém logo se dispersam, não permanecem juntos para dormir e comer; por outro lado, e sobretudo, cada membro do bando está emparelhado com um, dois ou três outros membros, de modo que, em caso de desacordo com o chefe, não partirá só, mas arrastará consigo seus aliados cuja partida conjugada ameaça desmanchar o bando inteiro; por último, há um limite de idade difuso que faz com que, por volta dos quinze anos, deva-se abandonar o bando obrigatoriamente, desgrudar-se dele (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 20).

Por mais que inevitavelmente surja em meio ao bando a figura de um líder, são criados mecanismos para que tal líder não se estabeleça como um “chefe de estado”, garantindo a autonomia das partes do bando.

Nos bandos animais, a chefia também é um mecanismo complexo que não promove o mais forte, “antes inibe a instauração de poderes estáveis, em favor de um tecido de relações imanentes” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 20-21).

A máquina de guerra é dirigida contra o estado, seja em potencial ou atual,

¹⁵Quase no mesmo período, Foucault também trata em seu livro *Microfísica do poder*, sobre a maneira que os micro-poderes operam, de forma difusa e periférica. Relacionado a isso podemos dizer que Deleuze e Guattari afirmam que seria preciso algo de mesma natureza e tão difuso quanto esses mecanismos do Estado para possibilitar um movimento de resistência à instauração de poder do aparelho de Estado.

mas principalmente contra este último, propondo a sua destruição. De qualquer modo, não é a guerra que produz um Estado, nem que o Estado seja resultante de uma guerra onde os vencedores impõe aos vencidos uma nova lei, dito que a máquina de guerra se dirige contra a forma-Estado.

O Estado sempre existiu, sempre esteve formado, haja vista o trabalho dos arqueólogos que descobrem cada vez mais impérios. Porém não dá para dizer que o Estado é hegemônico, não funciona pela lei do tudo ou nada, assim como o espaço liso supõe o espaço estriado, o Estado também faz secretar as forças contra Estado. “Os bandos implicam uma forma irreduzível ao Estado [...] essa forma de exterioridade se apresenta como uma máquina de guerra, polimorfa e difusa” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 24). Relacionam-se não pelo viés da independência, mas coexistem e concorrem em um campo de interação onde se é possível pensar as máquinas de guerra de metamorfose e os aparelhos identitários de Estado.

Temos ainda outra proposição, que confirma a exterioridade da máquina de guerra pela epistemologia, que nos permite sustentar a existência de uma ciência menor, vaga ou nômade.

Seria um gênero da ciência, ou um tratamento dela, que é difícil de classificar. Não se enquadram como uma técnica, nem como uma ciência, no sentido régio ou legal estabelecido pela história. É novamente a oposição entre o espaço liso e um espaço estriado. Em um dos casos “‘ocupa-se o espaço sem medi-lo’, no outro, ‘mede-se o espaço a fim de ocupá-lo’” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 25). O modo da ciência nômade encarar o problema está em tomá-lo não como um obstáculo, mas como a sua ultrapassagem, atuando como máquina de guerra. A ciência régia se esforça em reduzir o elemento problema em elemento teorema e assim o limita. Atensão-limite entre ciência nômade de máquina de guerra e ciência régia de Estado encontra-se em diferentes momentos, em diferentes níveis.

No livro encontramos o exemplo que Deleuze e Guattari trazem das pesquisas da socióloga e urbanista francesa Anne Querrien:

Os trabalhos de Anne Querrien permitem detectar dois desses momentos, um com a construção das catedrais góticas no século XII, outro com a construção das pontes nos séculos XVIII e XIX. Com efeito, o gótico é inseparável de uma vontade de construir igrejas mais longas e mais altas que as românicas. Cada vez mais longe, cada vez mais alto. Mas essa diferença não é simplesmente quantitativa, ela indica uma mudança

qualitativa: a relação estática forma-matéria tende a se esfumar em favor de uma relação dinâmica material-forças. É o talhe que fará da pedra um material capaz de captar e compor as forças de empuxo, e de construir abóbadas cada vez mais altas e mais longas. A abóbada já não é uma forma, porém uma linha de variação contínua das pedras. É como se o gótico conquistasse um espaço liso, enquanto o românico permanecia parcialmente num espaço estriado (onde a abóbada dependia da justaposição de pilares paralelos) (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 29).

O que os dois filósofos franceses procuram apreender daí é que, na verdade, os corpos coletivos sempre têm franjas ou minorias que reconstituem equivalentes de máquina de guerra, em agenciamentos determinados, tais como construir pontes, construir catedrais, ou então emitir juízos, ou compor música, instaurar uma ciência, uma técnica. A ciência que dela trataria, seria vaga, no sentido de vagabunda: nem inexata como as coisas sensíveis, nem exata como as essências ideais, porém *anexata e contudorigorosa*: "inexata por essência e não por acaso" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 33). Para exemplificar isso, usam a figura do círculo que é uma essência ideal e orgânica, em oposição ao redondo, essência vaga e fluente.

A ciência régia não para de apropriar-se dos conteúdos de uma ciência nômade ou vaga, e a ciência nômade não para de fazer fugir os conteúdos da ciência régia.

A ciência nômade não tem com o trabalho a mesma relação que a ciência régia. Os Estados sempre tiveram problemas com as "confrarias", os corpos nômades ou itinerantes do tipo pedreiros, carpinteiros, ferreiros, etc.

[...] fixar, sedentarizar a força de trabalho, regrar o movimento do fluxo de trabalho, determinar-lhe canais e condutos, criar corporações no sentido de organismos, e, para o restante, recorrer a uma mão-de-obra forçada, recrutada nos próprios lugares (corvéia) ou entre os indigentes (atelês de caridade) (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 34).

Essa foi sempre uma das principais funções do Estado, que se propunha ao mesmo tempo vencer uma vagabundagem de bando, e um nomadismo de corpo. O revide do Estado é gerir os canteiros, introduzir em todas as divisões do trabalho a distinção suprema do intelectual (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 34).

Ao plano traçado diretamente sobre o solo do companheiro gótico opõe-se o plano métrico traçado sobre papel do arquiteto fora do canteiro. O Estado não confere um poder aos intelectuais ou aos conceptores; ao contrário, converte-os num órgão estreitamente dependente, cuja autonomia é ilusória, mas suficiente,

contudo, para retirar toda potência àqueles que não fazem mais do que reproduzir ou executar. O que não impede que o Estado encontre dificuldades com esse corpo de intelectuais que ele mesmo engendrou, e que, no entanto, esgrime novas pretensões nomádicas e políticas (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 35).

Ou seja, o Estado se encarrega de intelectualizar alguns setores, conferindo-lhes uma autonomia aparente, e fá-los tentar conter os corpos nômades, fazendo penetrar a sua linha de controle mesmo àquele que se imagina fora dela.

Em seguida temos o segundo problema apresentado, que trata da possibilidade de se subtrair o pensamento ao modelo de estado e na sequência nova proposição que diz a exterioridade da máquina de guerra pela noologia.

O Estado proporciona ao pensamento uma forma de interioridade, mas o pensamento proporciona a essa interioridade uma forma de universalidade. Quanto menos as pessoas levarem a sério o pensamento, tanto mais pensarão conforme o que quer um Estado (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 46).

A noologia entra em choque com contra-pensamentos, cujos atos são violentos, cujas aparições são descontínuas, cuja existência através da história é móvel. São os atos de um "pensador privado", por oposição ao professor público:

Kierkegaard, Nietzsche [...]... Onde quer que habitem, é a estepe ou o deserto. Eles destroem as imagens. [...] Todavia, "pensador privado" não é uma expressão satisfatória, visto que valoriza uma interioridade, quando se trata de um pensamento do fora.[...] Fazer do pensamento uma máquina de guerra, é um empreendimento estranho cujos procedimentos precisos pode-se estudar em Nietzsche (o aforismo, por exemplo [...] sempre espera seu sentido de uma nova força exterior, de uma última força que deve conquistá-lo ou subjugá-lo, utilizá-lo) (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 46).

Um "método" é o espaço estriado da *cogitatio universalis*, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto a outro. Mas a forma de exterioridade situa o pensamento num espaço liso que ele deve ocupar sem poder medi-lo, e para o qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 47).

O problema da máquina de guerra é o dos revezamentos, mesmo com meios parcos, e não o problema arquitetônico do modelo ou do monumento. Um povo ambulante de revezadores, em lugar de uma cidade modelo.

A natureza envia o filósofo à humanidade como uma flecha; ela não mira, mas confia que a flecha ficará cravada em algum lugar. Ao fazê-lo, ela se engana uma infinidade de vezes e se desaponta. (...) Os artistas e os filósofos são um argumento contra a finalidade da natureza em seus meios, ainda que eles constituam uma excelente prova da sabedoria de seus fins. Eles jamais atingem mais do que uma minoria, quando deveriam atingir todo mundo, e a maneira pela qual essa minoria é atingida não responde à força que colocam os filósofos e os artistas em atirar sua artilharia (NIETZSCHE, 1922 apud DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 47).

O pensamento nômade recusa uma universalidade. É que ele não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular; e não se funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte; espaço liso. O pensamento é um devir e não deve ser atribuído à representação de um sujeito ou um todo.

Chegamos ao segundo axioma: A máquina de guerra é a invenção dos nômades (por ser exterior ao aparelho de Estado e distinta da instituição militar). A esse título, a máquina de guerra nômade tem três aspectos: um aspecto espacialgeográfico, um aspecto aritmético ou algébrico, um aspecto afectivo. Axioma que se segue da proposição de que a existência nômade efetua as condições especiais da máquina de guerra (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 50).

O caminho sedentário consiste em distribuir aos homens um espaço fechado, atribuindo uma parte a cada um. Já o trajeto nômade faz o contrário, distribui os homens num espaço aberto, indefinido e não comunicante. É uma distribuição sem partilha, num espaço sem fronteiras, não cercado.

O espaço sedentário é estriado, por muros, cercados e caminhos entre os cercados, enquanto o espaço nômade é liso, marcado apenas por "traços" que se apagam e se deslocam com o trajeto (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 51-52).

Isto poderia ser chamado de o desterritorializado por excelência, justo porque a sua reterritorialização não se faz no momento após, como no caso dos imigrantes, nem em outra coisa, como o caso do sedentário que se relaciona com a terra por meio do regime da propriedade e do aparelho do estado, mas justo porque para o nômade a desterritorialização é o seu modo de se relacionar com a terra, ele sempre se reterritorializa na própria desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 53).

Se a guerrilha, a guerra de minoria, a guerra popular e revolucionária, são conforme à essência, é porque elas tomam a guerra como um objeto tanto mais necessário quanto é apenas "suplementário": *elas só podem fazer a guerra se criam*

outra coisa ao mesmo tempo, ainda que sejam novas relações sociais não-orgânicas (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 110). É preciso ocupar o espaço à maneira dos nômades, e mesmo sem se movimentar fisicamente, fazer do movimento uma velocidade, uma intensidade, e fazer surgir novas formas de vida em meio às configurações universais e codificadas pelo aparelho de Estado. Movimento que se fará incessantemente, pois, como vimos, não há espaço liso ou nômade, onde não há também o aparelho de estado, estratificador, e estriador do espaço liso.

3.3 ROSTIDADE

Até aqui tratamos da dualidade entre as forças molares e moleculares em uma escala que diz mais respeito a um corpo social, e ao espaço por ele ocupado. Este último conceito por nós selecionado parece ser um dos mais potentes, pois diz respeito ao indivíduo, sobre as forças mais penetrantes que o constitui.

No volume três da publicação brasileira do livro *Mil Platôs*, os filósofos trazem no capítulo intitulado *Ano zero – Rostidade*, a ideia de um sistema muro branco-buraco negro que delimita dois eixos: o de significância (muro branco) e o de subjetivação (buraco negro). Sistema que configura um rosto, e que é gerenciado por uma máquina abstrata que os produz e reproduz, mas que, no entanto, não possui rosto (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 3, p. 31-33).

Como só existem semióticas mistas e como estratos nunca ocorrem sozinhos, sendo no mínimo dois, devemos perceber que há a montagem de um dispositivo em seu cruzamento: o rosto; sistema muro-branco buraco-negro.

O rosto carrega em si traços de significância que irão configurar uma série de rostos concretos: “uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 3, p. 32). Porém não deve se esperar que a máquina abstrata seja parecida com aquilo que criou.

O rosto erige o muro do qual o significante necessita para ricochetear. O rosto abre o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade.

De acordo com Deleuze e Guattari, a arquitetura situa seus conjuntos, casas, vilarejos ou cidades, monumentos ou fábricas, que funcionam como rostos,

em uma paisagem que ela transforma: “não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 3, p. 38). Ou seja, podemos dizer que esse sistema de produção de rostos concretos opera em vertentes diversas, configurando rostos de todos os tipos, e determinações fixas e duras.

O homem que deseje empreender para si o movimento de criar novas formas de vida terá como missão a tarefa de tornar-se um clandestino, desfazendo o rosto, ficando imperceptível. Fazer isso sucessivas vezes, em um movimento perpétuo do homem desfazendo os rostos ou criando para si novos rostos – que não os rostos concretos- e a máquina abstrata de rostidade criando e cooptando novos rostos que deem conta de subjetivar e significar essa nova aparição.

Deleuze e Guattari apresentam quatro teoremas sobre a desterritorialização, e sobre como acontecem alguns dos processos de perda do rosto:

1º teorema: Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva [...] implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua.

2º teorema: De dois elementos ou movimentos de desterritorialização, o mais rápido não é forçosamente o mais intenso ou o mais desterritorializado.

3º teorema: Pode-se mesmo concluir daí que o menos desterritorializado se reterritorializa sobre o mais desterritorializado. Em regra geral, as desterritorializações relativas (trans-codificação) se reterritorializam sobre uma desterritorialização absoluta em determinado aspecto (sobrecodificação).

4º teorema: A máquina abstrata não se efetua apenas nos rostos que produz, mas, em diversos graus, nas partes do corpo, nas roupas, nos objetos que ela rostifica segundo uma ordem das razões (não uma organização de semelhança) (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 3, p. 40-42).

Os filósofos franceses ainda dizem que os "primitivos" podem ter as cabeças mais humanas, as mais belas e mais espirituais e que eles não têm rosto e dele não precisam. Dizem que a razão disso é simples: “o rosto não é um universal, nem mesmo o do homem branco; é o próprio homem branco, com suas grandes bochechas e o buraco negro dos olhos. O rosto é o Cristo. O rosto é o europeu típico” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 3, p. 43). Ainda falam de um Jesus superstar que inventa a rostificação de todo o corpo e a transmite por toda a parte,

ganhando também uma dimensão moralizante.

Outro aspecto ainda mais interessante da máquina abstrata de rostidade é que ela assume um papel de resposta seletiva ou de escolha: dado um rosto concreto, a máquina julga se ele passa ou não passa. É uma relação binária de “sim-não”. A máquina pode rejeitar rostos não conformes.

O muro branco, espaço da significância, não para de crescer, ao passo que o buraco negro, eixo das subjetividades, funciona várias vezes. E os rostos que não são negados pela máquina abstrata, são por ela incorporados, nada escapa ao rosto:

Ah, não é nem um homem nem uma mulher, é um travesti. [...] De qualquer modo, você foi reconhecido, a máquina abstrata inscreveu você no conjunto de seu quadriculado. Compreende-se que, em seu novo papel de detector de desvios, a máquina de rostidade não se contenta com casos individuais, mas procede de modo tão geral quanto em seu primeiro papel de ordenação de normalidades (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 3, p. 45).

Se o rosto é o Cristo, ou seja, o Homem branco¹⁶ médio qualquer, as primeiras desvios, os primeiros desvios são raciais: o homem amarelo, o homem negro, homens de segunda ou terceira categoria. Mas logo serão também inscritos no muro e distribuídos pelos buracos. Serão rostificados, cristalizados e se tornarão rostos concretos.

Resta a questão: o que desencadeia a máquina abstrata de rostidade? Deleuze e Guattari apresentam a ideia de que determinadas formações sociais têm necessidade de rosto, e também de paisagem:

[...] a paisagem, tanto em sua realidade quanto em sua noção, remete a uma semiótica e a aparelhos de poder muito particulares: a geografia encontra aí uma de suas fontes, mas também um princípio de sua dependência política (a paisagem como "rosto da pátria ou da nação") (RONAI, 1976 apud DELEUZE; GUATTARI, 2012, v.3, p. 48).

O fato é que quaisquer que sejam as diferenças entre a significância e a subjetivação elas têm em comum exatamente o fato de esmagar qualquer polivocidade. Nenhum traço de rizoma pode ser suportado: uma criança que corre,

¹⁶ Apesar de sabermos que Jesus Cristo não é homem branco, é assim que Deleuze o descreve no texto *Mil Platôs*. Provavelmente se referindo figurativamente à função moralizadora para a qual este serve. Daí o fato de apresentá-lo na sequência como “homem branco médio qualquer”, utilizando-o como rosto concreto, massificador; modelo a ser seguido.

que brinca, que dança, que desenha não pode concentrar sua atenção na linguagem e na escrita, ela tampouco será um bom sujeito (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v.3, p. 48).

Entretanto, não são as semióticas que guerreiam entre si. São *agenciamentos de poder que impõem a significância e a subjetivação, sendo que não há significância sem um agenciamento despótico e não há subjetivação sem um agenciamento autoritário*, e a mistura dos dois se dá por agenciamentos de poder que atuam principalmente por significantes, e que exerce sua força sobre as almas e sujeitos. Esse é o processo denominado de máquina de rostidade, porque produz socialmente o rosto, e por extensão, rostifica todo o corpo, as suas intermediações e objetos; paisagifica todos os lugares.

Para tentar escapar ao rosto, é preciso se servir de uma máscara que assegure a pertença da cabeça ao corpo, e seu devir-animal, como nas semióticas primitivas, ou, ao contrário, também a máscara servirá para assegurar a instituição, o realce do rosto, a rostificação da cabeça e do corpo: a máscara é então o rosto em si mesmo, a abstração ou a operação do rosto (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v.3, p. 49).

A operação da elaboração do rosto, não supõe um significante e sujeito prévios, mas, ao contrário, é um agenciamento despótico que captura os novos rostos, desencadeando uma máquina abstrata de rostidade que efetua o seu sistema muro-branco buraco-negro, e nele instala essa nova semiótica de significância e subjetivação. Ou seja, captura outra singularidade.

Uma das alternativas para se escapar ao rosto que os dois filósofos franceses trazem é a de fazer do corpo um raio de luz, e atravessar o olho a nado, de olhos fechados, se movendo em velocidade cada vez maior.

Apontam para o recurso da arte, seria necessário dela em sua instância mais elevada, pois: “é pela escrita que nos tornamos animais, é pela cor que nos tornamos imperceptíveis, é pela música que nos tornamos duros e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v.3, p. 57). Mas a arte não deve ser tomada como um fim, mas como um meio, e talvez até um instrumento para se traçar as linhas de vida. Essas seriam as desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas irão carregá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rosto.

Faz-se necessário conhecer o próprio rosto, procurar conhecer seus buracos

negros e seus muros brancos, para então poder desfazê-lo; traçar as próprias linhas de fuga:

É somente no interior do rosto, do fundo de seu buraco negro e em seu muro branco que os traços de rostidade poderão ser liberados, [...] inventar as combinações nas quais esses traços se conectam com traços de paisageidade, eles mesmos liberados da paisagem (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v.3, p. 59-60).

Cada traço liberado de rostidade faz rizoma com um traço liberado de paisageidade, de picturalidade, de musicalidade: não uma coleção de objetos parciais, mas um bloco vivo, no qual os traços de um rosto entram em uma multiplicidade real.

Temos então, o papel crítico que exerce a arte, não como elemento pictórico, compositivo, etc. Mas pelo seu valor inventivo, criativo, de manutenção.

É por isso que através da missão colocada por Deleuze e Guattari, de que o homem deve desfazer o rosto, que acreditamos que a maior luta que podemos empreender, e os movimentos de resistência mais efetivos e intensos são justamente os que envolvem a subjetividade. E nesse caso a arte desempenha importante papel, sendo extrapolada para a vida, não necessariamente sob o domínio dos artistas. É preciso uma estética de si.

4 O QUE PODE O PENSAMENTO?

A apresentação da ideia de rizomas em um primeiro momento é complementada pela apresentação de alguns rizomas-possíveis, dos muitos esforços dos filósofos franceses em virar o senso-comum em busca de uma lateralidade. Os conceitos não são uma reprodução, não são uma imagem posta ao longo da história e da tradição e, mais concretamente, não são uma repetição ao simples modo de *mais do mesmo*. Porém, os conceitos também não podem ser entendidos como o novo pelo novo. Não servem ao propósito de algo por ele mesmo – como a arte pela arte – e são, antes, a ânsia das relações rizomáticas que estão em potência em cada conceito e, mais precisamente, em cada pensamento. No entanto, o pensamento é algo distinto e que deve ser pontuado distintamente, em diferenciação.

Muito do que foi apontado sobre os rizomas apresentados – liso-estriado; nomadologia-máquina de guerra e rostidade – acaba por sugerir uma relação eminente e imanente entre três campos: a estética, a ética e a política. Esses campos são de interesse do presente trabalho na medida em que a arquitetura está na intersecção desses campos, ou seja, conhece e convive nesses campos. A arquitetura não é *apenas* estética, *apenas* ética ou *apenas* política, mas é, simultaneamente e parcialmente, política, ética e estética. Por essa razão, os rizomas anteriormente delineados fazem requisição – chegam a conclamar – por uma explanação *estético-ético-política*. Assim sendo, empreende-se uma breve consideração sobre o ato de criação e sobre a consideração ética e política presente no *post-scriptum* sobre as sociedades de controle deleuzeano com a intenção de evidenciar a validade e a importância dos rizomas apresentados acima em relação à ideia de arquitetura menor que se desenvolverá na sequência.

Pensando na relação arte, filosofia e pensamento, tomaremos emprestados alguns pensamentos expostos por Peter Pál Pelbart na apresentação que faz nas

abas do livro *Conversações*¹⁷ (DELEUZE, 2010), em que evidencia uma pergunta que diz ser uma das chaves para entender a força do pensamento do Deleuze: “*o que pode o pensamento contra todas as forças que, ao nos atravessarem, nos querem fracos, tristes, servos e tolos?*”. Peter aponta que Deleuze nunca cansou de se posicionar em relação a esta pergunta, com uma resposta simples: *criar*. A obra de Deleuze é a constante criação e renovação de conceitos, e que, apesar do conceito não ter valor no comércio, ele nada tem de inofensivo. Ele inspira novas maneiras de ver, ouvir e sentir, e conseqüentemente de viver. Ainda em suas palavras:

assim a filosofia nunca é abstrata: inventa e implica um estilo de vida, uma maneira de viver, uma ética; ou mais radicalmente, uma estética, estética da existência ou arte de si mesmo. A vida como obra de arte, o filósofo como grande estilista do agora.

De modo que nos colocamos agora esta mesma questão como balizadora na composição do texto que vem a seguir. Utilizando-nos também de pensamento complementar ao apresentado acima, desta vez de autoria do próprio Deleuze, na contracapa do mesmo livro, demonstra o porquê da escolha do nome do livro: *Conversações*. Diz que a filosofia não é uma potência, assim como o são as religiões, os estados, o capitalismo, o direito, etc. e, justo por isso, ela não pode empreender batalhas diretas com tais potências. Mas o que a filosofia pode é empreender uma guerra de guerrilhas. Já que as potências não se contentam em serem exteriores, mas passam por cada um de nós, “é cada um de nós que, graças à filosofia, encontra-se incessantemente em conversações e em guerrilha consigo mesmo” (DELEUZE, 2010). Deste modo podemos nos assegurar de que a interpretação que faz Peter na apresentação do livro é bastante coerente. E, sendo a filosofia de Deleuze uma filosofia criadora, com o olhar atento às demais criações, é pertinente pensar que tanto os pensamentos da filosofia, como os da arte, podem travar essas guerras de guerrilha, guerras sem batalha, e constituir forças de resistência contra as outras forças que nos querem servos e fracos.

¹⁷ Ainda que notoriamente não faça parte do *metier* acadêmico-filosófico apresentar textos considerados “menores” como referências plausíveis de citação, considera-se aqui o trabalho pautado pela via deleuzeana; e essa via é de reconsiderar, de formular novas significações, de deslocar a hierarquia e, por certo, a tradição. À maneira deleuzeana, e é essa a justificativa, utiliza-se um texto considerado “menor”, em seu deslocamento e, portanto, já não sendo mais tão menor assim.

4.1 O ATO DE CRIAÇÃO DE DELEUZE

Em *O ato de criação* Gilles Deleuze expressa uma das interrogações que permeou praticamente toda a sua obra - e que viria a ser trabalhada de forma mais ampla em *O que é a filosofia?* - se trata da potência do pensamento, e principalmente da capacidade de ter uma ideia: “O que significa ter uma ideia?” (QU’EST-CE QUE, 1987).

Para Gilles Deleuze, ter uma ideia não é algo que se dá na ordem do prazer: “um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (QU’EST-CE QUE, 1987), até por isso, é algo que raramente acontece.

Ter uma ideia também está, a princípio, condicionado a certo domínio: “em função das técnicas que conheço, posso ter uma ideia em tal ou tal domínio”. Ou seja, uma ideia é tida dentro de um domínio específico e só acontece quando o seu criador está diante de uma necessidade.

Deleuze procura deixar claro que a atividade dele enquanto filósofo não é a de “refletir sobre”, pois “ao tratar a filosofia como uma capacidade de ‘refletir-sobre’, parece que lhe damos muito, mas na verdade lhe retiramos tudo”. Desta afirmação ele conclui duas coisas, uma delas é que se a filosofia existe é porque tem o seu próprio conteúdo, o conceito; a outra é que, sendo assim, nem a filosofia reflete sobre algo nem os outros domínios necessitam da filosofia para refletir.

A filosofia, como vimos, inventa conceitos. O cinema, segundo Deleuze cria blocos de movimento/duração, assim como a pintura, a música e as demais artes inventam outros tipos de blocos. É através da criação de cada uma das áreas que se pode dizer que se tem algo a dizer a alguém ou a alguma coisa. Todas as criações e invenções têm um limite comum; o espaço-tempo.

Deleuze salienta que “ter uma ideia em cinema não é a mesma coisa que ter uma ideia em outro assunto. Contudo, há ideias em cinema que também poderiam valer em outras disciplinas, [...] em romances, por exemplo” (QU’EST-CE QUE, 1987). Ou seja, as criações são particulares e nascem dentro de um determinado contexto e possibilidade que a engendram. Porém, havendo certa afinidade entre as disciplinas, é possível que uma ideia surgida em algum campo distinto possa ser adaptada e utilizada em outro campo do pensamento.

Ainda que se diga que em vários domínios há a capacidade de se “ter uma ideia”, Deleuze diz que a ideia não é da natureza da comunicação. Portanto,

comunicar não é ter uma ideia, mas “transmissão e propagação de uma informação”, sendo a informação um “conjunto de palavras de ordem”.

Quando nos informam, através dos comunicados, por exemplo, nos dizem “o que julgam que devemos crer [...]. Não nos pedem para crer, mas para nos comportarmos como se crêssemos” (QU'EST-CE QUE, 1987). Para Deleuze isso equivale a um sistema de controle.

Com o termo proposto por William Burroughs, Deleuze nomeia a sociedade de controle, sucessora da sociedade disciplinar que, ao contrário, age pela extensão do “tratamento a domicílio” e não por confinamento e clausura.

Deste modo, Deleuze pretende estabelecer uma ponte entre a obra de arte e a contra-informação enquanto ato de resistência. O filósofo diz que “a obra de arte não é um instrumento de comunicação. [...] Não contém, estritamente, a mínima informação” (QU'EST-CE QUE, 1987). Deste modo, Deleuze defende que a obra de arte não pretende comunicar nada e é por este motivo que pode funcionar como contra-informação e, conseqüentemente, como ato de resistência.

O segundo aspecto da obra de arte enquanto ato de resistência é apresentado por Deleuze através de uma afirmação de André Malraux que diz: “a arte é a única coisa que resiste à morte”. Deleuze sustenta este argumento com outra afirmação bastante simples: “basta contemplar uma estatueta de 3000 anos antes de Cristo para descobrir que a resposta de Malraux é uma boa resposta”, conclui dizendo que a arte é aquilo que resiste, “mesmo que não seja a única coisa que resiste” (QU'EST-CE QUE, 1987). Esta afirmativa pode gerar um pequeno engano, pois a resistência de que fala Deleuze não é somente a do suporte físico da obra de arte, como no caso da Vênus de Willendorf; é o seu suporte/material pedra que resistiu às intempéries e degradação do tempo, porém porque o material resistiu, resistiu consigo aquilo que tornou uma pedra em um objeto de arte.

Apesar de se servir do exemplo da arte enquanto saber específico, Deleuze apela que o ato de resistência tem ainda outra face. A face humana, e para isso se serve de uma afirmativa de Paul Klee, “pois bem falta o povo”, e completa: “não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe” (QU'EST-CE QUE, 1987). Com isso, nos parece que Deleuze pretende fazer inflexão entre a atividade criativa como saber especialista do artista, e a vida, cabendo ao indivíduo, artista ou não, a capacidade de criar para si novas formas de vida, e, deste modo, empreender movimentos de resistência.

4.2 *POST-SCRIPTUM* SOBRE AS SOCIEDADES DE CONTROLE

Foucault problematizou sobre os modos de operar das sociedades; identificou as sociedades de soberania e as sociedades disciplinares. Foucault sabia que estas nomenclaturas não representavam mais do que o estágio atual de operar em que se encontrava tal sociedade. Assim como as sociedades de soberania deram lugar à sociedade disciplinar, esta também seria apenas mais um dos estágios pelos quais as sociedades irão se encontrar. Fazendo uso deste iniciado diagnóstico, Deleuze, tomando o termo emprestado de Burroughs, nomeia a sucessora das sociedades disciplinares como sociedades de controle.

As sociedades disciplinares tinham como característica principal os regimes de confinamento:

O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola ('você não está mais na sua família'), depois a caserna ('você não está mais na escola'), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência (DELEUZE, 2010, p. 223).

Porém os meios de confinamento estão em crise, estão dando lugar aos modos de controle. Já não é mais necessário confinar as pessoas para manter o controle, estes sistemas agora funcionam ao ar livre.

A transição de uma sociedade à outra envolve as várias instâncias de seus modos de operação. Sendo assim, Deleuze procura elencar algumas das características das sociedades disciplinares e as suas posteriores reformulações nas sociedades de controle. Deleuze observa que os modos de confinamento funcionam como *moldes*, enquanto que os modos de controle operam como *modulações*. As modulações seriam "como uma moldagem auto deformante que mudasse continuamente, a cada instante ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro" (DELEUZE, 2010, p. 225). Ou seja, um sistema que se ajusta às modificações, mas não deixa de ter controle.

Outra característica da transição é a substituição da fábrica pela empresa, enquanto a fábrica "constituía os indivíduos em um só corpo", as empresas introduzem um senso de rivalidade "contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo" (DELEUZE, 2010, p. 225). Assim como a fábrica

foi substituída pela empresa, as escolas tendem a ser substituídas pela formação permanente. Enquanto na sociedade disciplinar “não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica)” (DELEUZE, 2010, p.225) nas sociedades de controle nunca se termina nada. A empresa, a formação o serviço são “estados metaestáveis coexistentes de uma mesma modulação” (DELEUZE, 2010, p. 226). O instrumento usado para opor um indivíduo ao outro, são as compensações por mérito, o que gera um ambiente de grande competitividade, intensificando ainda mais a necessidade de constante formação.

De acordo com Deleuze (2010, p. 226), nas sociedades de disciplina encontramos dois polos: o da assinatura que indica o indivíduo, e o número de matrícula que corresponde à sua posição na massa, representando um mecanismo onde o poder é simultaneamente individuante e massificante. Nas sociedades de controle não temos mais a assinatura, mas a cifra, que é uma senha, “a linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição” (DELEUZE, 2010, p. 226), sistema que desfaz o par “massa-indivíduo”, constituindo apenas “divíduos” e dissolve as massas em amostras, bancos de dados.

Cada sociedade constituiu um tipo de máquina, “que exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las” (DELEUZE, 2010, p. 227). Sendo assim temos:

As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus. (DELEUZE, 2010, p. 227)

Neste horizonte da sociedade informática, cifrada, operando por senhas, que os indivíduos se tornaram “dividuais”, e são mais do que nunca tratados como conjuntos, amostras, dados, etc.

A mudança das máquinas e técnicas representam também uma mudança no capitalismo. Segundo Deleuze o capitalismo do século XIX é de concentração (produção), tendo a fábrica como modelo de confinamento. Com a passagem às sociedades de controle o capitalismo se tornou de sobre produção. As fábricas e a produção foram realocadas para os países de terceiro mundo, o foco do capitalismo

nas sociedades de controle é na compra de produtos acabados, ou na montagem de peças destacadas, oriundas dos países onde a produção ainda é bastante explorada. É um modelo de capitalismo que “quer vender serviços e [...] comprar ações” (DELEUZE, 2010, p.228). É um capitalismo dirigido para o produto, e conseqüentemente para a venda e o mercado. De modo que “o serviço de vendas tornou-se o centro ou a ‘alma’ da empresa [...]. O *marketing* é agora instrumento de controle social” (DELEUZE, 2010, p. 228). O marketing desempenha importante papel, pois é o tipo de prática que cria e interpreta as demandas, os “divíduos”; “indivíduos-banco de dados”, em uma operação de modulação dinâmica: “o controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado” (DELEUZE, 2010, p. 228). O resultado disso é que passamos do homem confinado para o “homem endividado”.

4.3 BERNARD STIEGLER E A SOCIEDADE HIPERINDUSTRIAL

Ocorre muitas vezes que a intuição de um pensador é apanhada por outro não como um início, mas como uma sugestão complementar. O desenvolvimento não pela linearidade, mas pelo sopro que acontece para todos os lados e que permite a ideia *cativar* um ou outro interessado. As intenções deleuzeanas presentes nas considerações sobre a sociedade de controle foram apanhadas por Bernard Stiegler, contudo Stiegler as recebe como uma sugestão. Uma vez que a intenção do presente capítulo é desenvolver uma abordagem sobre os aspectos éticos, políticos e estéticos presentes na leitura deleuziana, é prudente considerar as contribuições feitas por Stiegler no sentido de que este une em suas considerações um aspecto *ético-estético-político*. Pode ser pontuado, como caráter de introdução da importância de se considerar o pensamento de Stiegler em contribuição ao pensamento de Deleuze, o fato de que aquilo que para Deleuze aparece sob a denominação de sociedade de controle aparece em Stiegler sob o nome de sociedade hiperindustrial. Em certo sentido, ambos os autores preocupam-se com a importância do marketing na sociedade contemporânea e relacionam a existência do marketing com a relação entre ética, política e estética. Assim, acreditamos ser pertinente apresentar breve análise sobre a sociedade hiperindustrial da qual fala Stiegler.

Para Stiegler, não parece adequado opor indústria à cultura, pois o processo

de industrialização é, para ele, somente mais um dos estágios da cultura, não o seu fim. O processo de industrialização, deste modo, além de não representar a decadência ou o fim da cultura, pode ser tomado como “catalisador” de suas expressões:

No momento em que Manet começou a fazer sua pintura dita moderna, anunciando o que se chamará, então, de arte moderna e aí as vanguardas, entramos em uma época de exploração das possibilidades do sensível, diretamente correlacionada à época de exploração das possibilidades do conceito científico posto a serviço da técnica e destinado, sob a forma de inovação industrial, a ampliar, multiplicar, diversificar, transformar, enfim, “modernizar” os modos de vida, destituindo as estruturas tradicionais e as organizações sociais anteriores (STIEGLER, 2007, p. 15).

A aceleração impressa pela sociedade industrial exerce influência também na cultura. Para além de julgar se o conjunto de novas condições é benéfico ou não, o que nos importa entender é, quais foram as modificações implicadas por esta chamada “modernização” dos modos de vida. Despindo-nos deste juízo podemos verificar a nova situação como a abertura de um novo horizonte de possibilidades.

A invenção do fonógrafo, por exemplo, teve grande influência na história da música, “os aparelhos industriais, como as máquinas de reprodução do som e de imagem, vieram suprimir a necessidade da mão, do olho e da orelha do artista e do intérprete, do corpo do comediante” (STIEGLER, 2007, p. 15). Neste caso, quando se diz que a máquina supre a necessidade do artista, não estamos falando no sentido criativo, mas sim no sentido da reprodução. Como no caso da música, a possibilidade de gravação sonora e sua posterior reprodução supre a necessidade do músico estar presente no local, cada vez que sua música é executada. Nesse sentido as mudanças alcançam, também, o âmbito familiar, “o fonógrafo, por exemplo, substituiu o piano na célula familiar burguesa desde o início do século XX” (STIEGLER, 2007, p. 15). Ou seja, as famílias que pretendiam ouvir algumas peças musicais tinham necessidade de um instrumento musical e de alguém que soubesse tocá-lo. Esse conjunto de transformações é uma abertura de novas possibilidades tanto na feitura, quanto na propagação de cultura e arte. Nasce nesta ocasião o que Adorno denominou de “indústria de bens culturais”¹⁸.

¹⁸ Este termo foi cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, membros da Escola de Frankfurt, e foi utilizado pela primeira vez no ensaio *Dialética do Esclarecimento*, escrito em 1942, publicado em 1947.

De acordo com Stiegler o pós-industrialismo foi uma fábula vivenciada, ele acredita que passamos da época industrial para a época hiperindustrial (STIEGLER, 2007, p. 16). A filosofia que também acompanhou esta fábula, deixou de considerar a complexidade e estratificação da modernidade, “existe uma modernidade da época cartesiana, que é pré-industrial, uma modernidade industrial propriamente dita e, enfim, uma modernidade daquilo que eu chamo de época hiperindustrial” (STIEGLER, 2007, p.16). Decorrente dessas transformações, Stiegler afirma que este período hiperindustrial corresponde ao “capitalismo cultural”, e tem por finalidade um “controle sistemático da cultura” (STIEGLER, 2007, p. 16). Este controle se dá por intermédio de tecnologia de cálculos que operam de maneira convergente com ferramentas da “informática, das telecomunicações e do audiovisual [...] o objetivo desse controle é formar comportamentos no sentido do interesse de consumo” (STIEGLER, 2007, p. 16). Convergindo com as ideias de Deleuze sobre as sociedades de controle, a máquina informática é aquela que o filósofo francês anuncia como a máquina que esta sociedade é capaz de fazer e operar. Tais máquinas interpretam e gerem os homens, dividuos, como bancos de dados.

O controle não é prática recente, pode-se dizer que mesmo a cultura é um modo de controle social, “existe o controle social quando há ação de processos rituais, logo, simbólicos” (STIEGLER, 2007, p. 17). A construção do simbólico muitas vezes passa por questões transcendentais, porém é preciso que se faça distinção entre aquilo que é fato e aquilo que é direito, em favor da criação da diferença, “uma diferença onde não se trata mais simplesmente de contemplar ou experimentar, mas que *é preciso* fazer” (STIEGLER, 2007, p. 18). Novamente podemos apontar aproximação entre as ideias de Stiegler em favor da criação da diferença, com as de Deleuze e Guattari. Stiegler evidencia que é importante fazer a distinção entre existir e consistir. Para ele a consistência é o que importa, “existem coisas que não existem, mas que ‘consistem’, e são as coisas mais importantes” (STIEGLER, 2007, p. 18). Neste caso Stiegler menciona diretamente o filósofo de *Diferença e Repetição*: “Deleuze, fala também da consistência e, me parece no mesmo sentido” (STIEGLER, 2007, p.18). Ou seja, quando se fala, por exemplo, em justiça, não se pode supor que haja a justiça propriamente dita, como algo que existe previamente, de acordo com Stiegler só se pode saber o que é justo a partir da *consistência do justo* e “que só consiste verdadeiramente através de meus atos” (STIEGLER, 2007,

p. 19). Pensando nas coisas enquanto consistências, e não enquanto existência ou verdade absoluta, Stiegler diz que nada é mais urgente do que inquietar as certezas que se fundaram, para isso afirma que é preciso que “se deixe de novo indagar pelas questões que elas constituem” (STIEGLER, 2007, p. 19-20). Por isso defende que a diferença que é preciso ser feita, é também aquela sentida na experiência com a obra de arte. Porém o capitalismo cultural não pode admitir essa diferença, o novo e o incalculável:

[...] a necessidade, para o capitalismo, de massificar os comportamentos para fazer com que os indivíduos adotem objetos-padrão produzidos em série, onde é preciso, evidentemente, que os comportamentos sejam eles mesmos padrão e induzidos em série ou, ainda, propriamente, produzidos. (STIEGLER, 2007, p. 22)

Sobre isso, Stiegler (2007, p. 22) diz que é preciso opor a questão de uma “outra atitude”, endereçando tal questão aos artistas. Esta também é a problemática que levantam Deleuze e Guattari quando trabalham sobre os temas do menor/maior, molar/molecular, o problema dos processos de rotação, etc. É uma questão que endereçam, não somente, mas também aos artistas, pela criação de novas formas de vida.

Sendo padronização, um termo do domínio industrial, é natural imaginar que neste âmbito não reste muito espaço para as singularidades. Sendo assim, o intento da indústria cultural, ou capitalismo cultural, é a de transformar as singularidades em particulares. Pois, “quando um singular é comparável a um outro [...] ele não é mais singular: ele é particular”. Só se é singular quando se escapa a qualquer comparação. É através de um mecanismo que atua em dois níveis, que se situam os produtos culturais de consumo. Temos um primeiro nível que aponta que os objetos de desejo são absolutamente singulares. Stiegler recorre para o que ele chama de um grande clichê: “se eu me apaixono por alguém, é porque considero esse alguém absolutamente único” (STIEGLER, 2007, p. 24), mas defende que esta afirmação só pode ser um clichê, pois é verdadeira. Há, entretanto, um segundo nível deste desejo pelo singular, que diz respeito ao indivíduo enquanto identidade em um corpo social:

[...] quando se compra sapatos, um objeto ou uma casa, é porque se deseja assim afirmar alguma coisa de singular, afirmar sua singularidade, e ainda *participar da singularidade de um grupo* que só se forma com as condições

das formas que ele sabe dar a seus objetos (STIEGLER, 2007, p. 25).

Porém, a vida industrial tem objetivos diferentes do que o das singularizações do sujeito, “ela deve dessingularizar os desejos para poder massificar sua oferta” (STIEGLER, 2007, p. 25). Um exemplo deste fator são as marcas, que religam o indivíduo ao coletivo.

Este modo de operação de “captura” dos desejos, para Stiegler, parece ser prejudicial e destrutivo. Na tentativa de massificar os desejos, e em consequência as singularizações, cria-se um grande mal-estar. Stiegler afirma que o marketing desenvolveu suas técnicas fazendo uso das teorias de Freud (STIEGLER, 2007, p. 26) no intuito de entender como seria possível captar, canalizar ou controlar os desejos.

O que Stiegler propõe com a sociedade hiperindustrial é tentar analisá-la como “aquilo de onde não sairemos” (STIEGLER, 2007, p. 29). O que pretende dizer com “não sairemos” é que, sem que possamos compreender qual o seu modo de operar, seus alcances e limites, e sem que admitamos estar ainda na continuação de uma era industrial, e não pós-industrial como se supunha, então nós não conseguiremos atravessar este estágio. Sendo assim, os mecanismos de venda e marketing, com seus instrumentos de captura do desejo, inevitavelmente nos encaminharão para o esgotamento.

O modelo de desenvolvimento industrial deu lugar a uma “*estética industrial que substituiu a experiência do sensível pelo condicionamento estético*” (STIEGLER, 2007, p. 29). Este modelo, de acordo com Stiegler, produz uma “frustração extraordinária das massas” (2007, p. 30), é por isso que crê que este caminho leva ao esgotamento:

[...] aquilo que Deleuze denominou as sociedades de controle que Rifkin descreveu como capitalismo cultural, consiste em captar os tempos individuais de vida para os massificar, o que induz inevitavelmente a uma desindividuação e uma dessingularização dos indivíduos (STIEGLER, 2007, p. 31).

Recorrendo à imagem da organização em formigueiros, explorada em seu livro *De la misere symbolique 1*, Stiegler explica que cada formiga toma o seu posto, através de mensagens químicas, e qualquer anormalidade altera o gradiente correto das mensagens, assim as formigas sabem que precisam se reorganizar para que a

ordem se reestabeleça (STIEGLER, 2007, p. 32), é um sistema auto-regulado. Stiegler acredita que a sociedade contemporânea funciona mais ou menos da mesma maneira:

A sociedade na qual existimos [...] a sociedade de controle tende a alguma coisa do tipo, isto é, ao controle individual pelo simples fato de que o indivíduo emite e recebe mensagens. É o que Deleuze e Guattari descrevem como substituição do que chamam “divíduos” aos indivíduos que nós somos e queremos ser (STIEGLER, 2007, p. 33).

Stiegler acredita que esta tendência está diretamente ligada à criação da imprensa, dos anúncios e posteriormente do marketing. Como mencionamos anteriormente, esta captura do desejo não parece um bom caminho a se continuar trilhando, “o consumismo leva as massas ao devir gregário”, ou seja, a uma adoção de algo quase que sem reflexão sobre aquilo que se escolhe, porém a captura do desejo leva ao esgotamento, e a posterior debandada:

As pessoas do marketing sabem muito bem que as categorias socioprofissionais de renda elevada, as pessoas que não querem mais carros, viagens organizadas, etc. começam a sonhar com um mundo onde se poderia não mais consumir, *quer dizer, não mais se consumir*, não mais sofrer de *consumção* (STIEGLER, 2007, p. 35).

Stiegler acredita que a captura do desejo pelos produtos de consumo de cultura levará a um esgotamento, portanto, a sociedade em que vivemos entrará num impasse, que é precisamente este diagnóstico que faz, num movimento de reconhecer a situação em que nos encontramos, para que então façamos algo para dela podermos sair.

Encontramo-nos diante de uma “miséria simbólica”, diz Stiegler (2007, p. 35), e não mais temos a *experiência* estética, “a estética se tornou o braço armado do condicionamento de consumo”. É isto que denomina de *condicionamento estético*, diz respeito ao controle dos comportamentos, na redução da indeterminação dos comportamentos, enquanto a experiência estética tem objetivo contrário, “ela consiste em *dilatar* as capacidades do sensível, isto é, a *intensificar a singularidade* dos indivíduos” (STIEGLER, 2007, p. 36). Há uma incompatibilidade entre o capitalismo cultural – hiperindustrial - e a cultura entendida como “conjunto de experiências que ampliam as possibilidades de sensibilidade humana, acumulando a riqueza e saberes e de sabores sempre renovados e diversificados”

(STIEGLER, 2007, p. 36). Isto porque o condicionamento estético conduz a uma *hipersincronização* dos comportamentos, e conseqüentemente a uma *dessingularização* dos mesmos. Quer dizer, se os comportamentos estão em conformidade uns com os outros, não há produção de diferença, nem de singularização. Prefere-se o controle, pois a adoção de um comportamento padrão facilita a sua previsão e conseqüentemente o seu condicionamento.

Neste cenário, o artista se estabelece como *singularidade por excelência*, já que não está em sincronia com esta massa:

[...] lá onde os indivíduos se tornam massas e são cada vez mais sincronizados, idênticos ou parecidos uns com os outros, cada vez mais privados de singularidade, o artista afirma, ao contrário, uma singularidade extrema, com risco desta não ser mais articulável com os modos normais da sincronia (STIEGLER, 2007, p. 36-37).

Sincronia e diacronia são conceitos utilizados por Stiegler, mas tem sua origem na linguística. Saussure em análise sobre a linguagem diz que a língua se estabelece num horizonte de sincronia, recorrendo à sua leitura de Saussure, Stiegler explica:

[...] para poder se comunicar, é preciso falar a mesma língua, e cada locutor tende a sincronizar a sua maneira de falar com aquela de seu interlocutor [...] ao mesmo tempo, para que os locutores tenham alguma coisa a dizer, é necessário que eles não digam a mesma coisa [...] que haja então palavras diferentes no seio de uma mesma língua (STIEGLER, 2007, p. 37-38).

A boa troca simbólica estabelece a permanente passagem entre diacronia e sincronia. Na troca entre o novo e o semelhante que se estabelece a diferença. A atividade criativa se estabelece nestes termos, é preciso que haja um mínimo de sincronia, em meio à diacronia, para que possa se estabelecer comunicação com o interlocutor. Ao passo que devemos guardar uma dose de diacronia, em meio a toda a sincronia, para não se produzir sempre o mesmo, o identitário:

A transformação do sincrônico foi produzida pela diversidade diacrônica das diferentes maneiras de falar dos indivíduos [...] é isso que faz a vitalidade simbólica, o que é igualmente aplicável à arquitetura, à música, à cozinha, aos modos de vida em geral (STIEGLER, 2007, p. 38).

É na troca das regras coletivas do tipo sincrônico e das apropriações

individuais diacrônicas que se permite a evolução e a transformação do absolutamente sincrônico, em favor da produção do novo, do diferente e do singular.

Há, entretanto, um problema quando se entra em uma sociedade hiperindustrial, que busca o “padrão” como referência, pois, deste modo, se estabelece uma má relação entre diacronia e sincronia, uma relação da espécie do incompatível, onde o sincrônico tende a eliminar o diacrônico. É o que o Stiegler entende por *particularizar o singular*, porém “particularizar o singular não é mais produzir o diacrônico, é produzir uma *subcategoria do sincrônico*: aquilo que o marketing chama de *segmentos*” (STIEGLER, 2007, p. 39). Ao se eliminar a diacronicidade, elimina-se também a possibilidade da afirmação de uma singularidade.

Stiegler acredita que esta hiperdiacronização entre as singularidades por excelência, os artistas, e o “grande público” se dá por uma mudança organológica. Para explicar de que se trata esta mudança ele se utiliza de dois exemplos, o da música e o da pintura.

No plano da música Stiegler diz que se acredita escutar música, enquanto na realidade nós a consumimos (2007, p. 42), isto porque até a invenção do fonógrafo, a relação com a música passava por um saber-fazer, para se ouvir música era preciso saber tocar alguma instrumento, “no mundo burguês, sabia-se tocar piano” (STIEGLER, 2007, p. 41). Nas sociedades mais antigas não existia a figura do músico profissional, porém essa mudança organológica, decorrente de outras mudanças tecnológicas, teve como efeito uma nova relação dos indivíduos com a música. O piano, instrumento de escuta e composição foi gradativamente substituído pelo fonógrafo, que por sua vez tornou-se para alguns novamente um instrumento de ensaio e aprendizagem. Stiegler diz que Charlie Parker foi um dos que utilizou o fonógrafo desta maneira, tornando-o novamente um instrumento de música, ou pelo menos relacionado ao trabalho do músico (2007, p. 42). Este fato criou uma divisão industrial do trabalho “de um lado os produtores, de outro, os consumidores: de um lado, as singularidades; de outro, as massas” (STIEGLER, 2007, p. 42). Partimos de uma organização anterior, onde a relação com a música se dava por um saber-fazer, e que só se fazia desta maneira, para uma relação de consumo da música, que não supõe mais a necessidade de saber qualquer coisa sobre música. Por um lado, pode parecer vantajoso, pois não restringe esta experimentação a um grupo restrito, como ao citado mundo burguês (até o século XIX), mas por outro lado também empobrece

tal experiência, que agora na relação de consumo, e também passiva, não pressupõe um ouvinte atento e preparado para tal.

Nas artes plásticas esta mudança aconteceu de maneira um pouco diferente, pois na verdade não há muitos pintores, e ao contrário do que aconteceu com a música, a recepção das artes plásticas e da pintura sempre se deram de maneira bastante passiva. Ainda não se tratava meramente de consumo, mas também não passava por um saber-fazer, para poder apreciar.

O que Stiegler diz sobre isso é que no caso da pintura, o que se perdeu foi a sensibilidade com experiência estética, “os museus, que são superfrequentados, mas superfrequentados por consumidores que não olham (*regardent*) aquilo que eles vão ver” (STIEGLER, 2007, p. 45). Para olhar é preciso estar disponível.

Stiegler explica que a palavra arte vem do latim *ars* e remete à técnica. O artista é um técnico, “o *técnico por excelência* é da Vinci” (STIEGLER, 2007, p. 49). Porém, com a tecnologia industrial, se substituiu progressivamente a competência do artista. A sua relação com o público, que passava por um saber-fazer acabou se desagregando.

Na indústria de consumo de cultura a regra parece ser a de exaurir o produto, “o problema da indústria é fazer de tal forma que um produto se torne sempre, o mais rápido possível, obsoleto” (STIEGLER, 2007, p. 47). Parece que o objetivo fundamental do marketing não é a criação de gostos, “mas criar repugnância para que se tenha desejo de encontrar outra coisa” (STIEGLER, 2007, p. 48). Este mecanismo Stigler nomeia de condicionamento estético:

[...] criar repugnância que dizer, necessariamente, *liquidar o gosto*, isto é, o *juízo estético*, e fazer de forma que as pessoas sejam tão tomadas pela necessidade de consumir, que elas não tenham nem um tempo de apropriação das coisas: o consumismo é o desaparecimento do tempo (STIEGLER, 2007, p. 48).

Sendo assim, Stigler estabelece que é uma prioridade e uma responsabilidade “fazer de forma que uma experiência do sensível seja possível para aqueles que o marketing condiciona esteticamente” (STIEGLER, 2007, p. 54). Ou seja, a obra de arte precisa afetar o indivíduo, fazer a diacronia na sincronia, incentivar no outro a abertura que o levou a pensar no novo como possível.

Stiegler (2007, p. 59) acredita que quando se fala de arte, para designar “época da experiência do sensível”, isso só tem sentido na medida em que afeta uma

coletividade.

Esta percepção sobre o contemporâneo, e, mais precisamente, sobre a cultura e a arte neste contexto parece ser de grande importância, pois demonstra que as sociedades de controle, sucessoras das disciplinares, como apontado por Deleuze, é ainda o lugar que nos encontramos. Podemos constatar isto através do diagnóstico que apresentamos aqui sobre as pesquisas que vem desenvolvendo Stigler. A sociedade de controle tem se adaptado cada vez mais para continuar exercendo a sua prática. A cultura e a arte também parecem estar a serviço destas práticas, e é por isso que parece ainda mais necessário que se mude este panorama, e que se abram cada vez mais campos do possível, que se criem novas formas de vida, longe destas que nos querem tolos e domesticáveis.

5 ARQUITETURA MENOR: UM PROJETO

As condições conceituais e contemporâneas foram apresentadas nos capítulos precedentes. Perspectivamente, a filosofia não está disposta como o único ato absoluto detentor de toda uma verdade, ou seja, a filosofia é também um fazer, tal como é a arte e a técnica. Um fazer que em nada é privilegiado, senão pela produção de conceitos, e um privilégio que, a bem da verdade, deve muito aos outros âmbitos da produção humana. Deve porque coabita um espaço feito turbilhão. Contemporaneamente pontuado, vive-se em uma sociedade de controle onde as regras do capital não são apenas esquizofrênicas, mas são a própria esquizofrenia; manifestam-se pela incessante necessidade de um novo que não existe, pelo controle de todos os atos, pela noção de padronização, higienização, linearidade e hierarquia. Uma sociedade de controle que tem, ainda, linhas de fuga, pontos de intersecção que podem, de maneira rizomática, criar outros pontos de intersecção. Breves contatos que incitam a diferenciação. Esse é o âmbito em que se encontra o trabalho de Deleuze e Guattari no que diz respeito à arquitetura: permite uma lateralidade, uma linha de fuga. Não porque abordem especificamente as questões problemáticas da arquitetura, mas porque produzem tensão nas formas de pensamento, incitam a diferenciação:

Quando um filósofo como Deleuze “toca” um outro, o que é mesmo que se produz? Será um encontro amoroso, ou mesmo perverso, entre dois pensadores, tal como sua descrição o faz acreditar? Não temos certeza de que tal imagem, por provocativa que seja, esgote a complexidade implicada – enrabar ou se deixar enrabar, fazer filhos monstruosos ou se ver fazer filhos pelas costas. (...) Encontrar é sempre afetar e ser afetado, mas igualmente envolver aquilo que se encontra, apossar-se de sua força sem destruí-lo (PELBART, 2013, p. 336).

Encontrar a medida dessa afetação é estabelecer relações rizomáticas: a intenção mesma desse trabalho. Estabelecer relações entre os rizomas apresentados anteriormente – liso/estriado; rostidade; nomadologia/máquina de guerra – e a arquitetura. Porém, mais do que isso, encontrar um meio, um elemento mediador que faça possível pôr em relação os rizomas e a arquitetura. É com esse intuito que não apenas a literatura menor, mas o elemento do *menor* se evidencia como uma máquina, como um convite. Desentranhar o *menor* da literatura menor, contudo mantendo aquilo que se fez apresentar pelo texto sobre Kafka. Seguir os

ensinamento de Deleuze ao realizar um modo de aproximação ao livro e, por conseguinte, ao modo de leitura:

É que há duas maneiras de ler um livro. Podemos considerá-lo como uma caixa que remete a um dentro, e então vamos buscar seu significado, e aí, se formos ainda mais perversos ou corrompidos, partimos em busca do significante. E trataremos o livro seguinte como uma caixa contida na precedente, ou contendo-a por sua vez. E comentaremos, interlivro, ao infinito. Ou a outra maneira: consideramos um livro como uma pequena máquina a-significante; o único problema é: “isso funciona, e como é que funciona?”. Como isso funciona para você? Se não funciona, se nada se passa, pegue outro livro. Essa outra leitura é uma leitura em intensidade: algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. (...) Essa outra maneira de ler se opõe à anterior porque relaciona imediatamente um livro com o Fora. Um livro é uma pequena engrenagem numa maquinaria exterior muito mais complexa (DELEUZE, 2010, p. 16-17).

Suscitar uma leitura, ser uma leitura que suscita, está no plano da intensidade. Produzir com isso uma escrita que possa vir a suscitar, de igual maneira, uma outra leitura, uma diferenciação. No caso do presente trabalho, considerar a arquitetura menor como uma proposta, nunca como uma substituição ou como uma oposição a uma linha existente. Considerar os âmbitos em que essa arquitetura menor está inserida – ético, político, estético – e ainda assim mantê-la como uma proposta. Uma proposta dentre várias possíveis justamente porque é fuga.

5.1 A NOÇÃO DE LITERATURA MENOR

Ao iniciar a escrita sobre Kafka, Deleuze já tinha uma relação com a literatura que não se limitava ao mero entretenimento ou prazer de leitor, nem tampouco era uma relação pautada pelo puro academicismo. No escrito sobre *Sacher-Masoch*, ou no trabalho realizado em *Lógica do Sentido*, Deleuze opera com a literatura tirando-a do campo estritamente literário para realocá-la em novas relações de significação. A filosofia, para Deleuze, não parece estar afastada da literatura; ambas caminham com muita proximidade. As demonstrações desse fator se encontram em diversos trechos e citações por parte de Deleuze – ao citar Elias Canetti, Lewis Carroll, Walt Whitman, Antonin Artaud, etc. –, bem como nos textos que o autor dedicou a escritores, *Proust et les signes*, por exemplo, ou ainda em pequenas inserções e imagens que o filósofo francês usa como forma de ilustrar

seus escritos, como na *Apresentação* do livro *Spinoza – Filosofia Prática*, em que Deleuze cita um trecho do livro *The Fixer* do escritor norte-americano Bernard Malamud. Guattari, por sua vez, antes do trabalho sobre Kafka e a literatura menor, já tinha contato e trabalho no entorno da literatura ao menos por força de *O Anti-Édipo* que, de uma forma ou de outra, tinha como parte de sua temática um aparato histórico-literário. Assim, ambos os autores de *Kafka: por uma literatura menor* já haviam estabelecido um contato com a literatura enquanto um campo da tradição para buscar aquilo que consideraram como uma *literatura menor*. A porta de entrada é Kafka.

A obra de Kafka abordada por Deleuze e Guattari não é a mesma que vinha sendo abordada por certa perspectiva teórica, seja pela via de Max Brod, de Walter Benjamin ou até mesmo de Maurice Blanchot¹⁹. Para os pensadores franceses, a obra de Kafka “é um rizoma, uma toca”, de modo que “toda a descrição da toca é feita para enganar o inimigo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 9) e, conseqüentemente, permitir o estabelecimento de novas relações. Desde o início o texto sobre Kafka é tanto uma interpretação quanto um retrabalho sobre a categoria mesma da interpretação. Por afirmarem Deleuze e Guattari que se trata de um rizoma, a interpretação não é linear, busca, em contrapartida, outra maneira²⁰; empregam os autores o “princípio das entradas múltiplas”, princípio esse que “impede, sozinho, a entrada do inimigo, o Significante” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 9-10). E, dessa maneira, podem tomar aquilo que eles consideram como “uma entrada modesta” que está não apenas no *Castelo* enquanto expressão

¹⁹ A intenção é enunciada pelos próprios autores: “Não tentamos encontrar arquétipos, que seriam o imaginário de Kafka, sua dinâmica ou seu bestiário (o arquétipo procede por assimilação, homogeneização, temática, ao passo que encontramos nossa regra apenas quando se insinua uma pequena linha heterogênea, em ruptura). Mais ainda, não buscamos associações ditas livres (conhecemos o triste destino destas, sempre nos conduzir à lembrança de infância, ou, pior ainda, ao fantasma, não porque elas fracassam, mas porque está compreendido no princípio de sua lei escondida).” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 16)

²⁰ É válido o comentário de Karl Erik Schollhammer em seu artigo *As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari*: “No livro *Kafka – por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari definem claramente sua motivação na leitura de Kafka, que se desdobra da sua compreensão da relação entre literatura e teoria. Em primeiro lugar, rejeitam a análise interpretativa e sua procura por níveis de profundidade imaginária, fantasmagórica ou simbólica no texto, assim como as abordagens estritamente estruturais, que reduzem o texto a oposições formais. Positivamente, os autores entendem sua leitura como estratégica, uma leitura que em vez de ressaltar a hermenêutica de uma profundidade escondida, insiste na política da superfície do texto, ou seja, da sua inserção real enquanto enunciado, na prática da linguagem. Em segundo lugar, insistem no caráter experimental, tanto da literatura quanto da análise literária, que se expressa na compreensão da obra literária enquanto um laboratório de experimentação e de experiências discursivas, poéticas e sociais cujos resultados a leitura extrai, realiza e expressa dinamicamente”. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 60).

literária, mas dentro do Castelo, ou seja, “o *retrato* de um porteiro com a *cabeça curvada*” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 10).

Tomando uma imagem que, segundo os filósofos franceses, repete-se em vários pontos da obra de Kafka, a *cabeça curvada* representada em um quadro no *Castelo* é rizomática e manifesta um agenciamento de “duas formas relativamente independentes”, ou seja, “a forma de conteúdo ‘cabeça-curvada’”, bem como “a forma de expressão ‘retrato-foto’” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 10). A relação de formas independentes é a abertura de interpretação esperada. Visto sob o aspecto usual, sobretudo por uma interpretação psicanaliticamente determinada, a relação cabeça-curvada e retrato-foto seria apresentada pelo aspecto edipiano de um desejo que impõe a submissão. Porém, enquanto parte do rizoma, ocorre para com a relação cabeça-curvada e retrato-foto uma desterritorialização, de tal forma que a cabeça não se curva em sinal de submissão, mas como uma saída – como só é possível na toca – do que é dado como os limites do retrato. A forma com que Deleuze e Guattari apontam esse reerguer da cabeça não ocorre pela colocação de uma relação de oposição – cabeça-curvada/retrato-foto em oposição à cabeça-levantada/som-musical –, o que seria comum em uma perspectiva regida pela dicotomia, mas o reerguer da cabeça está inscrito no próprio *curvar* da cabeça. Por acreditar em uma “*experimentação* de Kafka”, em “uma ou algumas *máquinas* de Kafka”, os autores acreditam “apenas numa *política* de Kafka” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 16), o que exclui o jogo dicotômico das interpretações usuais e abre o campo para uma nova forma de aproximação da obra de Kafka:

Uma máquina de Kafka é, portanto, constituída por conteúdos e expressões formalizadas em graus diversos como por matérias não formadas que nela entram, dela saem e passam por todos os estados. Entrar, sair da máquina, estar na máquina, percorrê-la, aproximar-se dela, ainda faz parte da máquina: são os estados do desejo, independentemente de toda interpretação. A linha de fuga faz parte da máquina. No interior ou no exterior, o animal faz parte da máquina-toca. O problema: de modo algum ser livre, mas encontrar uma saída, ou bem uma entrada, ou bem um lado, um corredor, uma adjacência, etc. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 17)

A máquina de Kafka, portanto, não é tanto a produção de dicotomias que se enquadram em uma expectativa projetada sobre a obra de Kafka, mas é, antes, as linhas de fuga que a obra suscita, de tal maneira que não se encontra, pela cabeça-curvada, uma oposição que é, ela mesma, a liberdade, mas encontram-se saídas,

como a cabeça-curvada que é o giro dado sobre o corpo, que é não o enquadramento, mas a linha de fuga do enquadramento.

A operação empregada por Deleuze e Guattari perante a máquina de Kafka é ponto de revelação do que é o interesse do presente trabalho, ou seja, de que modo isso expressa a categoria da *literatura menor*. Conjuntamente com o que no segundo capítulo do livro os filósofos, em um processo semelhante ao empregado para com cabeça-curvada, denominaram de relação triângulos²¹-linhas de fuga, a literatura menor passa a ser evidenciada como categoria. Se por um lado o que ocupa Deleuze e Guattari na leitura da obra de Kafka são “conteúdos e suas formas”, por outro lado a expressão é a maneira pela qual estes se apresentam. E a expressão não se apresenta, ao menos na obra de Kafka, como um aspecto aleatoriamente dado:

O problema da expressão não é colocado por Kafka de uma maneira abstrata universal, mas em relação com literaturas ditas menores – por exemplo, a literatura judia em Varsóvia ou em Praga. Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define nesse sentido o impasse que barra aos judeus de Praga o acesso à escrita, e faz de sua literatura algo de impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outro modo (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35).

Esclarece-se o fundamento dos *procedimentos* empregados nos dois primeiros capítulos quando se tem em conta que o terceiro capítulo, justamente aquele que visa responder à questão “o que é uma literatura menor?”, inicia-se com esses apontamentos. Há que se considerar os termos empregados na análise da relação cabeça-curvada e retrato-foto, observando o fato de que a pretensão não é encontrar uma saída, mas novas entradas, lados, linhas de fuga. Deve-se lembrar que o problema “de modo algum é ser livre”, ou seja, não há que se romper com o enquadramento, mas encontrar linha de fuga. Sob essa perspectiva a obra de Kafka passa a ser expressão daquilo que os filósofos tentaram definir como literatura

²¹ A imagem do triângulo é a representação de uma estrutura edípica elementar, como a familiar (pai-mãe-criança), e que, segundo a leitura de Deleuze e Guattari, opera em Kafka um deslizamento de esfera e escala, propagando Édipo por tudo, e conseqüentemente, a ideia de submissão e a vontade de fazer baixar a cabeça: “ora um dos termos do triângulo familiar encontra-se substituído por um outro termo que basta para desfamiliarizar o conjunto [...] ora é todo o triângulo que muda de forma e personagens, e se revela judiciário, ou econômico, ou burocrático, ou político, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 24-25).

menor.

O primeiro enquadramento foi dado: as impossibilidades presentes na condição de Kafka na produção de literatura. A primeira característica, segundo afirmam os pensadores, é “que a língua afetada de um forte coeficiente de desterritorialização” é a expressão pela qual Kafka constrói sua literatura e, portanto, a primeira característica da literatura menor é uma resistência frente a uma impossibilidade. Kafka é a questão. A máquina de Kafka é a questão. E Kafka, enquanto um judeu que escreve em Praga pela via da língua alemã, é a impossibilidade e a resistência. Como afirmam os autores, “a impossibilidade de escrever de outro modo que não em alemão é para os judeus de Praga o sentimento de uma irreduzível distância com a territorialidade primitiva tcheca” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36). Os judeus de Praga, como Kafka, que por ventura querem adentrar o campo literário já se deparam com um espaço ocupado. A língua literária é o alemão. Mas a língua materna de Praga é o tcheco. Os judeus, por sua vez, não são alemães e tampouco tchecos nesse sentido, vindo de uma tradição iídiche e de narrativa hebraica. Mas o alemão é a língua literária e, enquanto língua literária, “o alemão de Praga é uma linha desterritorializada, própria a estranhos usos menores” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36).

A língua menor opera como a saída, como o lado e, portanto, como uma relação rizomática que faz manifestar a segunda característica. Uma vez que o alemão é uma língua desterritorializada e que esta manifesta a opressão de uma minoria que impõe sua língua às massas, “a segunda característica das literaturas menores é que tudo nelas é político” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36). O aspecto individual da literatura menor cria uma condição que não se manifestaria na literatura tal como ditada e inserida na tradição. Se por um lado a literatura da tradição, essa literatura-maior, permite-se a ser universal, a servir a um propósito de manifestação e expressão universal, o que por sua vez poderia evitar o político, isso não ocorre na literatura menor, uma vez que “seu espaço exíguo faz que cada caso individual seja imediatamente ligado à política” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36).

Essa característica de que, desde o princípio, todo caso individual presente na literatura menor tenha um valor político se deve a uma forte conexão com a primeira característica, ou seja, a desterritorialização da língua. A expressão desterritorializada precisa – é para ela um caso de sobrevivência – que cada caso individual tenha suficiente relevância para que ela, a expressão, não cesse de existir

ou, pior, não venha a ser tomada por uma expressão universalizada e territorializada. A característica política está vinculada à literatura menor por força da desterritorialização, mas se interconecta, de igual modo, à terceira característica que é enunciada sob a falsa simplicidade de se afirmar que, na literatura menor, “tudo toma um valor coletivo”. A razão para a existência dessa terceira característica é a mais claramente explicitada por Deleuze e Guattari:

Com efeito, precisamente porque os talentos não abundam numa literatura menor, as condições de uma enunciação individuada não são dadas, que seria a de um tal ou qual “mestre”, e poderia ser separada da enunciação coletiva. De maneira que esse estado de raridade dos talentos é de fato benéfico, e permite conceber outra coisa que uma literatura de mestres: o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37).

Os pensadores enunciam com veemência o fato de que a literatura menor não é um caso desfeito ou ocorrido por acaso. Não é um mero gracejo e, mais do que isso, não é simples repetição de uma escola ou de um padrão universalizado. Em se tratando de literatura menor o que é válido é a expressão que advém de um âmbito desterritorializado, de uma língua desterritorializada e que, por ser eminentemente político, cada caso individual é, ele mesmo, político, tem um valor coletivo. A segunda característica parece ser o eixo para o que os filósofos franceses sustentem: “o campo político contaminou todo enunciado” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37). O dizer da literatura de Kafka é paradigma, é uma literatura menor que não só é a evidência das três características, mas é a expressão mesma desse campo político que tomou o enunciado; de tal forma que “não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação”, de uma maneira rizomática e individual em que “a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que eles não estão dados fora dela, e em que eles existem somente como potências diabólicas porvir ou como forças revolucionárias a construir” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 38). De Kafka, da máquina de expressão Kafka, não como saída, nem somente como uma chegada, mas como uma constante movimentação, um devir, as características da literatura menor enunciam algo que está para além da obra de Kafka:

As três características da literatura menor são a desterritorialização da

língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. É o mesmo que dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida) (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39).

Salta-se desde o exemplo, a grande imagem que é Kafka, que é a literatura de Kafka, para um conceito, para uma criação. A literatura menor, política ela mesma, é uma condição revolucionária de toda literatura que se encontra enquadrada, quase que delineada por uma “literatura-maior”. Kafka é uma máquina de expressão, e é uma máquina que é revolucionariamente política²². Os desmembramentos da literatura menor são vários. Mas o presente trabalho volta-se para a arquitetura, tomando a literatura como aproximação, como uma relação. Para isso, as características apontadas servem ao propósito inicial, ou seja, apontar um esboço do que Deleuze e Guattari entendem por literatura menor. E é com esse esboço que se quer alcançar um conceito de menor, uma máquina de expressão do “menor” que vá, desde a literatura, permitir relações também na arquitetura.

5.2 POR UM CONCEITO DE “MENOR”

A literatura menor: uma resistência política pela via da desterritorialização. A literatura e o menor, uma relação de desterritorialização pela via rizomática, pelo estabelecimento de novas relações que não se fazem lineares, que são sempre o “ao lado” de toda a hierarquia. E, no entanto, é ainda o forte exemplo de Kafka que nos orienta para o entendimento sobre o *menor*. De tal modo, Kafka, sua máquina de resistência, sua máquina política e, ainda, sua máquina literária, aparecem como expressão do menor. Mas Kafka não é um fechamento, tampouco é apenas uma abertura. É antes uma reabertura, um redirecionamento que sai desde um lugar que antes não existia. Literatura feita pela própria impossibilidade de se fazer literatura; contra a língua, contra a universalização do individual, contra a tendência de polarização constante. Kafka, e não uma escola literária. Kafka, e não a literatura alemã ou tchecoslovaca. Kafka, de tal modo que seria possível pensar se Kafka não

²²Há qualquer similaridade e tentativa, por parte dos filósofos franceses, de escrever à maneira de Kafka, uma expressão que acompanha o sentido da literatura menor: “Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39).

é fechamento, não é a única expressão que pode ser apontada como forma da literatura menor. E, no entanto, se é político, se faz do individual um individual, e não o reduz ao universal, Kafka não pode ser o esgotamento e o fechamento da literatura menor. Não pode ser o próprio “menor”; ele é antes máquina de expressão. O que faz propriamente a linha de fuga de Kafka? Deleuze e Guattari são pontuais com a resposta:

Não nos encontramos, portanto, diante de uma correspondência estrutural entre duas espécies de formas, formas de conteúdo e formas de expressão, mas diante de uma *máquina de expressão* capaz de desorganizar suas próprias formas, e de desorganizar as formas de conteúdos, para liberar puros conteúdos que se confundirão com expressões em uma mesma matéria intensa. Uma literatura maior ou estabelecida segue um vetor que vai do conteúdo à expressão: dado um conceito, em uma dada forma, achar, descobrir, ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que se concebe bem se enuncia... Mas uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar, e só vê e só concebe depois. (...) A expressão deve quebrar as formas, marcar as rupturas e as ligações novas. Uma forma estando quebrada, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 57-58).

Ligações novas é um novo tom, é diferenciação. De Kafka para a literatura estabelecida. Da literatura menor para a literatura da tradição. Da literatura menor de Kafka para uma outra literatura. As regras de Kafka, a expressão da literatura menor deve ser igualmente válida para uma outra forma de expressão, para algo que seja igualmente menor. De Kafka para outras formas de expressão. É Deleuze quem sugere a marca dessa passagem, quem relaciona de modo rizomático; de Kafka para Rousseau:

Arriscamo-nos de duas maneiras a ignorar um grande autor. Por exemplo, ao desconhecer sua lógica profunda ou o caráter sistemático de sua obra. (Falamos, então, de suas, “incoerências”, como se elas nos dessem um prazer superior.) Ou, de outro modo, ao ignorar sua potência e seu gênio cômicos, de onde a obra retira geralmente o máximo de sua eficácia anticonformista. (Preferimos falar das angústias e do aspecto trágico.) Na verdade, não se pode admirar Kafka sem rirmos ao lê-lo. Estas duas regras valem eminentemente para Rousseau (DELEUZE, 2004, p. 73).

A relação Kafka-Rousseau se realiza por aspectos encontrados por Deleuze em suas leituras, uma leitura que é individual e relaciona – não une – duas máquinas de expressão. Da mesma forma que há a relação rizomática Kafka-

Beckett²³, e que pode haver Kafka-Benjamin, Kafka-Mann, Kafka-Musil. Uma vez que Kafka aqui é a máquina de expressão da literatura menor, é a relação de Kafka que permite uma primeira expressão dessa literatura menor, mas é também desde Kafka que se encontram as características de uma noção de “menor”. Como afirmam Deleuze e Guattari, “não há tão grande, nem revolucionário, quanto o menor” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 52). A limitação do aspecto revolucionário do menor ao âmbito da literatura é a limitação das relações rizomáticas. As características encontradas em Kafka podem encontrar relação além da literatura, podem ser o conceito de menor para novas relações. É essa a intenção aqui: encontrar relações entre as características do menor e a arquitetura. Tal como há a literatura menor, procurar também a expressão de uma arquitetura menor. E para isso é preciso um conceito de menor.

Seguir as características da máquina de expressão que é Kafka, as características que desta máquina emergem. A desterritorialização da língua não é adstrita à literatura. É uma língua aquela da literatura; é uma linguagem aquela usada na literatura. Mas é uma língua aquela usada na música, é uma linguagem aquela usada na música²⁴. E pela existência de uma língua, de uma linguagem, a sempre presente existência de uma língua maior. É nesse sentido que afirmam os autores que, “mesmo maior, uma língua é suscetível de um uso intensivo que a faz escoar seguindo linhas de fuga criadoras, e que, ainda que lento, cauteloso, forma uma desterritorialização, absoluta dessa vez” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 52).

Língua desterritorializada é eminentemente política. No conceito de menor tudo é político, de forma que essa característica não é adstrita apenas à literatura menor, mas se estende ao conceito de menor. A música menor é política; a pintura menor é política; a arquitetura menor é política. A língua, que não é unicamente a língua falada, a palavra no sentido mais estrito, é a relação com a segunda característica, em que tudo no conceito menor é político:

²³ É válido, por questões de esclarecimento e exemplo, fazer nota da nota de Deleuze: “O *Grande Nadador* é sem dúvida um dos textos mais “beckettianos” de Kafka: ‘É bem necessário que eu constate que estou aqui em meu país e que, a despeito de todos os meus esforços, não compreendo nenhuma palavra da língua que os senhores falam...’ (*Oeuvres complètes [Obras completas]*, V, p. 221)”. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 52)

²⁴ A relação entre música e linguagem está presente em Deleuze e Guattari. Ao comentar a ideia de retrabalho da linguagem em Céline como uma “evolução sintática” que passa pela sonoridade, os filósofos franceses comentam: “Ele [Céline] falava da ‘pequena música’. Kafka também, é a pequena música, uma outra, mas sempre sons desterritorializados, uma linguagem que escapa de pontacabeça virando uma cambalhota”. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 53)

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a sua? Ou então não conhecem mesmo mais a sua, ou não ainda, e conhecem mal a língua maior de que são forçados a se servir? Problema dos imigrados, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problema de uma literatura menor, mas também para nós todos: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem, e de fazê-la escoar seguindo uma linha revolucionária sóbria? Como devir o nômade e o imigrante e o cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar sobre a corda bamba (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 40-41).

O traço eminentemente político do *menor* é o segundo elemento, a segunda característica. O *menor* não pode evitar o aspecto político. É eminentemente político porque advém de um caso particular lateral, é, desde seu início, uma fuga. É por estar *enclausurado*, é por estar em um “espaço exíguo” que o particular é político. Em seu fazer, na ação, ao proferir uma língua maior, ao obter expressão em um âmbito que parece ser o âmbito do *maior*, o *menor* é político. É, também, dessa maneira, coletivo. Esta é a terceira característica que deve ser atribuída ao *menor*, ou seja, o fato de que, para o *menor*, “tudo toma um valor coletivo”. Desde seu espaço exíguo, o particular é a enunciação de outros espaços exíguos ou, ainda, de um espaço exíguo que é próprio de um número de particulares. No âmbito literário, Deleuze e Guattari afirmam que “a máquina literária toma assim o lugar de uma máquina revolucionária porvir”, isso ocorrendo sem caráter ideológico, mas “porque só ela é determinada a satisfazer as condições de uma enunciação coletiva que faltam por toda outra parte nesse meio: a literatura é a tarefa do povo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37). A máquina literária é a manifestação dessa característica de eminência coletiva. Considerou-se a literatura; mas também a pintura, a música, a arquitetura possuem um enunciado eminentemente coletivo, também elas podem ser *menores*. Por uma arquitetura menor, ou seja, por uma arquitetura que venha a ser a tarefa do povo, e até de um povo por vir, que se manifesta em uma linguagem maior e que é eminentemente política, que esta pesquisa consiste.

5.3 A TENTATIVA DE UMA ARQUITETURA MENOR

A arquitetura, como a literatura, as artes plásticas ou o cinema, é um fato no mundo. Há a existência concreta de obras de arte, como há a produção de filmes e a escrita e publicação de livros. Independentemente dos meios que são usados para

tanto, há a expressão concreta de uma manifestação que comumente associamos a um dentre esses segmentos. Que o cinema venha a ser expresso por um processo que resultou de uma gravação feita com uma *Super-8* ou com uma câmera digital, ainda assim há a evidência do cinema. E, nesse sentido, ainda que o senso estético venha a ser discutido na relação com a tradição cinematográfica, é indubitável a presença, na história do cinema, de nomes como Ingmar Bergman, Fritz Lang ou Serguei Eisenstein, ainda que esses nomes representem antes as próprias expressões cinematográficas – expressionismo, realismo, etc. – do que necessariamente um ente particular. A mesma validade há para a arquitetura, enquanto um campo de produção.

A literatura serve à crítica e aos estudiosos um material mais vasto do que o cinema, seja em quesitos geográficos ou temporais. A tradição literária, mesmo que esta se altere de tempos em tempos, demonstrando a espécie de um *zeitgeist* que nada mais é que as tendências de uma época e de uma cultura, acaba sedimentando linhas e hierarquias bastante pontuais. As tradições literárias são o postulado de um *stand your ground* muito efetivo no sentido de que impõem aos *novos escritores* um dogma, uma linha, uma hierarquia. E Kafka, no entanto, mostra-nos o contrário; uma literatura menor, como foi apontado anteriormente.

O *menor*, enquanto conceito, não se presta apenas à literatura, mas está, antes, em relação com outras formas de expressão²⁵. A existência de um *establishment* nas artes plásticas ou na música é a manifestação de uma tradição que pode suscitar uma linha hierárquica, um sentido pré-determinado pelo qual se dá a abertura de um menor²⁶. A arquitetura é, mais uma vez, uma área em que a tradição se manifesta da mesma maneira que é possível haver aberturas para um *menor*. Seria necessário, nesse sentido, pontuar qual é a tradição da arquitetura no

²⁵ É válido mencionar o conceito de *Merz* criado e empregado por Kurt Schwitters, antes de Deleuze e Guattari, e que denota esse caráter rizomático e o aspecto de criação que o próprio rizoma pode ter: “A palavra ‘Merz’ não tinha nenhum significado quando a inventei. Agora ela tem o significado que lhe dei. O Significado do conceito ‘Merz’ muda à medida que muda o conhecimento daqueles que continuam a trabalhar com ele. ‘Merz’ defende a libertação de todo e qualquer grilhão, em benefício da criação artística” (SCHWITTERS, 1921 apud CHIPP, 1996, p. 389).

²⁶ Isso seria parte do elogio de Deleuze dirigido à Francis Bacon, sobretudo quando aponta que “cada pintor resume a história da pintura”, pontuando que Bacon *fez-se* um pintor influenciado pela “tradição” egípcia: “Ao longo dos séculos, muitas coisas fazem de Bacon um egípcio: as grandes superfícies planas, o contorno, a forma e o fundo como dois setores igualmente próximos no mesmo plano, a extrema proximidade da Figura (presença), o sistema de nitidez. Bacon presta ao Egito a homenagem da esfinge e declara seu amor pela escultura egípcia: pensa, como Rodin, que durabilidade, essência ou eternidade são a primeira característica da obra de arte (justamente o que falta à fotografia)” (DELEUZE, 2007, p. 124).

contexto contemporâneo para que se encontrasse a abertura rizomática que possibilita uma arquitetura menor.

Os conteúdos e formas da arquitetura contemporânea têm sido orientados por um sentido determinado por uma tendência europeia e de características não apenas capitalistas, mas industriais, o que significa o emprego de uma noção de funcionalidade nos projetos arquitetônicos e, por conseguinte, nas construções:

O projeto moderno tinha uma base econômica e tecnológica com tendência universal – principalmente se tomados a Europa em industrialização (Alemanha, Inglaterra e França) e os Estados Unidos. Mas sua elaboração cultural e estética foi matizada por um contexto europeu específico. O sistema industrial, para seu melhor funcionamento, implicou certa organização do espaço, para melhor circulação de produtos e arregimento de mão-de-obra. Logo, as condições de vida dos trabalhadores nas cidades industriais degradaram-se, fosse pelas moradias fabris que lhes eram destinadas, ou pela ocupação maciça de edifícios e cidades que haviam sido construídos para outro número de habitantes e outras necessidades (DUARTE, 2002, p. 147-148).

É essa tradição que é recebida pelos arquitetos modernistas que sentem a necessidade não apenas posicionar-se perante essa tendência, mas de responder a ela. É suficientemente claro o fato de que Le Corbusier é, dentre os arquitetos modernistas, aquele que mais fortemente constrói um projeto que visa posicionar-se contrário a essa tradição industrial e funcional da arquitetura (DUARTE, 2002, p. 149). Porém, ao delinear uma oposição, Le Corbusier adentra o campo linear da tradição arquitetônica existente; torna-se a outra ponta de uma mesma linha. Enquanto expressão de uma relação hierárquica, a posição inaugurada por Le Corbusier não propõe uma arquitetura menor e isso se demonstra não apenas pela resistência à tendência do arquiteto suíço, mas sobretudo pela aplicação²⁷.

Uma proposição audaciosa é considerar, como faz Paola Berenstein Jacques em seu livro *Estética da ginga*, a arquitetura feita não por uma reconstrução intencional, desenvolvida como uma oposição à tradição, mas como uma fuga, uma abertura que é aproveitada pelo caso particular e concreto:

²⁷ Consta que boa parte das tendências legadas por Le Corbusier encontraram uma aplicabilidade inaplicável: "O desabamento é a metáfora utilizada por Charles Jencks ao datar o fim do modernismo em 15 de julho de 1972, às 15h32, com a implosão do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, em Saint Louis, Missouri, Estados Unidos. Concebido sob os cânones de Le Corbusier, vencedor de um concurso, foi destruído por ser considerado inabitável" (DUARTE, 2002, p. 157).

Este livro tem como objetivo a arquitetura. Por negação. Estudaremos as favelas, que, construídas por não-arquitetos, são uma arquitetura. Estão à margem da arquitetura. Por isso a escolha de uma abordagem também marginal? De tanto dar voltas pela Margem, acaba-se traçando o contorno da norma que, no nosso caso, é a própria arquitetura (JACQUES, 2003, p. 11).

No entanto, por mais rizomática que possa parecer, a proposta de Paola Berenstein Jacques é uma proposta de análise que não retira consequências *menores*, como fizeram Deleuze e Guattari para com Kafka. A intenção do presente trabalho é encontrar um início de esboço de uma arquitetura menor e, portanto, pretende-se formular relações rizomáticas que ao menos indiquem para o direcionamento de tal arquitetura menor. Compartilhando, assim, certa perspectiva com a intenção de Berenstein Jacques, pretende-se encontrar relações de fuga para a linearidade da tradição arquitetônica, sendo que essas relações são demarcadas pelos termos rizomáticos apresentados anteriormente, ou seja, a rostidade, o listo/estriado e a nomadologia/máquina de guerra. É na atribuição dessas relações rizomáticas que se pretende encontrar o *menor* que pode ser localizado em uma tendência lateral da arquitetura.

Por essa perspectiva, não é necessário desenvolver oposição à tradição, para não recair entranhado na dualidade já apresentada pela hierarquia e linearidade da tradição arquitetônica – como fez o modernismo na arquitetura com Le Corbusier e seguidores –, nem tampouco é preciso ater-se a um só aspecto concreto – como faz Berenstein Jacques. Encontrar uma fuga dentro da própria tradição arquitetônica, um aspecto de inversão:

Limite indica controle, e todo mecanismo de controle provoca resistências, forças que surgem como diferenças e geram descontinuidades ou rupturas com o poder dominante. (...) Irregularmente espalhadas na estrutura dominante, as resistências são pontos em movimento que desencadeiam deslocamentos e desarticulações no sistema estabelecido. Se a cidade ideal era um mecanismo de controle, a cidade real negou submissão aos instrumentos de captura. Os projetos de cidades ideais sempre fracassaram pois, apesar dos enormes esforços para impor uma ordem imutável ao caos, as cidades reais fazem emergir infinitas potências, diferenças que expandem incessantemente os limites existentes (SCHULZ, 2008, p. 58).

Rizomas estabelecidos desde a possibilidade concedida pela tradição ou, mais precisamente, aberturas feitas desde o fechamento que pretende causar certa opressão. O aspecto estético-político-ético é evidenciado neste ponto por essa

tradição que é identificada não só nas cidades planejadas, nos ideais de urbanismo ou nas construções funcionais estabelecidas pela industrialização e pelo capitalismo. É eticamente presente pela necessidade de resistência que surge frente a um projeto opressor. É conhecido o fato de que “os projetos urbanos sempre estiveram comprometidos em reafirmar a autoridade religiosa, política ou econômica”, contudo, pela complexidade que é própria da modernidade, “a partir do século XVII os mecanismos de poder foram aperfeiçoados e diversificados” (SCHULZ, 2008, p. 108).

A resistência é iniciada por um aspecto ético, mas é convocada politicamente. O *menor* da arquitetura é a resistência frente à imposição da herança e da hierarquia tradicional²⁸. Deleuze, em *Conversações*, ao abordar a questão política, afirma que “as minorias e as majorias não se distinguem pelo número”, uma vez que “uma minoria pode ser mais numerosa que uma maioria”, dessa maneira “o que define a maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme: por exemplo, o europeu médio adulto macho habitante das cidades” (DELEUZE, 2010, p. 218).

A proposta de uma arquitetura menor é eticamente convocada e politicamente comprometida, como não poderia deixar de ser, dado que, dentre as características que compõem o conceito de *menor*, a eminência política é uma delas. O que permite a resistência, no entanto, é um atributo que a arquitetura compartilha com as artes e que a permite girar lateralmente para uma fuga além da mera composição *construção-funcionalidade*. A arquitetura é expressão no sentido de que é uma arte e, como Deleuze pontua, “a arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha” (DELEUZE, 2010, p. 219). E a resistência da expressão-arte que é a arquitetura se dá frente ao que a maioria pretende impor e a minoria se desvia: o modelo. Como afirma o filósofo francês, “quando uma maioria cria para si modelos, é porque quer tornar-se majoritária, e sem dúvida isso

²⁸ É válido mencionar a análise e posição de Paul Virilio, sobretudo no que diz respeito à noção de resistência contemporânea. Para Virilio, em consonância com o aspecto arquitetônico, a resistência se dá em um âmbito espacial: “Hoje, trata-se menos de *deslocar* (ou de nos deslocar) no espaço de um percurso do que de *defasar* no tempo o instante de uma disjunção-conjunção, afluência de circunstâncias técnicas em que as aparências estão contra nós, *totalmente contra nós* na interface ótico-eletrônica... A *separação*, portanto, representava para os diferentes locais da geopolítica original (rural, comunal, urbana e nacional...) aquilo que a interrupção passou a representar para o não-lugar da cronopolítica atual” (VIRILIO, 2008, p. 62).

é inevitável para sua sobrevivência ou salvação”²⁹ (DELEUZE, 2010, p. 218). A expressão da arquitetura facilita a visualização desses modelos. Propor relações rizomáticas que escapem ao modelo, portanto, é parte do esboço de uma arquitetura menor.

5.3.1 *Arquitetura menor: relações rizomáticas*

Apresentar a proposta de uma relação rizomática não é criar uma *solução*, um aspecto *absolutamente novo* que tenha por intenção servir como um *substituto*, como algo para se pôr no lugar do antigo e, mais uma vez, repetir a linearidade e a hierarquia. Não é a tentação de se fundar uma nova tradição, mas apenas de propor lateralidades, de fazer com que novas possibilidades participem da multiplicidade. Mesmo as relações rizomáticas apresentadas não devem ser um fechamento, mas servem antes ao ensinamento legado por Deleuze e Guattari nos *Mil Platôs* quando aborda a questão dos estratos. Para os filósofos, “os estratos têm uma grande mobilidade”, de modo que “um estrato é sempre capaz de servir de *substrato* a outro, ou de percutir um outro, independentemente de uma ordem evolutiva”, percussão essa que ocorre “sobretudo, entre dois estratos ou duas divisões de estratos” onde “produzem-se fenômenos de *interestratos*: transcodificações e passagens de meio, misturas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 230).

Da mesma forma que se pretende encontrar fugas, a orientação ainda é aquela destacada pelo *menor*. Que toda arquitetura menor seja realizada em uma *língua* maior, que tudo nelas seja político e que tudo tome um valor coletivo.

²⁹ A ideia de “sociedade de controle” apresentada anteriormente, tanto em Deleuze quanto em Stiegler, podem ser interpretadas no âmbito da arquitetura pelo “molde” que cumpre à função de controle. Os edifícios que se prestam ao enlace e à doutrinação/dogma da funcionalidade. A sociedade de controle visivelmente passar por um âmbito arquitetônico: “Reformar a escola, reformar a indústria, o hospital, o exército, a prisão; mas todos sabem que essas instituições estão condenadas, num prazo mais ou menos longo. Trata-se apenas de gerir sua agonia e ocupar as pessoas, até a instalação das novas forças que se anunciam” (DELEUZE, 2010, p. 224). Nesse sentido, *reformar* as instituições é, por certo, uma reforma *abstrata* dos hospitais, em um aspecto estrutural-conceitual, mas é também uma *reforma* concreta, dos edifícios. Basta considerar a mudança de um *chão de fábrica* para uma estrutura empresarial de *células* e *baías*: “A fábrica constituía os indivíduos em um só corpo, para a dupla vantagem do patronato que vigiava cada elemento na massa, e dos sindicatos que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa introduz o tempo toda uma rivalidade inextinguível como sã emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo” (DELEUZE, 2010, p. 225).

Encontrar o devir na arquitetura menor³⁰.

Iniciar o menor pelo menor; tomar a casa como primeiro ponto. A casa é um rosto, é a partícula de inserção da arquitetura nas grandes confabulações urbanísticas. A casa está por todos os lados. Há casas em todas as ruas; ainda que os homens não sejam encontrados, ainda que os rostos de uns desapareçam, outros rostos se encontram. Enquanto esse aspecto, há que se compreender que as casas, como os rostos concretos, “nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 3, p. 37). As imagens metafóricas não são gratuitas, a casa é aspecto de subjetivação, é o componente que se quer individual, ainda que, por estar em um âmbito de rostidade, as casas, como os rostos “não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequências ou de probabilidade”, são uma subjetivação no sentido de que “a subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias”. Enquanto máquina, ela é sua própria fuga, pois, como afirmam os pensadores franceses, “a linha de fuga faz parte da máquina” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 17).

A aproximação da casa com a rostidade deve ser feita por um aspecto pontual, por um caso concreto, por uma casa-rosto-concreta. A *sugestão*, mais que um exemplo, é suscitada pelo caso apresentado no emblemático filme *Mon oncle* [*Meu tio*], de 1957, escrito e dirigido por Jacques Tati. Mais do que uma simples sátira à mecanização e à modernidade tecnológica, a película apresenta dois modelos de casa-residência:

Nesse filme, como seguramente todos se recordarão, contrapõem-se duas formas de viver: a do tio – *monsieur* Hulot (Tati) –, numa velha casa mal-ajambrada no centro de Paris, e a da família Arpel, formada pelo *monsieur* Arpel, proprietário da fábrica de plásticos Plasta, por sua mulher, irmã de Hulot, e por um único filho que adora o tio –, numa casa com um pequeno jardim, em um bairro nobre afastado (ÁBALOS, 2012, p. 68).

³⁰ A compreensão sobre esse devir é esclarecida por Roberto Machado: “O tema que mais interessa a Deleuze ao pensar a literatura em sua relação com o de-fora da linguagem é o devir. Ao considerar o quem ele entende por devir, linha de fuga ou desterritorialização – termos que podem ser tomados como sinônimos –, nota-se que o devir é pensado em contraposição à imitação, à reprodução, à identificação ou à semelhança. Devir não é atingir uma forma; é escapar de uma forma dominante. Devir também não é metafórico, não se dá na imaginação, nem diz respeito a um sonho, a uma fantasia” (MACHADO, 2009, p. 213)

Duas casas, mas não contrapostas. Duas formas. A casa com um pequeno jardim em um bairro nobre afastado, quase totalmente operada e auxiliada por aparatos tecnológicos, com linhas determinadas pela funcionalidade. Pertencente ao *monsieur Arpel*, a casa burguesa-funcional, o símbolo de um progresso. Preenhe da noção de “residência”, a casa do *monsieur Arpel* é funcionalmente voltada para o “conforto”, é burguesamente voltada para o progresso, é progressivamente uma melhoria funcional. Serve a uma perspectiva de futuro a ser alcançado, de pretensão de ter alcançado esse futuro.

Para alcançar este futuro de progresso, é necessário subsumir o indivíduo – em Comte, o fundador da sociologia, o individual é algo abstrato – na Unidade de tudo e de todos, é necessário renunciar a pensar diante do que existe, eliminar a faculdade crítica, e entregar-se às pautas impostas pela industrialização e pelo positivismo, esta ideologia que supera a filosofia, esta filosofia única e definitiva para um novo mundo. Este sujeito não é outro, senão o homem-tipo corbusiano, a família-estatística, esse *constructo* mental que permitiu aos arquitetos ortodoxos objetivar o comportamento social e quantificá-lo naquela experiência quase delirante que foi o *Existezminimum*. (ÁBALOS, 2012, p. 72).

Monsieur Arpel é o rosto concreto ou, melhor dizendo, é uma estrutura armada, um sentido dado, um significante. A casa tecnológica, funcional e burguesa é um espaço qualquer, um conglomerado de *espaços-qualsquer* que formam uma rua, uma cidade, um país e, a rigor, preenchem sempre a concepção pré-fabricada que lhe é dada. Negando variantes, a casa de *Monsieur Arpel* não é jamais um lugar³¹. A estranheza dos aparatos tecnológicos suscita não uma oposição, mas uma ordenação, como faz notar o personagem do *sobrinho*, que sente inclinação para fora, que sente que o *lugar* está em outra modalidade, que, como os personagens de Kafka, quer encontrar linha de fuga. Esse estranhamento é corroborado pela análise dos pensadores franceses, onde esses afirmam que “a máquina abstrata surge quando não a esperamos, nos meandros de um adormecimento, de um estado crepuscular, de uma alucinação, de uma experiência de física curiosa”

³¹ De maneira perspicaz a noção de *lugar* é associada com a ideia de *casa*, noção essa que se estende para casos maiores ou menores: “Uma casa é sentida como lugar de determinada pessoa, mas não a porção semelhante próxima, que é a casa do vizinho. Pensamento similar é notado numa cidade e seus templos. Em Salvador, fies do catolicismo e da umbanda têm seus lugares na cidade reconhecidos mutuamente. Numa mesa porção de espaço certos lugares são identificados por uns em determinadas ocasiões, quando ocupados com interesses específicos, para quem os mesmos lugares, em outros momentos, são estranhos ou aceitos como de outrem. A poltrona de estofado azul no canto da sala é do gato até que haja um jogo de futebol, quando é identificada pela família (incluindo o gato) como o lugar do pai” (DUARTE, 2002, p. 114).

(DELEUZE; GUATTARI, 2012, v.3, p. 37). A fuga é a não-proposta arquitetônica de *Monsieur Hulot*:

Diante dessa família orgânica, imersa em uma sociedade unidirecional, *monsieur Hulot* – o tio –, habitante de um fantástico labirinto fenomenológico e indiferente a toda ideia de progresso, atua como um parasita, desvelando, com sua solitária presença, a grotesca codificação social, desconstruindo-a, no estrito sentido da palavra. (ÁBALOS, 2012, p. 72)

Hulot é a lateralidade ou uma via a mais. Não se pode pensar em Hulot como a oposição, pois ele não está no mesmo âmbito que Arpel. Isso entendido na medida em que Arpel é uma casa, uma construção empedrada, é o fechamento que não permite aberturas. Em termos de construção civil, Arpel é o *acabamento*, um termo que não diz nada salvo o fenômeno de um encerramento. A casa de Hulot é intrigante ao sobrinho justamente por sua rostidade, dá a impressão de que a todo momento pode desfazer-se e refazer-se. É verdadeiramente um lugar, uma moradia. A casa de Hulot é um novo rosto, serve ao ensinamento de Deleuze e Guattari:

O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercando e margeando cavidades que não existem mais senão como buracos. Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 3, p. 39).

Na relação sugerida pelos filósofos franceses a casa não deve ser vista como parte de um contexto determinado, como a imposição de uma complementação forçosamente prevista. A ideia de urbanização, ou mesmo o pressuposto de *re-arranjar* a arquitetura que é próprio da arquitetura moderna – com o forte exemplo de Le Corbusier –, não passaria de o enquadramento de qualquer construção ao aspecto de modelagem e preenchimento; o modelo de *acabamento*. A rostidade da casa é a linha de fuga de um plano, de um projeto que é imposto à cabeça-casa:

O plano, a planificação, e a sua objetivação como técnica de controle de crescimento – o urbanismo –, serão manifestações culminantes deste tempo teleológico, perfeito, ou, se preferimos, “radiante”. O trabalho sobre a planta se reproduz como um automorfismo a-escalar, da casa à cidade, explicitando o trabalho, a técnica própria do arquiteto, tão “necessária e irresistível como uma lei física”. O espaço da casa, o ar e sua memória, por assim dizer, apenas existem: foram completamente eliminados para proceder a uma quantificação normativa, à objetivação biológica da família-

tipo mediante o plano, o trabalho sobre a planta (ÁBALOS, 2012, p. 73-74).

A proposta de encontrar uma rostidade na composição arquitetônica de uma casa é parte de uma arquitetura menor porque é a realização dada em uma linguagem maior. Dominante por sua necessidade, a concepção de habitação sempre estará atrelada à ideia de casa. Porém, não subjugar-se à noção de funcionalidade é reverter a habitação, é usar da linguagem maior em prol de uma linguagem menor. O exemplo de Hulot apresenta o caráter eminentemente político. A manifestação do aspecto coletivo se dá quando considera-se a rostidade da casa em uma proporção maior: em um gueto, em um cortiço, em uma favela. Tomado à maneira de um *entre*, o “barraco” da favela é uma habitação, um abrigo, uma casa-rostito. Como afirma Jacques, contrariamente à concepção positivista de um projeto arquitetônico, “nunca há projeto preliminar para a construção de um barraco” (JACQUES, 2003, p. 23). Em verdade, a característica é justamente a composição feita em *aberturas* que permite ao barraco ter sua rostidade;

Os primeiros barracos das favelas são construídos com fragmentos de materiais heteróclitos, recolhidos pelo próprio construtor. Esse construtor, no mais das vezes, é o favelado, que recebe ajuda de sua família e de seus vizinhos, e seu objetivo inicial é construir um teto para abrigar os seus. Esse primeiro abrigo, extremamente precário, é a base de uma futura evolução. Diferentemente do homem primitivo, que fabricava sua cabana com materiais naturais, o favelado vai procurar na cidade restos diversos de materiais de construção que possam ser utilizados; pedaços de madeira e latões são, então, resgatados de canteiros de obras e de lixões. Uma primeira estrutura provisória é rapidamente construída, e o maior desafio é, em geral, a inclinação do terreno (quando em morros), que impõe a construção sobre pilotis (JACQUES, 2003, p. 23).

Essa primeira descrição da construção de um barraco demonstra a formação subjetiva do rosto de uma casa própria da favela. Por certo que o barraco é uma casa. A relação entre casa e habitação é feita em forma de resistência pelo barraco. Inserido em um âmbito imprescindível, o barraco é habitação, ou seja, também faz parte de uma máquina abstrata. Mas, como afirmam os pensadores franceses, “é precisamente porque o rosto depende de uma máquina abstrata que ele não se contentará em recobrir a cabeça”, o que lega o fato que, “consequentemente, a questão é a de saber em que circunstâncias essa máquina é desencadeada” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 3, p. 40). Como linha de fuga, essa máquina é desencadeada pelas circunstâncias subjetivas do próprio barraco:

Tão logo a estrutura de sustentação esteja instalada, as placas de madeira – às vezes mesmo de papelão – e os latões aplainados são pregados para formar as paredes externas (fachadas) e o teto. Este pode também ser coberto com plásticos e restos de placas onduladas, fixados por pedras. À medida que o favelado vai encontrando outros materiais mais adequados, vai substituindo os antigos. Por ocasião das chuvas fortes, é obrigado a substituí-los com regularidade. No início, o abrigo consiste sempre em uma peça única; será ampliado de acordo com o tempo e os meios do construtor, que desde o começo deve provar dispor de grande capacidade de adaptação e de imaginação construtiva: o “jeitinho” é a condição *sine qua non* para se construir um barraco numa favela (JACQUES, 2003, p. 23).

Os exemplos apresentados, do barraco na favela – sobretudo nas favelas latinas e africanas – e a casa de *monsieur* Hulot são possibilidades. Não passam de aberturas. São indicações de uma rostidade que pode se apresentar em uma casa, da feitura de uma arquitetura menor. A implicação necessária do rizoma rostidade/subjetivação–casa/habitação é o abandono da cabeça-projeto, ou do projeto-rosto concreto. Como afirmam os filósofos franceses, “o rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal plurívoco multidimensional”, ou seja, “quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser *sobrecodificado* por algo que denominaremos Rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 3, p. 39). Barraco, casa do tio Hulot, construções em abertura³². A casa como arquitetura menor, destacada de um plano, de um projeto, ou melhor, de uma maneira determinantemente rígida de se fazer projeto. Porém esse é o primeiro aspecto de uma possibilidade de arquitetura menor. Compreendendo um âmbito menor, a casa surge como proposta. Mas como haver arquitetura menor quando em uma concepção *ampla*, em uma máquina expandida, na urbanização, por exemplo?

Estabelecer linhas de fuga, encontrar as lateralidades, independente de onde estiverem. As casas e suas rostidades são um ponto de fácil vislumbre, de nítida observação. Mas as cidades, elas resistem. A urbanização é um fenômeno do século XIX, o século em que as cidades deixaram de ser muradas, em que as

³² A lateralidade da arquitetura menor estabelecida pela relação rostidade-casa parece ser uma linha de fuga à perspectiva positivista, estrutura essa que é identificada por arquitetos: “O que deixa de estar presente na casa positivista é toda a cultura material desenvolvida na construção do eu: qualquer vislumbre de individualização do espaço é substituído pela presença autoritária e fantasmagórica desse outros que dirige invisivelmente as pautas da conduta privada, o arquiteto moderno” (ÁBALOS, 2012, p. 81).

idades passaram a ser um labirinto. Enquanto um artifício, uma construção sobre uma natureza, as cidades são a anulação e a supressão da natureza em sua formulação original. É possível afirmar, nesse sentido, que “as cidades foram fundadas a partir da possibilidade de excesso, que modificou a economia auto-suficiente da aldeia”, sendo essa exigência de tal modo que se demandou “a implantação de um espaço construído, inevitavelmente usurpador e destruidor do espaço natural” (SCHULZ, 2008, p. 10). No entanto, mais do que uma simples oposição à natureza, as cidades são a marca de seu próprio desenvolvimento, são o fenômeno e o sentido de seu próprio progresso, uma vez que “a cidade expõe as sucessivas intervenções urbanas por meio de marcas e traços do tempo inscritos nos estratos do espaço construído” (SCHULZ, 2008, p. 10).

Os estratos, as marcas, os sulcos: as formas urbanas e a marcação territorial da cidade são o estabelecimento de um molde, de um ponto que pode ser dado em relação. A tentativa de relação rizomática aqui pretendida é entre as cidades e o liso/estriado. As cidades são territórios, são a determinação de um espaço e, enquanto determinação de um espaço, são territorialização.

O território, assim como o lugar, é uma porção do espaço significada, a cujos elementos são atribuídos signos e valores que refletem a cultura de uma pessoa ou grupo. Entretanto, na constituição de um território, essa significação é uma forma de marcar esses elementos com certos valores culturais, de modo que qualquer outro objeto, ação ou indivíduo que se encontre nessa porção de espaço deva se guiar, ou mais, deva se submeter a essa medida cultural imposta ao espaço. Assim, quaisquer outros elementos que se coloquem sob sua região de influência deverão respeitar sua significação e organização (DUARTE, 2002, p. 76).

Validadas desde a perspectiva de uma determinação, de uma centralização e de um molde previamente dado que deve conformar todos os elementos posteriores, as cidades são exatamente este aspecto de territorialização. As cidades determinam não apenas as estruturas daquilo que ocorre em seu próprio âmbito, ou seja, dentro das cidades, mas, sobretudo no século XX, as cidades passaram a ser

guia também para aquilo que é fora-da-cidade³³. Funcionalmente determinadas, as cidades passam a cumprir perfeitamente com o conceito de territorialização; são uma manifestação de determinações de cunho prático, determinações teleológicas, hierárquicas e lineares.

Chama-se de urbanização à tendência de estabelecer não apenas restrições, mas regramentos para o *desenvolvimento* urbano, tendências essas que se conformam à ideia de território, e “o território é constituído desde que haja um sistema de valores compartilhado pelos elementos que ocupam tal porção do espaço”, isso ocorrendo de maneira determinada, ou seja, de maneira que “esse sistema determine a dinâmica de todos os outros objetos e ações” (DUARTE, 2002, p. 77). Mas o território é ainda um espaço. Mais especificamente, é um espaço que é fechamento e abertura, simultaneamente. Nesse sentido, como ponderam os filósofos franceses, “cabe dizer que o espaço pode sofrer dois tipos de corte: um, definido por um padrão, o outro, irregular e não determinado, podendo efetuar-se onde se quiser” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 196). Dois tipos de cortes, um pautado pela determinação, outro pautado pela liberalidade; não apenas isso, mas também dois tipos de espaço:

Certamente, tanto no espaço estriado como no espaço liso existem pontos, linhas e superfícies (também volumes, mas, por enquanto, deixemos essa questão de lado). Ora, no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. (...) É a subordinação do hábitat ao percurso, a conformação do espaço do dentro ao espaço do fora: a tenda, o iglu, o barco. Tanto no liso como no estriado há paradas e trajetos; mas, no espaço liso, é o trajeto que provoca a parada, uma vez mais o intervalo toma tudo, o intervalo é substância (donde os valores rítmicos) (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 197).

A urbanização das cidades determina uma estrutura enrijecida e

³³ Como enuncia Paul Virilio, fornecendo um exemplo válido sobre as atuais condições de urbanização do mundo: “No início dos anos 60, em plena revolta dos guetos negros, o prefeito da Filadélfia declarava: ‘A partir de agora as fronteiras do Estado passam pelo interior das cidades’. Esta frase traduzia uma realidade política para os cidadãos americanos discriminados, mas sobretudo remetia a um contexto mais amplo, já que o ‘Muro de Berlim’ havia sido concluído no dia 13 de agosto de 1961 bem no meio da capital do Reich. (...) Na verdade, a frase do responsável pela grande metrópole americana revelava um fenômeno geral que atingia tanto as capitais quanto as cidades do interior, *fenômeno de introversão forçada* no qual a Cidade, assim como as empresas industriais, sofria os primeiros efeitos de uma economia multinacional, verdadeira *reorganização urbana* que logo contribuiria para o esvaziamento de certas cidades operárias como Liverpool ou Sheffield, na Grã-Bretanha, Detroit ou Saint Louis, nos Estados Unidos, e Dortmund, na Alemanha.” (VIRILIO, 2008, p. 7).

determinada previamente. Modelos são fixados e devem ser seguidos para que se obtenha uma maior funcionalidade. Por certo que o estabelecimento de certo modelo em detrimento de outro não é um fator gratuito, mas é fruto de um interesse e de uma carga de valores culturais. A sociedade de controle, os ditames do mercado de consumo, o aspecto utilitário e de vigilância da sociedade moderna determina o molde da urbanização³⁴. Muito mais por um acaso do que por uma razão causal, o pensamento da arquitetura modernista, com a importante figura de Le Corbusier, acabou servindo à pretensão determinadora da urbanização contemporânea:

A arquitetura é um ato de vontade consciente. Arquitetar “é colocar em ordem”. Pôr em ordem o quê? Funções e objetos. Ocupar o espaço com edifícios e estradas. Criar receptáculos para abrigar os homens e criar comunicações úteis para chegar até eles. Agir sobre nossos espíritos mediante a habilidade das soluções, sobre nossos sentidos por meio das formas propostas a nossos olhos e das distâncias impostas a nossa caminhada. Comover, por meio do jogo de percepções a que somos sensíveis e das quais não podemos nos desvencilhar. Espaços, distâncias e formas, espaços interiores e formas interiores, caminhadas interiores e formas exteriores, espaços exteriores – quantidades, pesos, distâncias, atmosfera, é com isto que agimos. São estes os acontecimentos que estão em causa. A partir disto confundo solidariamente, num único conceito, arquitetura e urbanismo. Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo. (LE CORBUSIER, 2004, p. 78)

A ideia totalizadora da arquitetura moderna, sobretudo no que diz respeito ao urbanismo, não é um mero acaso, mas um reflexo da tendência de hierarquia, linearidade e ordenação. A expectativa do urbanismo moderno é encontrar *soluções*, ou seja, prover um planejamento prévio que tenha uma aplicabilidade em relação às funções predeterminadas. Como um cientista ou um tecnólogo, o arquiteto moderno desenha cidades conforme a necessidade de funções, conforme um planejamento ideal e rígido daquilo que *deveria ser* a cidade. Não é por outra razão que é possível encontrar as palavras de Le Corbusier afirmando que “procedendo à maneira do prático em seu laboratório, fugi dos casos específicos: afastei todos os acidentes; concedi-me um terreno ideal” (LE CORBUSIER, 2009, p. 156), terreno ideal esse

³⁴ A análise de Schulz é pontua sobre a questão da funcionalidade no urbanismo moderno: “O urbanismo heroico das vanguardas do início do século XX propunha adensar e verticalizar o ambiente construído, através da concentração de torres minimalistas que enfatizam o purismo geométrico e a transparência. Combinando idealismo e racionalismo, a estética urbana modernista reeditava o zoneamento funcional platônico a partir da centralização, delimitação e hierarquização dos territórios. As funções urbanas tornavam-se mais complexas. A retalhação da cidade, porém, denunciava a antiga vontade de subjugar os elementos transgressores da ordem.” (SCHULZ, 2008, p. 13).

que é sempre um fechamento, que é sempre uma negação de realização de novas relações rizomáticas. O urbanismo moderno é um espaço dominado, é um plano ou, ainda, um projeto. A extensão da casa funcional, mas muito além disso: a determinação de todas as funções, de toda a ação como uma ação determinada. Não é apenas um subjugar à subjetividade, como faz a casa do *monsieur* Arpel, é um subjugar a própria possibilidade de aparecimento de uma subjetividade, a própria totalidade.

Com base nessa forma de posicionamento é que se pode analisar, como fazem alguns arquitetos, que “as práticas de exclusão e inclusão, de marginalização e centralização, por meio do zoneamento do espaço urbano, foram recorrentes no mundo ocidental desde as utopias platônicas” (SCHULZ, 2008, p. 159), de modo que a higienização do planejamento urbano é a absoluta e total determinação do espaço-cidade fixada em uma funcionalidade³⁵.

A relação rizomática a ser proposta é liso/estriado-cidade/espaço. Mais do que uma territorialização, o espaço das cidades é uma desterritorialização, é uma lateralidade, uma constante fuga pela qual cidades se inserem em uma cidade. Os filósofos franceses fornecem a base para tanto:

O estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 197).

Fugas da cidade em relação à projeção programática de um urbanismo totalizador. O exemplo de uma construção gradual que mantém em si sempre a fuga, a lateralidade e a construção/desconstrução/reconstrução como um devir que é verdadeiramente um *devir*. As favelas consideradas em seu âmbito de devir:

Nos discursos sobre as favelas, a figura do labirinto constantemente aparece, sobretudo quando se trata da experiência de penetrar numa delas

³⁵ Tão intenso era o vínculo com a ideia de funcionalidade que a arquitetura moderna, tentando reformar modos de pensamento, exacerbava e escancara sua dependência a essa funcionalidade: “As técnicas para higienizar o ambiente construído exigiam tornar visíveis as contaminações potenciais entre seres humanos, e, portanto, a estratégia urbanística consistia em associar a transparência espacial ao zoneamento funcional.” (SCHULZ, 2008, p. 171)

e percorrer seus meandros. Não estamos mais na escala do abrigo, mas na escala do conjunto de abrigos, na escala do espaço deixado entre os barracos, que forma as ruelas e os becos das favelas. É um espaço efetivamente labiríntico, tal é o emaranhado dos caminhos internos, e, ainda, como não há sinalização, placas, nomes ou números, qualquer pessoa de fora, ali, se perde facilmente. Mas, visto de longe ou de fora, o labirinto não é percebido como tal; a pessoa só se dá conta do que ele é – e sempre de maneira fragmentária – quando nele entra. Talvez se possa afirmar que quem nunca se perdeu no labirinto-favela não sabe o que significa estar ali (JACQUES, 2003, p. 65).

O desconhecimento do espaço é a demonstração de uma não projeção e de uma inexistência de predeterminação. Mais do que isso, a necessidade de estar perdido no ambiente é própria do liso, é um aspecto que caracteriza o espaço liso. Pela via estética, Deleuze e Guattari apresentam o liso como o estar muito próximo a ponto de já não enxergar, e então poder enxergar novamente. Conforme os pensadores, “Cézanne falava da necessidade de *já não ver* o campo de trigo, de ficar próximo demais dele, perder-se sem referência, em espaço liso”; é só com base nessa perspectiva que a lateralidade se faz presente, “a partir desse momento pode nascer a estriagem: o desenho, os estratos, a terra, a ‘cabeçuda geometria’, a ‘medida do mundo’, as ‘camadas geológicas’, ‘tudo cai a prumo’”, considerando, é certo, que isso ocorre “sob pena de que o estriado, por sua vez, desapareça numa ‘catástrofe’, em favor de um novo espaço liso, e de um outro espaço estriado...” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 217-218).

Cidades-labirintos, espaços-cidades-labirintos, espaços-lisos, espaços-estriados e, por fim, cidades-liso/estriado. Essa relação rizomática, da cidade com os espaços, é uma fuga da projeção, da condenação urbanística à funcionalidade. As favelas, os guetos, as cidades formadas por suas próprias forças, variáveis e múltiplas, essas são as linhas de fuga ao projeto urbano³⁶. Um espaço que não é apenas um convite, é também um desafio, à maneira do labirinto.

A complexidade do labirinto é temporal; quem se perde é aquele que acaba de surgir, que desaparece tão depressa quanto surgiu. É o aspecto desconhecido do porvir que cria a estranheza; e o estranho é também o estrangeiro, o que nos é estranhos, o que não dominamos, porque desconhecemos. [...] Para desatar a complexidade do percurso, é necessária uma ausência de objetivo. É a vontade de sair do labirinto que

³⁶ O elogio feito por Deleuze e Guattari à Amsterdã denota esse caráter que vem sendo abordado no que diz respeito a certas cidades: “Amsterdã, cidade não enraizada, cidade rizoma com seus canais em hastes, onde a utilidade se conecta à maior loucura, em sua relação com uma máquina de guerra comercial” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v. 1, p. 34)

faz a pessoa se perder. O estado labiríntico é o estado de quem vaga, um estado errático (JACQUES, 2003, p. 86).

Perder-se não é um acaso, não é uma fatalidade, é a inserção na cidade que é vista de muito perto e que é vista de muito longe. Não é um espaço identificável no sentido da programação ou do mapeamento. Liso-estriado em relação à cidade; a relação rizomática que é um convite à repopulação, à revitalização, à redimensão. A cidade urbanizada ou, mais precisamente, a urbanização dos séculos XIX e XX encontram no *flâneur* o primeiro perdido, aquele que ansiava pelos labirintos que lhe eram privados. Baudelaire vagando por uma Paris constantemente sitiada, não apenas em 1848, mas sitiada pela urbanização. A arquitetura menor advinda dessa relação rizomática é do labirinto e do fragmento, uma fuga que cria entradas para os que vem de fora, para os que já habitavam a cidade sem, no entanto, jamais verdadeiramente habitá-la. As cidades mudaram, uma arquitetura menor está presente na casa, está presente no urbanismo e está presente na disposição e na maneira de relacionar-se com os espaços³⁷.

Evidencia-se a terceira relação rizomática, fortemente vinculada com as duas relações anteriormente apontadas. A urbanização feita um espaço a ser sempre produzido, uma casa que não é projeto, que é uma composição expressiva; por fim, um tomar conta, um relacionar-se de maneira diferenciada com os objetos arquitetônicos. No texto *Tratado de nomadologia*, Deleuze e Guattari evidenciam o âmbito político, o aspecto ético e a resistência como devir. A captura do Estado é manifesta, ela não está na guerra, mas está, inversamente, na apropriação jurídica de uma não-guerra. Para os pensadores franceses, “o Estado não se explica por um desenvolvimento das forças produtivas, nem por uma diferenciação das forças políticas”, em verdade, “é ele, ao contrário, que torna possível o empreendimento de grandes obras, a constituição dos excedentes e a organização das funções públicas correspondentes” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 22). Essa apropriação do

³⁷ Como analisa Schulz: “As múltiplas e frequentes intervenções, inevitavelmente desfiguradoras dos contextos existentes, constroem novos cenários urbanos, tornando os referentes instáveis e transitórios. As paisagens urbanas, paradoxais e difusas, desintegram os suportes da memória e desativam os mecanismos de reconhecimento. Além de espaço em que emergem movimentos, a cidade constitui, sobretudo, um espaço em movimento. A cidade, sempre mutável em seus aspectos formais, funcionais e, até mesmo, tecnológicos, já não pode ser entendida como definitiva. Os projetos urbanos contemporâneos tendem, por conseguinte, a enfatizar tanto as descontinuidades e rupturas quanto as interações e contaminações de espaços e tempos. Os arquitetos parecem ter desistido, enfim, de idealizar utopias de totalidades, e tentam realizar heterotopias de fragmentos” (SCHULZ, 2008, p. 206).

Estado, esse controle também é manifesto na arquitetura. Os exemplos foram pontuados anteriormente. Uma casa-modelo funcionalmente determinada, urbanismo-função determinadamente modelar. A própria concepção de um projeto arquitetônico, sobretudo quando pensado aos moldes do modernismo, é parte dessa apropriação feita pelo Estado. O que escapa a essa clausura é a máquina de guerra, isso porque:

A forma de exterioridade da máquina de guerra faz com que esta só exista nas suas próprias metamorfoses; ela existe tanto numa inovação industrial como numa invenção tecnológica, num circuito comercial, numa criação religiosa, em todos esses fluxos e correntes que não se deixam apropriar pelos Estados senão secundariamente. Não é em termos de independência, mas de coexistência e de concorrência, *num campo perpétuo de interação*, que é preciso pensar a exterioridade e a interioridade, as máquinas de guerra de metamorfose e os aparelhos identitários de Estado, os bandos e os reinos, as megamáquinas e os impérios. Um mesmo campo circunscreve sua interioridade em Estados, mas descreve sua exterioridade naquilo que escapa aos Estados ou se erige contra os Estados (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 25).

Mais do que simplesmente uma fuga, um elemento que não pode ser inteiramente apropriado pelo Estado e, mais do que isso, dizer que a máquina de guerra só é apropriada secundariamente é dizer que ela jamais é reduzida à lógica do Estado³⁸. Enquanto uma proposta de arquitetura menor, a máquina de guerra é essa pretensão, esse não render-se à funcionalidade e ao projeto. Para além desse ponto, é um ocupar momentaneamente enquanto resistência, mas uma resistência que é devir. São os filósofos franceses que anunciam: “o problema da máquina de guerra é o dos revezamentos, mesmo com meios parcos, e não o problema arquitetônico do modelo ou do monumento”, isso porque se vislumbra “um povo ambulante de revezadores, em lugar de uma cidade modelo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 50). Busca-se um processo de desterritorialização não pela via de uma desconstrução ou de uma reconstrução, mas na simples movimentação, no uso que se faz do espaço dado.

O processo de desterritorialização consiste no desdobramento de devires,

³⁸ Guattari pondera sobre essa questão e antecipa uma questão que parece ser suscitada à sociedade contemporânea: "Sejam quais forem as viradas da história, parece que a criatividade social está sendo chamada a expropriar os antigos enquadramentos ideológicos rígidos, em particular os que serviram de caução à eminência do poder de Estado e os que ainda fazem o mercado capitalístico uma verdadeira religião" (GUATTARI, 2006, p. 135-136)

de linhas de fuga, capazes de transformar o espaço estriado sedentário, o espaço reticulado, suporte para todo urbanismo ortodoxo, em um espaço liso nômade. (...) A estriagem constitui um sistema de linhas ortogonais, horizontais e verticais, que subjugam as diagonais, ou quaisquer outras linhas desreguladoras do sistema. As linhas que estriam e cortam o espaço são linhas concretas, pois traçam os contornos das formas, para assim delimitar a matéria e organizar o caos. (...) A cartografia do espaço liso é desenhada por linhas abstratas, por vetores, que privilegiam processos, percursos e movimentos (SCHULZ, 2008, p. 210-211).

As relações rizomáticas anteriormente apresentadas clamam pela nomadologia no sentido de que o nômade é capaz de traçar linhas de fuga, o nômade é quem percorre o espaço de maneira sempre diversa, de maneira a desterritorializar o territorializado. Habitando o território, percorrendo o espaço, o nômade não se restringe ou, mais precisamente, não se deixa capturar. Como afirmam Deleuze e Guattari:

O nômade tem um território, segue trajetos costumeiros, vai de um ponto a outro, não ignora os pontos (ponto de água, habitação, de assembleia, etc.) Mas a questão é diferenciar o que é princípio do que é somente consequência na vida nômade. Em primeiro lugar, ainda que os pontos determinem trajetos, estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam, ao contrário do que sucede no caso do sedentário. O ponto de água só existe para ser abandonado, e todo ponto é uma alternância e só existe como alternância. Um trajeto está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias. A vida do nômade é *intermezzo* (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 53).

É por estar entre, pelo caráter de *intermezzo* que o nômade não se deixa apropriar. A arquitetura menor, pensada conforme a relação rizomática nômade-habitação-cidade, é a proposta de uma constante variação nas formas de se habitar os espaços, variações nas formas de se movimentar e de dispor sobre os espaços. Ainda que a urbanização e o projeto de uma casa ideal/funcional se imponham como uma tentativa de apropriação e de captura, o nômade escapa em uma fuga realizada por sua maneira de relacionar-se com aquilo que é predeterminado. O ato nômade do uso das coordenadas dadas é, de certa forma, um ato de criação, é uma fuga criadora. Similarmente à arte, o ato nômade é criação e figuração de um âmbito estético:

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramentos de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético

reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina auto-poiética (GUATTARI, 2006, p. 135).

Arquitetura menor em três relações rizomáticas, em três possibilidades, em três fugas. São menores porque todas compartilham dos elementos característicos do *menor*. Desenvolvem-se em uma linguagem e em uma tradição já determinada, em um âmbito maior. Ocorrem, em verdade, forçosamente perante o âmbito maior. Uma tendência funcional, seja da casa, da urbanização ou das formas de habitar e movimentar-se em um espaço arquitetonicamente predeterminado. Enquanto um caso particular – seja pela casa de *monsieur* Hulot, pelos barracos, pelas favelas-guetos labirintos ou pelas andanças nômades – essa forma de arquitetura é sempre política e, desde sua particularidade, é sempre coletiva. A arquitetura menor é composta por fugas, não serve como modelo e nem sequer é uma “solução” ou uma “oposição”. Surge em meio à arquitetura maior que, por sua vez, serve ao interesse do Estado. Esteticamente composta, é também política e eticamente evidenciada; sua estética, em verdade, é sempre, por conseguinte, política e ética³⁹. Segundo Deleuze e Guattari, “uma das tarefas fundamentais do Estado é estriar o espaço sobre o qual reina, ou utilizar os espaços lisos como um meio de comunicação a serviços de um espaço estriado” e, mais do que isso, “para qualquer Estado, não só é vital vencer o nomadismo, mas controlar as migrações e, mais geralmente, fazer valer uma zona de direitos sobre todo um ‘exterior’, sobre o conjunto de fluxos que atravessam o ecúmeno” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 63). Pois bem, a arquitetura menor é a tentativa de preservar, sempre e novamente, em retorno, esses fluxos.

³⁹ É válido mencionar a ponderação feita por Guattari a esse respeito: "O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas" (GUATTARI, 2006, p. 137).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arquitetura menor não é uma oposição; não é um novo que deve substituir o já instituído; não é uma nova instituição; não é, sequer, uma *contra-oposição*. Se a arquitetura menor alcança o fato de ser algo, conforme o apresentado pelo presente trabalho, é uma proposta, uma intenção, uma tentativa de expressão e é uma perspectiva. A arquitetura menor, segundo tentou-se apresentar, é filha do perspectivismo e sempre terá de sê-lo. No texto *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, Deleuze constata uma dupla mudança, ou seja, a mudança que ocorre com o objeto e com o sujeito quando a variação do ponto de vista é inserida:

Se o objeto muda profundamente de estatuto, isso também acontece com o sujeito. Passamos da inflexão ou da curvatura variável aos vetores de curvatura do lado da concavidade. Partindo de um ramo da inflexão, determinamos um ponto que já não é o que percorre a inflexão nem o próprio ponto de inflexão, mas aquele em que se encontram as perpendiculares às tangentes em um estado de variação. Não é exatamente um ponto, mas um lugar, uma posição, um sítio, um "foco linear", linha saída de linhas. (...) Esse lugar é chamado *ponto de vista*, na medida em que representa a variação ou inflexão. É esse o fundamento do perspectivismo (DELEUZE, 1991, p. 39).

Em seu âmbito de proposição, de um elemento inserido em uma multiplicidade que nunca deve deixar de ser multiplicidade, a arquitetura menor é um ponto de vista. Alcançar a proposição de uma arquitetura menor, no entanto, foi o intento do presente trabalho. Uma vez que o pensamento de Deleuze e Guattari era o ponto de contato, era a afinidade que permitiu estabelecer relações rizomáticas, boa parte dessa pesquisa foi desenvolvida com base nas obras dos filósofos franceses.

Para tanto, iniciou-se com uma análise daquilo que Deleuze e Guattari consideram como filosofia. O posicionamento dos autores frente à pergunta "o que é filosofia?" é parte sumamente importante para a estruturação do pensamento de Deleuze e Guattari, sobretudo porque a resposta a essa questão é já uma diferenciação perante outros filósofos e é, por conseguinte, o que permite buscar o estabelecimento de uma relação entre arquitetura e filosofia nas obras desses filósofos. O conceito como uma produção própria da filosofia, mas, para além disso, como um ato de criação permite pensar em fugas e novas relações em que a

filosofia não fica encerrada e encastelada, mas abre-se para o mundo e para outros âmbitos. É através da consideração sobre percepto, afecto e conceito que começa a se delinear aquilo que mais evidentemente se apresenta com a ideia de rizomas. Importante contribuição filosófica, a ideia dos rizomas é o convite estabelecido entre a filosofia e outras áreas, é o epicentro daquilo que permite ser uma relação entre arquitetura e filosofia, por exemplo. É, nesse sentido, por força das relações rizomáticas que outras relações rizomáticas podem se estabelecer, como pretendeu-se apresentar neste trabalho.

Feita uma apresentação geral sobre o que é filosofia e como isso leva aos conceitos e, mais pontualmente, aos rizomas, considerou-se prudente estabelecer as bases para a proposta de uma arquitetura menor. Encontrar rizomas que produzam simultaneamente convites e fugas à arquitetura. Rizomas que tenham um aspecto em comum com a arquitetura, um ponto de intersecção. Pela via do aspecto estético, três rizomas foram selecionados: o liso e o estriado; nomadologia e máquina de guerra; rostidade. Outros rizomas poderiam ter sido selecionados; outros rizomas ainda podem se evidenciar como propícios a uma proposta de arquitetura menor. Neste caso, o aspecto que se visou alcançar era a relação estética – eminente na arquitetura – e ética e política. Conjuntamente, que os rizomas fossem uma expressão de um *menor*, uma anúnciação do que seria tratado com mais especificidade no avançar do trabalho.

De tal maneira os três rizomas escolhidos serviram aos propósitos almejados que o terceiro capítulo, que visa abordar a questão suscitada pela pergunta “o que pode o pensamento?”, é uma exploração das condições de possibilidade das relações rizomáticas, sobretudo quando considerado o ambiente em que tais relações rizomáticas estão inseridas. Tendo em vista que também a arquitetura menor seria uma relação rizomática possível e inserida em um aspecto social determinado, o terceiro capítulo se estende entre o ato de criação tal qual Deleuze o apresenta e a existência de uma sociedade de controle. Um aspecto culturalmente estético é encontrado. O ato de criação, normalmente associado com a arte, está igualmente inserido em uma sociedade de controle. A cultura de massa, porém, mais do que isso, a indústria cultural, parecem como um muro que impede qualquer travessia. Para não submeter-se a uma análise sem saída foi apresentado o argumento de Bernard Stiegler, argumento esse que se confronta, por inspiração deleuzeano, com a sociedade de controle e, desde esse confronto, propõe

perspectivas à indústria cultural e, por conseguinte, à criação estética. De forma breve, a resolução de Stiegler passa pelo ato de criação deleuzeano, ou seja, que é pela via de um verdadeiro ato de criação que se estabelece uma fuga para a linearidade da sociedade de consumo em que vivemos.

É no último capítulo que a proposta de uma arquitetura menor é apresentada com especificidade. É também no último capítulo que o conceito de *menor* se apresenta como uma possibilidade de análise teórica. Sem os devidos esclarecimentos sobre aquilo que Deleuze e Guattari consideram filosofia e, por extensão, sobre o que são os conceitos e os rizomas não seria possível apresentar o conceito de *menor*. De igual modo, sem uma consideração acerca da situação atual das sociedades de controle e como o ato de criação pode ser a expressão de uma fuga, não seria possível apresentar o conceito de *menor*. Assim, feitos esses passos preliminares, o conceito de *menor* pode ser encontrado dentro da literatura menor que, por sua vez, é encontrada por Deleuze e Guattari em Kafka. A grande expressão da literatura menor de Kafka e a produção kafkiana que permite uma consideração sobre o conceito de menor. É compreendendo aquilo que compõe a literatura menor que se encaminha para um possível “conceito” de *menor*. O fato de que tudo que é uma literatura menor acontece dentro de uma língua maior, é eminentemente político e prontamente coletivo, são atributos encontrados na literatura menor e, extensivamente, em uma lateralidade, em uma relação, são também atributos do conceito de *menor*.

A proposta de uma arquitetura menor parte desde esses atributos, desde esses elementos que são indicados como sendo constituintes do conceito de *menor*. Por se tratar de uma proposta, a arquitetura menor teve que demonstrar que esses atributos tinham recepção e eram passíveis de estabelecerem uma relação rizomática com a própria arquitetura. Assim, os rizomas selecionados no segundo capítulo reaparecem como a ponte entre arquitetura e o conceito de *menor*. Havendo a possibilidade de uma relação rizomática entre arquitetura e rostidade, por exemplo, se evidenciaria uma proposta de arquitetura menor. A tentativa de uma arquitetura menor, portanto, contou com as relações rizomáticas que vinham a estabelecer, elas mesmas, essa arquitetura menor. Sem uma rostidade da casa, ou sem a consideração sobre o liso e o estriado do urbanismo, a arquitetura menor não passaria de uma indicação abstrata. É justamente por haver uma objetivação das relações com a casa na arquitetura moderna, por haver um apagamento da

subjetividade tanto nos projetos de casa quanto nos projetos de cidades é que a arquitetura menor pode evidenciar-se. Em suma, é por haver uma arquitetura maior que a arquitetura menor foi sendo apresentada em cada relação rizomática como uma proposta concretamente existente. Não tanto uma subversão da arquitetura predominante, não tanto um confronto com as tendências e a cultura prevalente do urbanismo mercadológico e controlador da sociedade ocidental contemporânea, mas antes uma fuga, uma lateralidade. Estabelecer uma proposta justamente como uma proposta, em que a arquitetura menor venha a ser lida como um ruído produzido constantemente *para com* e *na* arquitetura maior. Encontrar expressões para a construção de uma casa, por exemplo. Expressões que não passam pela funcionalidade burguesa de uma casa de subúrbio, mas que são expressões de um barraco de favela. Um urbanismo que não é a construção de “vias de ordem”, de “ruas de controle”, mas venha a ser um urbanismo labiríntico, que exige a subjetiva inserção e participação dos cidadãos e habitantes.

Pelo aspecto das relações rizomáticas, a arquitetura menor não tem qualquer pretensão de servir como modelo, de ser o fundamento de um novo modelo. Tende a ser uma dívida para com Deleuze e Guattari, mas pela força da relação rizomática passa a ser uma outra coisa, nada mais que uma proposta que deve se aprimorar em cada caso. Enquanto análise filosófica, a arquitetura menor aqui proposta não é uma exegese. Tem de arquitetura aquilo que tem de filosofia e ambas as áreas se compenetraram. Por sua própria estrutura, a arquitetura menor é uma fuga e, enquanto fuga pode, quando muito, permitir novas fugas, novas perspectivas, novos pontos de vista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁBALOS, Iñaki. **A boa-vida**: visita guiada às casas da modernidade. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CANDIOTTO, César; BASTOS, Cleverson Leite; CANDIOTTO, Kleber B.B. **Fundamentos da pesquisa científica**: teoria e prática. Petrópolis: Vozes, 2011.

CASTRO, Cláudia Maria de. Deleuze, Hölderlin, e a censura do tempo. **O que nos faz pensar**. Rio de Janeiro: n. 21, 2007. Disponível em: < http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/deleuze,_holderlin,_e_a_censura_do_tempo/artigos145160.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2013.

CHIPP, HERSHEL B., **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **A ilha deserta**: e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

_____. **Francis Bacon**: Lógica da sensação, Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. O ato de criação. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 1999. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/31368158/Gilles-Deleuze-O-ato-de-Criacao>>. Acesso em: 25 jul. 2012.

DELEUZE & GUATTARI. **Kafka**: Por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____; _____. **O que é a filosofia?**. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

_____; _____. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia, v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

_____; _____. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia, v. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

_____; _____. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia, v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

_____; _____. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia, v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

_____; _____. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia, v. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DELEUZE & PARNET. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, Souza. **Lógica do Acontecimento Deleuze e a Filosofia**. Porto: Sousa Dias e Edições Afrontamento, 1995.

DUARTE, Fábio. **Crise das matrizes espaciais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FONTANELLA & PINHEIRO. **Molar e Molecular**. 16 slides. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/e-psico/subjetivacao/espaco/molar-molecular.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2011.

GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LE CORBUSIER. **Precisões**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Urbanismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010

MAGGIORI, Robert. Nous Deux. **Libération**, Paris, 1991. Disponível em: <http://www.liberation.fr/cahier-special/1998/03/19/nous-deux_233068>. Acesso em: 12 mar. 2014.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do Nihilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

PIZARRO, Angelica de Britto Pereira. Acontecimento: um incorporal estoico na filosofia de Deleuze. **Análogos**. Rio de Janeiro: n. 10, 2012. Disponível em: <http://www.analogos.fil.puc-rio.br/index.php/component/docman/doc_download/8-acontecimento-um-incorporal-estoico-na-filosofia-de-deleuze-p36-44>. Acesso em: 25 jul. 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik, As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. **Ipotesi**. Juiz de Fora: v. 5, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/As-pr%C3%A1ticas-de-uma1.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2014.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SCHULZ, Sonia Hilf. **Estéticas urbanas**: da polis grega à metrópole contemporânea. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

STIEGLER, Bernard. **Reflexões (não) contemporâneas**. Chapecó: Argos, 2007

VIRILIO, Paul. **Espaço crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.