

## MIL CENÁRIOS

### PERSPECTIVISMO E DRAMATIZAÇÃO NA OBRA DE GILLES DELEUZE

Eduardo Pellejero\*

Tradução:

Susana Guerra e Marisa Mourinha\*\*

Substituir [a história da filosofia], como dizes, por uma espécie de encenação, é talvez uma boa maneira de resolver o problema. Uma encenação, isto quer dizer que o texto escrito será esclarecido por outros valores, valores não-textuais (ao menos no sentido ordinário): substituir a história da filosofia por um teatro da filosofia é possível.

Gilles Deleuze

«G.D. parle de la philosophie»

## 1 INTRODUÇÃO

Mesmo quando reconhece a onnipresença da questão teatral no ar do seu tempo, do qual a postulação por Althusser “de um teatro que não é nem de realidade nem de ideias, puro teatro de lugares e de posições”<sup>55</sup>, seria exemplar, Deleuze reclama-se do mesmo modo, numerosas vezes, de outra tradição, que passaria por Kierkegaard, por Péguy, e, evidentemente, por Nietzsche<sup>56</sup>. A procura de uma confluência possível desses dois fluxos de pensamento, grosseiramente estruturalistas e nietzscheanos, que Derrida assinalava justamente como um dos paradoxos constituintes do pensamento contemporâneo (condição de possibilidade, mas também limite), parece assinalar para Deleuze (ao menos até ao seu encontro com Guattari) a via mais prometedora para o descobrimento ou a produção de um

---

\* Doutor em Filosofia Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em Portugal e Professor de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal – Brasil, Email: [edupellejero@gmail.com](mailto:edupellejero@gmail.com).

\*\* Traduzido do espanhol por Susana Guerra, Universidade de Lisboa, Portugal, e revisão final de Marisa Mourinha, Lisboa, Portugal.

<sup>55</sup> ID 245.

<sup>56</sup> Cf. DR 12-13.

novo pensamento, de uma nova maneira de pensar. Porque “o mundo é certamente um ovo, mas o ovo é por sua vez um teatro: teatro de encenação, no qual os papéis podem mais que os atores, os espaços mais que os papéis e as Ideias mais que os espaços”<sup>57</sup>.

Se, como parece ser, a inspiração nietzscheana é anterior e guia os textos genealógicos, o estruturalismo parece tentar o primeiro Deleuze, como uma ferramenta valiosa para a avaliação. A determinação das forças pela vontade, com efeito, parece ler-se melhor em termos de estrutura que de representação, mesmo quando a estrutura deleuziana não seja já propriamente uma estrutura estruturante (ainda que continue, a nível superficial, exercendo uma certa causalidade).

A força e a estrutura juntas? Ao menos assim parece querê-lo Deleuze, num exercício extremo de heterodoxia: “Do mesmo modo que não há oposição estrutura-gênese, também não há oposição entre estrutura e acontecimento, estrutura e sentido. As estruturas comportam tantos acontecimentos ideais como variedades de relações e pontos singulares, que se cruzam com os acontecimentos reais que elas determinam. O que chamamos estrutura, sistema de relações e de elementos diferenciais é também sentido, do ponto de vista genético, em função das relações e dos termos atuais em que se encarna. A verdadeira oposição está noutra parte: entre a Ideia (estrutura-acontecimento-sentido) e a representação”<sup>58</sup>.

Longe de se oporem, a força e a estrutura completam-se. E Deleuze parece necessitar de ambas para fazer da filosofia um exercício efetivo. A força para dar conta da proveniência (gênese) da estrutura, a estrutura para fazer visível (pensável) à força. Ponto de encontro onde o teatro se desconhece a si mesmo (ao menos na sua forma clássica) e proclama, através de Nietzsche e do estruturalismo, um “teatro das multiplicidades que se opõe, para todos os efeitos, ao teatro da representação, que não deixa já subsistir a identidade da coisa representada, nem do autor, nem do espectador, nem da personagem na cena, nenhuma representação que possa, através das peripécias da peça, ser objeto de um reconhecimento final ou de uma recapitulação do saber, mas teatro dos problemas e das perguntas sempre abertas, que arrastam o espectador, a cena e as personagens no movimento real de uma aprendizagem do inconsciente, cujos últimos elementos são ainda os próprios problemas”<sup>59</sup>.

Mesmo quando, posteriormente, Deleuze toma distâncias cada vez maiores com o estruturalismo, esta aliança entre a força e a estrutura através do teatro permanecerá viva.

---

<sup>57</sup> DR 279-280.

<sup>58</sup> DR 247.

<sup>59</sup> DR 248.

Artaud, Becket, Bene, todas as experimentações dramáticas deleuzianas, não mudarão o fundamental, isto é, que o pensamento tem que ser um teatro para a encenação dos conceitos e dos valores através da sua referência a relações diferenciais de forças que dão conta de uma determinação da vontade que estaria na origem de tais valores e tais conceitos. Ainda ressoam as primeiras formulações mais ou menos estruturalistas quando, falando de Becket, Deleuze propõe “a substituição de toda a história ou narração por um «gestus» como lógica de posturas e de posições”<sup>60</sup>, não menos que o propósito nietzscheano de encontrar uma alternativa à abordagem historicista da cultura ecoa na leitura de Carmelo Bene, onde “o ensaio crítico é uma obra de teatro”<sup>61</sup>.

Quero dizer que, apesar das diversas posições a respeito do teatro, da genealogia e do estruturalismo, que encontramos na obra de Deleuze, e apesar de todas as boas intenções de querer separá-la de quanto a precedeu, não podemos deixar de assinalar uma continuidade fundamental na postulação de um teatro para o pensamento, da distinção genealógica da ideia, do drama e do conceito (“distinguimos, pois, entre a Ideia, o conceito e o drama: o papel do drama é especificar o conceito, ao encarnar as relações diferenciais e as singularidades da ideia”<sup>62</sup>), à caracterização filosófica do plano de imanência, a personagem conceptual e o conceito (“os conceitos não se deduzem do plano, faz falta a personagem conceptual para criá-los sobre o plano, como faz falta para traçar o próprio plano, mas ambas as operações não se confundem na personagem que se apresenta a si próprio como um operador distinto”<sup>63</sup>).

É nesta continuidade, ao fim e ao cabo, que Deleuze trabalha, durante toda a sua obra, um dos motivos principais da sua procura anti-historicista de uma saída (linha de fuga) para a filosofia. Como escrevia Foucault: “A filosofia, não como pensamento, mas como teatro: teatro de mimos com cenas múltiplas, fugitivas e instantâneas onde os gestos, sem se verem, se fazem sinais (...) e no qual sem representar nada (copiar, imitar) dançam máscaras, gritam corpos, gesticulam mãos e dedos”<sup>64</sup>.

Teatro no qual, por um momento, durante o tempo que demora a montar-se o espetáculo, diríamos, tem lugar um exercício efetivo daquilo que mais profundamente significa pensar.

---

<sup>60</sup> E 83.

<sup>61</sup> S 87.

<sup>62</sup> DR 282.

<sup>63</sup> QPh 73.

<sup>64</sup> Foucault, «Theatrum philosophicum», em *Dits et écrits*, II, pp. 99 e 80.

## 2 A PERGUNTA DRAMÁTICA E O DRAMA DA PERGUNTA

A introdução do teatro na filosofia, ou, melhor, a teatralização da investigação filosófica, encontra uma das suas primeiras elaborações deleuzianas sob a tematização da própria forma do questionamento filosófico, isto é, do modo em que o filósofo faz (e se faz) as perguntas.

Se é possível falar de uma tradição metafísica, que determinaria ao menos as linhas maiores da história da filosofia, poderíamos reconhecê-la, sugere Deleuze, imediatamente no modo específico que tem de formular as suas perguntas. Uma especificidade paradoxal, que se oculta sob a máscara da forma mais genérica, do gesto mais universal, desta perigosa estupidez que vela pela validade de tudo o que se apresenta como evidente: “A metafísica formula a pergunta da essência sob a forma: O que é...? Talvez nos tenhamos habituado a considerar óbvia esta pergunta. (...) há que voltar a Platão para ver até que ponto a pergunta «O que é?» supõe uma forma particular de pensar”<sup>65</sup>.

Mas Deleuze não vai praticar a crítica desta pergunta, sem redobrar a aposta com a instauração de uma nova fórmula. Ou, melhor – para acompanhá-lo na lógica que procura estabelecer desde as suas primeiras obras –, vai afirmar uma maneira diferente de perguntar, centrada na apreensão e produção do acontecimento, que terá por consequência a destruição desta pergunta que procura na *quiddidad* a essência das coisas: “A filosofia esteve sempre ocupada com os conceitos, fazer filosofia é tratar de inventar ou criar conceitos. Só que os conceitos têm vários aspectos possíveis. Foram utilizados durante longo tempo para determinar o que uma coisa é (essência). Ao contrário, nós interessamo-nos pelas circunstâncias de uma coisa: em que caso, onde e quando, como, etc.? Para nós, o conceito deve dizer o acontecimento, e não a essência”<sup>66</sup>.

Na sua formulação mais imediata – também na sua oposição mais simples –, esta pergunta é: «Quem?». Pergunta dramática, teatral, dionisíaca. Trata-se, evidentemente, de um tema de inspiração nietzscheana (num projeto de prefácio para *O viajante e a sua sombra*, com efeito, Nietzsche escrevia: “Então quê? exclamei com curiosidade. Então quem? devias ter perguntado! Assim fala Dionísio, e depois cala-se, da maneira que lhe é particular, ou seja, sedutoramente”<sup>67</sup>).

---

<sup>65</sup> NPh 86.

<sup>66</sup> PP 39-40, cf. DF 266 e DR 310.

<sup>67</sup> Nietzsche, *Le Voyageur et son ombre*, Projeto de prefácio, 10, trad. Albert, II, p. 226 (citado em NPh 87).

A pergunta central da tradição metafísica que se reclama de Platão (mas pode ver-se que Deleuze põe em causa a pertinência desta filiação<sup>68</sup>) é sempre, de um ou de outro modo, «O que é?»: O que é – por exemplo – a beleza? O que é o bem? O que é o amor? O que é a justiça? Nietzsche, segundo Deleuze, ou, antes, Deleuze, reclamando-se de Nietzsche, pensa que é necessário deslocar essa pergunta central. Quem? Quem é belo? Ou, melhor ainda: Quem quer a beleza? E quem a justiça? E a verdade, quem é que diz querer a verdade?

Evidentemente, nem Deleuze nem Nietzsche estão a pensar como esses insolventes interlocutores socráticos que respondem «Alcíbiades» quando são questionados pela beleza, e dão a direção do oráculo de Delfos quando se procura determinar a essência da piedade: “Sem dúvida, citar o que é belo quando se pergunta «o que é o belo?» é uma estupidez. Mas o que é menos seguro é que a própria pergunta «o que é o belo?» não seja também uma estupidez. Não é nada seguro que seja legítima e esteja bem colocada, mesmo, e sobretudo, em função de uma essência a descobrir”<sup>69</sup>.

Também não se trata de uma psicologização das questões filosóficas<sup>70</sup>. Quando se pergunta «Quem?» não se sai fora da filosofia, mas avança-se na direção de uma maior intelecção das preocupações especificamente filosóficas que, resumidas à sua formulação clássica, não dão conta dos problemas senão de um modo idealista, formal, abstrato: “os dinamismos não se reduzem às determinações psicológicas (e quando eu citava o ciumento como «tipo» de quem procura a verdade, isto não era a título de carácter psicológico, mas como um complexo de espaço e de tempo, como uma «figura» que pertence à própria noção

<sup>68</sup> Deleuze põe em causa, de facto, a pertinência histórica do privilégio desta pergunta («O que é?»). Mesmo no platonismo e na tradição platónica, com efeito, a questão «O que é?» não anima finalmente senão os diálogos aporéticos, enquanto que o desenvolvimento da dialéctica abre a filosofia a outras questões («Quem?», na *Política*; «Quanto?», no *Filebo*; «Onde e quando?», no *Sofista*; «Em que caso?», no *Parménides*). “Como se a Ideia – diz-nos Deleuze – não fosse positivamente determinável mais que em função de uma tipologia, de uma topologia, de uma posologia, de uma casuística transcendental. O que é censurado aos sofistas, então, é menos ter utilizado as formas de questões inferiores em si, que não ter sabido determinar as condições nas quais tomam o seu lugar e o seu sentido ideais” (ID 133). Menos cuidadosamente, Deleuze pretenderá estender a impertinência desta leitura da história da filosofia, insistindo que a pergunta «O que?», longe de ser a norma, constitui uma rara excepção: “se se considera o conjunto da história da filosofia, procura-se em vão que filósofo pode proceder pela questão «o que é?». Aristóteles, seguramente que não. Talvez Hegel, talvez não seja mais que Hegel, precisamente porque a sua dialéctica, sendo a da essência vazia e abstracta, não se separa do movimento da contradição” (ID 133). Michael Hardt propõe recontextualizar o deslocamento deleuziano assinalando que a distância aberta pela transvaloração da pergunta filosófica não se marcaria tanto a respeito da tradição platónico-hegeliana, senão a respeito do método transcendental (coisa que é mais consistente com a leitura que Deleuze nos propõe de Nietzsche): “«O que é?» é a pergunta transcendental por excelência, e considera um ideal (...) como princípio suprassensível que ordena as várias instâncias materiais. (...) O objecto do ataque à pergunta «O que é?» é o espaço transcendental que implica e provê um santuário para valores estabelecidos a partir do poder destrutivo de investigação e crítica. Este espaço transcendental a partir da crítica é o lugar da ordem” (Hardt, *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*, p. 32).

<sup>69</sup> NPh 86.

<sup>70</sup> Cf. NPh 39, 132, 146 e 168.

de verdade)”<sup>71</sup>.

A pergunta «Quem?» significa para Deleuze o mesmo que para Nietzsche: considerada uma coisa, quais são as forças que se apoderam dela, qual é a vontade que a possui? Quem se expressa, se manifesta, e ao mesmo tempo se oculta nela?<sup>72</sup>. À questão responde-se com uma perspectiva. O filósofo que pergunta «Quem?» não espera por resposta (não está à procura de) um sujeito individual ou coletivo. A determinação que corresponde à pergunta é impessoal, e não a torna mais concreta o facto de se encarnar sempre em sujeitos ou agentes específicos, mas o facto de pertencer à ordem das relações de força: “Uma vez mais é necessário desfazer toda a referência «personalista». «Quem» não reenvia a um indivíduo, a uma pessoa, mas a um acontecimento, isto é, às forças nas suas várias relações numa proposição ou num fenómeno, e à relação genética que determina estas forças (potência)”<sup>73</sup>.

Em todo o caso, resulta difícil deixar de pensar que a questão «o que é?» não preceda por direito e dirija todas as demais possíveis questões, mesmo quando só estas questões permitam dar-lhe uma resposta adequada. Efetivamente, mesmo quando se reconheça que a pergunta «O que é?» avança pouca coisa quando se trata de determinar uma essência, um conceito, uma ideia, parece conservar a função de abrir este espaço que as outras perguntas (quem? quando? onde?) virão a preencher; longe de substituí-la, estas perguntas parecem requerê-la, enquanto estas questões parecem fundadas sobre uma ideia prévia (pré-conceitual) da coisa, isto é, uma resposta mais ou menos geral à pergunta «O que é?». E não é, ao fim e ao cabo, para responder à pergunta «Quem é?» que fazemos todas as demais perguntas?

Deleuze soube enfrentar diretamente esta previsível objecção. Em 1967, com efeito, pouco antes da publicação de *Différence et répétition*, afirmava duvidar que estes dois modos de colocar as questões filosóficas pudessem ser de algum modo reconciliáveis. Deleuze pergunta-se: “Não há antes lugar para temer que se se começa por «O que é?» não se possa chegar às outras questões? A questão «O que é?» pré-julga o resultado da procura, supõe que a resposta é dada na simplicidade de uma essência, mesmo se é próprio desta essência simples desdobrar-se, contradizer-se, etc. Se está no movimento abstrato, não se pode juntar já ao movimento real, que percorre uma multiplicidade como tal. Os dois tipos de questões parecem-me implicar métodos que não são conciliáveis. Quando Nietzsche pergunta *quem*, ou *de que ponto de vista*, em lugar de *o quê*, não pretende completar a questão «O que é?», mas

---

<sup>71</sup> ID 149.

<sup>72</sup> Cf. NPh 87 e DF 188.

<sup>73</sup> DF 189-190.

denunciar a forma desta questão e de todas as respostas possíveis a esta questão”<sup>74</sup>.

De facto, o deslocamento da pergunta filosófica, pressupõe uma certa subordinação da pergunta «O que é?» à questão perspectivista. Já não há pergunta que não pressuponha um ponto de vista. A pergunta «O que é?» remete (sempre) a um «Quem?» cuja resposta adopta, de um modo geral, a estrutura de uma relação de forças: “Quando perguntamos o que é o belo, perguntamos de que ponto de vista as coisas aparecem como belas: e o que não nos aparece como belo, de que outro ponto de vista o será? E para uma coisa assim, quais são as forças que a fazem ou a fariam bela ao apropriá-la, e quais são as forças que se submetem às primeiras ou, pelo contrário, lhe resistem? A arte pluralista não nega a essência: fá-la depender em cada caso de uma afinidade de fenómenos e de forças, de uma coordenação de força e vontade. A essência de uma coisa descobre-se na coisa que a possui e que se expressa nela, desenvolvida nas forças em afinidade com esta, comprometida ou destruída pelas forças que a ela se opõem e que a podem levar: a essência é sempre o sentido e o valor”<sup>75</sup>.

Esta viragem perspectivista, com as suas conseqüentes preocupações genealógicas, será operado anos mais tarde por Foucault, desta vez por ocasião da reavaliação e transvaloração dos estudos históricos, de um modo que deita não pouca luz sobre a formulação deleuziana. Refiro-me, evidentemente, a «Nietzsche, la généalogie, l’histoire». As diferentes respostas (emergências) à pergunta pela essência («O que é?») já não são para Foucault as figuras sucessivas de uma mesma significação, mas os efeitos de substituições e de deslocamentos, de conquistas súbitas e de retornos sistemáticos. E daí o corolário genealógico: “Se interpretar fosse trazer lentamente à luz uma significação encerrada na origem, só a metafísica poderia interpretar o devir da humanidade. Mas se interpretar é apoderar-se, por violência ou subversão, de um sistema de regras que não tem em si mesmo significação, então o devir da humanidade é uma série de interpretações. E a genealogia deve ser a história: história das morais, dos ideais, dos conceitos metafísicos, história do conceito de liberdade ou da vida ascética, como emergências de interpretações diferentes”<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> ID 159.

<sup>75</sup> NPh 87-88. Cf. NPh 36 e 62.

<sup>76</sup> Foucault, «Nietzsche, la généalogie, l’histoire», § 4. Deleuze vê perfeitamente este ponto em comum, e fá-lo notar, por exemplo, no seu livro sobre Foucault: “O princípio geral de Foucault é o seguinte: toda a forma é um composto de relações de força. Dadas certas forças, há que perguntar-se, pois, em primeiro lugar, com que forças do fora essas forças entram em relação, e logo, que forma deriva delas. (...) Trata-se de saber com que outras forças entram em relação as forças no homem, em tal e tal formação histórica, e que resulta desse composto de forças”. Os pontos de contacto são mais, evidentemente, e passam, acima de tudo, pela luta contra os universais; assim, para Deleuze “duas conseqüências decorrem de uma filosofia dos dispositivos. A primeira é o repúdio dos universais. O universal com efeito não explica nada, é o que deve ser explicado. Todas as linhas são linhas de variação, as quais não têm sequer coordenadas constantes. O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objecto, o sujeito, não são universais, mas processos singulares de unificação, imanentes a tal dispositivo. Assim, cada dispositivo é uma

Voltando ao registo deleuziano, podemos ler isto da seguinte maneira: “Nunca encontraremos o sentido de algo (fenómeno humano, biológico ou mesmo físico) se não soubermos qual é a força que se apropria da coisa, que a explora, que se apodera dela ou se expressa nela. (...) Em geral, a história de uma coisa é a sucessão das forças que se apoderam dela, e a coexistência das forças que lutam para consegui-lo. Um mesmo objeto, um mesmo fenómeno muda de sentido de acordo com a força que se apropria dele. A história é a variação dos sentidos, ou seja, «a sucessão dos fenómenos de sujeição mais ou menos violentos, mais ou menos independentes uns de outros»<sup>77</sup>.

Aí onde a formulação da pergunta se reduz a um lacónico «o que é?», encontramos, menos perante a forma incorreta de uma pergunta verdadeira que perante a forma correta de uma falsa pergunta, isto é, perante o desconhecimento total dos pequenos acontecimentos que subjazem a cada problema e das forças que se apropriam sucessivamente de alguns desses acontecimentos para produzir certas e determinadas soluções (quem? onde? quando?): “Ainda mais, quando formulamos a pergunta «o que é?» não só caímos na pior metafísica, de facto não fazemos outra coisa senão formular a pergunta «Quem?» mas de um modo desajeitado, cego, inconsciente e confuso. (...) No fundo, é sempre a pergunta *o que é para mim* (para nós, para tudo o que vive, etc.)”<sup>78</sup>.

A pergunta «O que é?» é abstrata, na medida em que pressupõe que a essência tem a forma de uma *quiditas* estática. A pergunta «Quem?», pelo contrário, implica um deslocamento em direção ao terreno da vontade e dos valores, onde rege uma dinâmica do ser imanente, caracterizada por forças de diferenciação interna e eficiente: “Quando eu pergunto o que é?, suponho que há uma essência por detrás das aparências, ou pelo menos algo último por detrás das máscaras. O outro tipo de questão, pelo contrário, descobre sempre outras máscaras por detrás da máscara, deslocamentos por detrás de qualquer lugar, outros casos encaixados num caso”<sup>79</sup>.

---

multiplicidade na qual operam tais processos em devir, distintos dos que operam noutra. É neste sentido que a filosofia de Foucault é um pragmatismo, um funcionalismo, um positivismo, um pluralismo” (DF 320).

<sup>77</sup> NPh 3-6.

<sup>78</sup> NPh 87.

<sup>79</sup> ID 159. Cf. Hardt, *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*, p. 32. Robert Sasso assinala que, apesar da insistência de Deleuze neste deslocamento da pergunta fundamental, não se marcou suficientemente que a crítica da pergunta pela essência não é acompanhada em Deleuze de um abandono total da questão «O que é...?». Pelo contrário, volta, ainda que mais não seja de modo formal, nos seus livros: *O que é a filosofia?* (QPh), *O que é uma literatura menor?* (K), *O que é um acontecimento?* (P) (cf. Sasso-Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, p. 11). Sasso esquece, contudo, que o próprio Deleuze adverte que o deslocamento da pergunta filosófica para além da sua determinação essencialista não significa acabar de uma vez por todas com a pergunta pela essência (antes pelo contrário, implica levá-la à sua determinação efectiva; cf. NPh 88-89).

\* \* \*

Deixada de lado a pergunta clássica, por abstração e idealismo, torna-se imprescindível fazer concreto e material o modo em que vai ser formulada a pergunta dramática, genealógica, perspectivista. É necessário estabelecer como se coloca e se responde a esta pergunta, e Deleuze, na sua leitura de Nietzsche, vai afrontar esta necessidade desenvolvendo o que denominará o «método de dramatização» (despojando a palavra «drama» de todo o *pathos* dialético e cristão que pudesse comprometer o seu sentido<sup>80</sup>).

Basicamente, na sua enunciação elementar, o método de dramatização consiste em não tratar os conceitos simplesmente como representações abstratas, mas como sintomas de uma vontade que quer algo, relacioná-los com uma vontade sem a qual não poderiam ser pensados: “Dado um conceito, um sentimento, uma crença, tratar-se-ão como sintomas de uma vontade que quer algo. *O que quer* quem diz isto, pensa ou experimenta aquilo? Trata-se de demonstrar que não poderia dizê-lo, pensá-lo ou senti-lo, se não tivesse certa vontade, certas forças, certa maneira de ser. O que quer aquele que fala, ama ou cria? E inversamente *o que quer* quem pretende o benefício de uma ação que não realiza, quem recorre ao «desinteresse»? E o homem ascético? E os utilitaristas com o seu conceito de uma negação da vontade? Será a verdade? Mas, por fim, o que querem aqueles que procuram a verdade, os que dizem: eu procuro a verdade?”<sup>81</sup>.

É importante compreender que com isto não se volta atrás, como se a pergunta «o que é?» exercera uma gravitação invencível. Formulando esta pergunta, o que quer aquele que pensa isto ou aquilo?, e quando?, e como?, e em que medida?, simplesmente assinalamos uma regra para o desenvolvimento da pergunta fundamental, que continua a ser «Quem?». O que quer uma vontade, o modo e a intensidade com que o quer, têm que chegar a somar-se para permitir a quem formula a pergunta poder estabelecer um tipo (mas também um *topos*) capaz de dar conta de um determinado conceito. O tipo constitui a relação de forças específica, assim como a qualidade e a intensidade de uma certa vontade, que se encontram associadas a um determinado conceito como ao seu sintoma. O tipo é o que quer a vontade e a força e o lugar e a ocasião na qual o quer. Neste sentido, o tipo tem a forma de um drama. Isto é, dado um conceito, vai referir-se, não a uma essência, mas a uma série de dinamismos dramáticos que o determinam materialmente (e sem os quais a sua representação não significaria nada para ninguém): “Seja o conceito de verdade: não basta colocar a questão

---

<sup>80</sup> NPh 89.

<sup>81</sup> NPh 88.

abstrata «o que é o verdadeiro?». Desde que nos perguntamos «quem quer o verdadeiro, quando e onde, como e quanto?», temos por tarefa atribuir sujeitos larvários (eu ciumento, por exemplo), e puros dinamismos espaço-temporais (tanto fazer surgir a «coisa» em pessoa, a uma certa hora, num certo lugar; como acumular os índices e os signos, de hora em hora e seguindo um caminho que não tem fim)”<sup>82</sup>.

Separado das forças e da vontade que o fazem possível, desconectado do seu tipo e do seu *topos* específicos, um conceito deixa de ter sentido, ou, melhor, acaba dominado, subjugado por outras forças, querido por outra vontade, e desse modo torna-se sintoma de algo novo, adoptando outro sentido, um novo sentido. Mesmo aí onde – em posse de uma certa objetividade – o conceito parece não querer nada (inclusive o conceito não dramatizado representa a sua própria tragédia).

E do mesmo modo que os conceitos kantianos não são efetivos (legítimos) sem o rol intermediário dos esquemas, os conceitos rodopiam no vazio (abstratamente) se são pensados para além da sua conexão material com as forças e a vontade que o drama que lhes é próprio determina. A analogia não é ingrata a Deleuze, que sugere um certo parentesco da dramatização com o esquematismo kantiano, ao menos na medida em que o esquema kantiano implica por si uma organização *a priori* do espaço e do tempo que determinam «materialmente» um conceito dado<sup>83</sup>.

\* \* \*

O que se passa quando tratamos um conceito como sintoma? Dramatizemos um pouco. Em *Nietzsche et la philosophie*, Deleuze dá-nos alguns exemplos que não são casuais. É um livro, há que reconhecer, cheio de perguntas: quem quer a verdade? e quem a dialética? quem diz que sim? quem é capaz de uma verdadeira afirmação?<sup>84</sup> Algumas dessas perguntas encontram no livro um certo desenvolvimento do seu drama associado. Não sem alguma suspicácia escolhemos para ilustrar este ponto o drama que corresponde ao conceito de

---

<sup>82</sup> ID 137.

<sup>83</sup> Cf. ID 138-151.

<sup>84</sup> Retomando ao acaso algumas destas perguntas, podemos citar: “quem concebe o poder como aquisição de valores atribuíveis? (...) quais são as forças da razão e do entendimento? qual é a vontade que se oculta e se expressa na razão? O que existe por detrás da razão, na própria razão? (...) Quem olha o belo de uma maneira desinteressada? (...) Quem considera a acção do ponto de vista da sua utilidade ou da sua nocividade? (...) Quem considera a acção do ponto de vista do bem e do mal, do louvável e do censurável? (...) Quem pronuncia uma das fórmulas [eu sou bom logo tu és mau, ou tu és mau logo eu sou bom], quem pronuncia a outra? E, o que quer cada um? (...) Quem é aquele que começa por dizer «Sou bom»? (...) Quem experimenta a piedade? (...) Quem morre, e quem dá a morte a Deus? (...) *Quem é o homem e o que é Deus? Quem é particular, o que é o universal?*” (cf. NPh 92-93, 104-105, 116, 134-137, 172, 175, 182).

verdade.

O que proponho é uma verdadeira abreviação. Temos a verdade. Sabemos que o que temos que perguntar, se queremos uma determinação da verdade que não seja simplesmente uma abstração: não «o que é a verdade?», mas «quem quer a verdade?», «que vontade se expressa na procura da verdade?», isto é, «a vontade de verdade é sintoma de quê?», «o que quer aquele que diz: procuro a verdade?», «qual é o seu tipo?»<sup>85</sup>. Esta forma de colocar o problema, como se pode ver, implica desde já um autêntico deslocamento da questão; com efeito, perguntar «quem quer a verdade?» pressupõe que possa haver quem não a queira, quem prefira a incerteza, mesmo a ignorância<sup>86</sup>, e portanto que não tenha necessariamente uma resposta universal (uma essência imutável), mas, pelo contrário, que só possa determinar-se em função de uma tipologia e de uma topologia: trata-se de saber a que região pertencem certos erros e certas verdades, qual é o seu tipo, quem as formula, quem as concebe, em todo o caso.

Então, as hipóteses, que são, estritamente, hipóteses nietzscheanas: 1) aquele que quer a verdade é o que não quer ser enganado; mas esta é uma hipótese débil, dado que requer a pressuposição do que procura explicar para fazer sentido, isto é, que o mundo seja verdadeiro (com efeito, se o mundo, longe de ser verdadeiro, fosse produto da potência do falso, como começamos a suspeitar, não querer ser enganado seria uma vontade nefasta, aberrante, condenada antes de começar a querer); 2) aquele que quer a verdade é o que não quer enganar, e que, em caso de impor a sua vontade, de triunfar o seu tipo, não terá que temer, como consequência, ser enganado. Agora, como fazer para não enganar? Começando por cuidar-nos do enganoso que há em nós. Por exemplo as sensações, por exemplo os sentimentos, por exemplo a vida. A vida, não nos enganemos – diz o tipo verdadeiro –, tende a confundir, a dissimular, a deslumbrar, a cegar, isto é, por fim, a enganar.

Em primeiro lugar, então, do que temos que nos cuidar é da vida e da sua elevada potência do falso: “aquele que quer a verdade quer em primeiro lugar desprezar esta elevada potência do falso: faz da vida um «erro», deste mundo uma «aparência». (...) O mundo verídico não é separável desta vontade, vontade de tratar este mundo como aparência. A partir daqui a oposição entre o conhecimento e a vida, a distinção dos mundos, revela o seu verdadeiro carácter: é uma distinção de origem moral, uma *oposição de origem moral*. O homem que não quer enganar quer um mundo melhor e uma vida melhor; todas as suas razões

---

<sup>85</sup> Cf. NPh 83-86.

<sup>86</sup> Cf. Nietzsche, *Para além do bem e do mal*, §1.

para não enganar são razões morais”<sup>87</sup>.

Mas o drama da verdade tem mais de três atos. Todavia este homem moralista não é senão um sintoma de uma vontade mais profunda: vontade de que a vida se volte contra si mesma (para corrigi-la, para melhorá-la, para reencaminhá-la), vontade que se renegue a si mesma como meio de acesso a outra vida: depois da oposição moral perfila-se a contradição religiosa ou ascética. Seguindo Nietzsche, Deleuze sabe perfeitamente onde conduz tudo isto. A condição ascética, com efeito, não é menos um sintoma a ser interpretado. O ideal ascético ainda quer algo que não a sua própria qualidade: não rejeita certos elementos da vida, não a diminui, sem querer certamente uma vida diminuída, a sua própria vida diminuída conservada no seu tipo, o poder e o triunfo do seu tipo, o triunfo das forças reativas e o seu contágio: “Neste ponto as forças reativas descobrem o aliado inquietante que as conduz à vitória: o niilismo, a vontade do nada. É ela quem utiliza as forças reativas como meio pelo qual a vida deve contradizer-se, negar-se, aniquilar-se. A vontade do nada é quem, desde o princípio, anima todos os valores chamados «superiores» à vida”<sup>88</sup>.

Valores superiores à vida, como, por exemplo, a verdade<sup>89</sup>.

\* \* \*

Mesmo quando a dramatização nietzscheana da verdade possa parecer abstrata à primeira vista, não se pode deixar de assinalar que, pelo contrário, a elucidação do conceito de verdade não se opera por análise lógica, mas pelo seu relacionamento imediato com uma certa relação de forças que determina uma vontade, um tipo, uma forma de vida a querer a verdade acima de todas as coisas, mesmo à custa de uma diminuição da própria vida, com o fim último de conservar-se (como tal tipo de vida diminuída) ou inclusive de estender-se (tomar o poder). Este deslocamento, da análise lógica (formal ou transcendental) à avaliação da vontade e das relações de forças que determinam um conceito, é eficaz; e assinala já, como adverte Michael Hardt, uma precoce tendência no pensamento de Deleuze a mover-se da ontologia para a

---

<sup>87</sup> NPh 109.

<sup>88</sup> NPh 110.

<sup>89</sup> Deleuze voltará ao problema da verdade, na sua leitura de Proust, propondo-nos um drama e uma tipologia diferentes, divergentes, por completo incomensuráveis, demonstrando que existem várias perspectivas sobre a verdade (num sentido forte), o que torne mais visível que nenhuma outra coisa o facto de que o método dramático é um método pluralista, isto é, que não dá uma única resposta às perguntas que faz, nem dá uma série de respostas locais que seriam sintetizadas por uma resposta mais ampla, na qual convergiriam, como parecera querer a lógica da pergunta essencialista (cf. PS 23-26 e 118-119). E, de novo, no seu estudo sobre o cinema, o homem verdadeiro supõe um «homem verídico», um homem que quer a verdade, mas este homem tem uns móveis muito estranhos, «como se dentro de si escondesse outro homem» (cf. IT 179-180 e 184).

ética, e, em seguida, da ética para a política<sup>90</sup>.

A transvaloração da pergunta filosófica fundamental não se opera sem transformar radicalmente a imagem do filósofo e da atividade filosófica. Chegará o momento, com efeito, em que será possível afirmar – como recorda Deleuze que costumava dizer Guattari – que, antes do ser, está a política<sup>91</sup>. Na época do seu trabalho sobre Nietzsche, Deleuze é estrategicamente menos radical, mas já sob a máscara do estudo historiográfico se esconde nos conceitos nietzscheanos a máquina de guerra que começará a operar abertamente com *L'Anti-Édipe*. Encontra-se tão longe, acaso, quando afirma que «um fenómeno não é uma aparência nem uma aparição, mas um signo, um sintoma que encontra o seu sentido numa força atual»<sup>92</sup>?

Parece-me que definir a filosofia como sintomatologia é ao mesmo tempo um acto filosófico no plano político e uma politização do acto filosófico<sup>93</sup>. Médico, artista, legislador, o nietzscheano filósofo do futuro, o pensador deleuziano, rompe relações (e é uma verdadeira declaração de guerra) com esta imagem dogmática do pensamento que se concebe a si mesmo como a elaboração ou manifestação de um universal abstrato, politicamente neutro, moralmente comprometido. Deleuze escreve: “Fenómeno perturbador: o verdadeiro concebido como universal abstrato, o pensamento concebido como ciência pura nunca fizeram mal a ninguém. O facto é que a ordem estabelecida e os valores em curso encontram constantemente nele o seu melhor apoio. (...) Eis aqui o que oculta a imagem dogmática do pensamento: o trabalho das forças estabelecidas que determinam o pensamento como ciência pura, o trabalho dos poderes estabelecidos que se expressam idealmente no verdadeiro (...) E de Kant a Hegel, em suma, o filósofo comportou-se como uma personagem civil e piedosa, que se deleitava em confundir os fins da cultura com o bem da religião, da moral ou do Estado”<sup>94</sup>.

A ignorância dos acontecimentos subtis, do jogo dos deslocamentos topológicos e

---

<sup>90</sup> Cf. Hardt, *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*, p. 32. A apresentar-se uma objecção, mais complicada, mais pertinente, mais imediata também, seria a do carácter aparentemente antropológico que apresenta esta procura de dramatização. Os exemplos de *Nietzsche et la philosophie*, com efeito, conspiram para fundar esta impressão. Os dramas nietzscheanos (da negação, da verdade, da culpa) regressam uma e outra vez sobre a figura do homem, e do homem reactivo. Deleuze concede em parte para poder escapar à objecção: “Se bem que é certo que o triunfo das forças reactivas é constitutivo do homem, todo o método de dramatização se dirige ao descobrimento de outros tipos que expressam outras relações de forças, ao descobrimento de outra qualidade da vontade de poder, capaz de transmutar os seus matizes demasiado humanos. Nietzsche diz-nos: o inumano e o sobre-humano. Uma coisa, um animal, um deus, não são menos dramatizáveis que um homem ou que determinações humanas. (...) Uma vontade da terra, «o que seria uma vontade capaz de afirmar a terra?»” (NPh 90).

<sup>91</sup> Cf. D 24.

<sup>92</sup> NPh 3.

<sup>93</sup> Cf. ID 194; cf. NPh 9-10.

<sup>94</sup> NPh 119.

das variações tipológicas, que caracteriza as filosofias maiores, já não pode ser atribuído a uma inconclusão natural (finitude) destes pensamentos, nem a uma falta de elaboração que a filosofia futura viria a corrigir (progresso), mas deve ser referida às forças que atuam nelas, ao lugar no qual se instauram, ao momento e a situação na qual se vivem como verdade, como valor, ou como pensamento. Este é o modo de denunciar, mas também o de construir, de uma filosofia efetiva: já não por referência a uma verdade universal e atemporal que serviria de medida, mas pela relação de toda a verdade com o tecido de circunstâncias, lugares e configurações de forças que conspiram para conceder-lhe o estatuto de um pensamento, a instâncias do seu surgimento, da sua conservação ou do seu desenvolvimento<sup>95</sup>. Para Deleuze, como para Foucault, “a verdade não supõe um método para descobri-la, mas procedimentos, proceder e processos para o querer. Temos sempre as verdades que merecemos em função dos procedimentos de saber (e especialmente procedimentos linguísticos), dos proceder de poder, dos processos de subjectivação ou de individuação dos quais dispomos”<sup>96</sup>.

Neste sentido, a nova imagem do pensamento perseguida por Deleuze passa em primeiro lugar por romper com a ideia de que o verdadeiro é elemento do pensamento. Pelo contrário, o elemento do pensamento é o sentido e o valor (“As categorias do pensamento não são o verdadeiro e o falso, mas o nobre e o vil, o alto e o baixo, segundo a natureza das forças que se apoderam do próprio pensamento. (...) Não há nada mais falso que a ideia de que a verdade saia de um poço. Só achamos verdades onde elas estão, na sua hora e no seu elemento. Qualquer verdade é verdade de um elemento, de uma hora e de um lugar: o Minotauro não sai do seu labirinto”<sup>97</sup>).

A lógica, não deixa nunca de dizer-nos Deleuze, deve ser substituída por uma topologia e uma tipologia<sup>98</sup>. Um conceito, uma ideia, uma palavra, unicamente tem um sentido na medida em que quem o formula, a pensa, a pronuncia, quer algo ao formulá-lo, pensá-la, dizê-la. A filosofia, então, impõe-se uma única regra: tratar o conceito como uma atividade real, desenvolvida por alguém, de um certo ponto de vista, em virtude de certas circunstâncias e objetivos, a partir de um determinado lugar. Um pouco como na filologia nietzscheana, a filosofia procura descobrir quem pensa e formula conceitos: “Quem utiliza tal palavra, a quem a aplica em primeiro lugar, a si mesmo, a algum outro que escuta, a alguma outra coisa, e com que intenção? O que quer ao dizer tal palavra? A transformação do sentido de uma palavra significa que alguém mais (outra força ou outra vontade) se apoderou dela, e

---

<sup>95</sup> Cf. Antonioli, *Deleuze et l'histoire da philosophie*, pp. 47-48.

<sup>96</sup> PP 159.

<sup>97</sup> NPh 119.

<sup>98</sup> Cf. ID 164-167.

aplica-a a outra coisa porque quer algo distinto”<sup>99</sup>.

Sintomatologia, a filosofia passa a tratar os fenômenos, as ideias e os conceitos como os sintomas de uma relação de forças capaz de produzi-los. Não há conceito, ideia, verdade que antes não seja a realização de um sentido ou de um valor: “a verdade de um pensamento deve interpretar-se e valorizar-se segundo as forças ou o poder que a determinam a pensar, e a pensar isto em vez daquilo”<sup>100</sup>. Tudo depende do valor e do sentido do que pensamos. E é por isso que temos sempre as ideias, os conceitos e as verdades que merecemos em função do sentido do que concebemos, do valor do que cremos.

### 3 DA CRÍTICA À EXPERIMENTAÇÃO

Indubitavelmente, na obra deleuziana, o método dramático perfila-se numa primeira instância como crítica. Como numa encenação das elaborações conceptuais de *Nietzsche et la philosophie*, assistimos ao desenvolvimento de uma genealogia particular, onde a pergunta é dirigida, em primeiro lugar, em direção a uma tipologia específica, onde as apostas feitas e as forças em jogo em torno dos valores e dos conceitos instaurados se conjugam para projetar uma imagem do pensamento dominante, isto é, da soma dos pressupostos objetivos e subjetivos de um pensamento estabelecido, instituído, *de facto*, e que paradoxalmente nos separaria, ao mesmo tempo, da possibilidade de nos questionarmos sobre o que significa pensar. Digo uma genealogia particular, porque a instauração do método dramático implica um deslocamento desta crítica, da história efetiva da qual falava o Foucault de «Nietzsche, la genealogie, l’histoire», a essa espécie de arqueologia do presente da qual procuraria assentar os princípios o Foucault de «Qu'est-ce que les Lumières?».

A precoce genealogia da representação que encontramos em *Différence et répétition* e em *Logique du sens*, é, certamente, uma genealogia no sentido convencional, onde os sintomas e os tipos, as personagens e os lugares comuns, aparecem inscritos na própria história da filosofia, mas esta modalidade já não parece ser retomada na crítica de outros conceitos fundamentais no pensamento de Deleuze. O drama genealógico, com efeito, é rebatido sobre o presente, e a função da história efetiva é retomada por uma geografia, uma

---

<sup>99</sup> NPh 85.

<sup>100</sup> NPh 118-119.

geologia, e mesmo uma cartografia muito especiais<sup>101</sup>. Através da tipologia e da topologia trata-se, de um modo privilegiado, de saber a que região e a que tipo pertence uma verdade, ou um conceito, ou um valor instituído. Isto não leva, contudo, a indagar na história a constituição dos mesmos, ainda que possa haver notas históricas inscritas nas análises específicas; mesmo quando se encontre presente, a componente histórica acaba sempre por subordinar-se ao plano da atualidade. O método dramático deleuziano conduz, assim, a uma genealogia na qual a proveniência e o surgimento das figuras em causa constituem os elementos, menos de uma história, que de uma geografia, e isto na mesma medida em que considera o pensamento, não já como uma sucessão de sistemas fechados, mas como um plano essencialmente aberto, que pressupõe eixos e orientações, espaços de diverso tipo sobre os quais se move: “Quando perguntamos: «o que significa orientar-se no pensamento?», parece que o mesmo pensamento pressupõe eixos e orientações segundo os quais se desenvolve, que tem uma geografia antes de ter uma história, que traça dimensões antes de construir sistemas”<sup>102</sup>.

A influência da pergunta dramática nietzscheana, logo, leva Deleuze, menos na direção de uma história dos valores, que na assunção do mundo como sintoma, como sistema de signos, como encenação, já não de simples valores representativos, mas das verdadeiras forças produtivas da realidade<sup>103</sup>. E talvez nisto radique o essencial da crítica deleuziana: encenar as forças, pintar as forças, pensar as forças<sup>104</sup>. Pôr em conexão os conceitos que se pretendem absolutos e os valores que se querem universais com uma região específica do plano e um determinado modo de existência.

Em todo o caso, o método dramático revela rapidamente uma segunda vocação, para além da crítica e da desativação dos valores instituídos. Assim como compreende que o pensador não está nunca completamente fora da imagem que se empenha em criticar, que os sintomas estão sempre em alguma medida presentes no corpo de quem faz o diagnóstico (e neste sentido apela à substituição do martelo pela lima<sup>105</sup>), Deleuze não propõe a sua precipitação sem aspirar a algum tipo de transformação. Neste sentido, talvez seja o pensador contemporâneo que com mais força abraçou a ideia de inactualidade. E se critica

---

<sup>101</sup> Cf. MP 149.

<sup>102</sup> LS 152; cf. DF 59. Cf. Machado, *Deleuze e a filosofia*, p. 9. Cf. PP 50; MP 238; D 70 e 122.

<sup>103</sup> Cf. ID 192-197 e PP 28.

<sup>104</sup> Neste sentido, Deleuze refere-se, por exemplo, a Klee, que dizia que o pintor «não faz o visível, mas faz visível», estando implícito que há forças que não são visíveis por si mesmas; o mesmo ocorre com os músicos: o músico não faz o audível, mas faz audíveis forças que não são audíveis; e o mesmo ocorre exactamente com o filósofo: o filósofo faz pensáveis forças que não são pensáveis, que estão na natureza, na cultura, e no pensamento actuando de um modo desaparecido, inconsciente (cf. ABC, «O comme Opéra»). Cf. DF 146.

<sup>105</sup> Cf. MP 198.

determinados regimes de signos, fá-lo sempre na esperança de outros regimes, presentes ou por vir. Como diz Rajchman, a questão não é simplesmente fazer a desconstrução da identidade; a questão está em saber conceber novos modos de ser que já não se apoiem na identidade<sup>106</sup>. Ou, para tomar um exemplo deleuziano, inspirado em Nietzsche: não basta identificar o ideal ascético, nem referi-lo às forças que se ocultam por detrás (ressentimento, má consciência, depreciação da vida, etc.); é necessário conceber uma alternativa; não simplesmente substituí-lo, mas mesmo não permitir que subsista nada do próprio lugar, queimar o lugar, levantar outro ideal noutra lugar, uma vontade completamente diferente<sup>107</sup>.

Neste sentido, o método dramático, invertendo o seu funcionamento elementar, já não se limita a pôr de manifesto as forças e os modos existenciais que há por detrás dos conceitos e os valores em curso, mas propõe-se descobrir novas relações de força, a reconstituição de modos inexplorados de existência, a invenção de novas possibilidades de vida, capazes de colocar-nos à altura, de fazer-nos dignos de conceitos e valores diferentes<sup>108</sup>. Passa-se assim da crítica à experimentação, num movimento paralelo (e simultâneo, como veremos, na prática) ao que tinha levado Deleuze da genealogia da história à cartografia da atualidade. Porque o modo em que se destrói a atualidade é complicando-a, isto é, assinalando possibilidades latentes onde nada se deixava prever, diagnosticando a saúde no próprio seio da doença e dando conta da presença do heterogêneo sob a superfície dos sistemas hegemônicos<sup>109</sup>.

\* \* \*

Na prática efetiva tudo isto funciona de diversas maneiras, mas a duplicidade da dramatização – crítica e experimentação – encontra-se sempre presente. Os tipos vêm a dois, ou a três, e os regimes de signos não são únicos, mas diversos. A tipologia deleuziana é, certamente, uma tipologia pluralista.

Para tomar um exemplo precoce, notemos que, no estudo sobre Masoch, que é de 67, Deleuze já via a importância de afinar a caracterização dos sintomas e a elaboração dos tipos para a erradicação das ilusões de universalidade, formal ou dialética, que afetam todas as categorias do pensamento quando estas são formuladas sobre um horizonte essencialista<sup>110</sup>. O

---

<sup>106</sup> Cf. Rajchman, *As ligações de Deleuze*, p. 100.

<sup>107</sup> Cf. NPh 40, 81, 107, 111-117 e 132-133.

<sup>108</sup> Cf. PP 136 e 138.

<sup>109</sup> Cf. John Rajchman *As ligações de Deleuze*, pp. 27 e 37.

<sup>110</sup> Cf. SM 11.

sado-masiquismo, enquanto entidade clínica, com efeito, como resultado de um corte deste tipo (o que é a violência no erotismo?), não se deixa compreender satisfatoriamente nas práticas singulares. Com o deslocamento dramático da pergunta (quem quer a violência? e como? sobre si? sobre os outros? como meio de aniquilação? ou como via de sublimação? absoluta? regrada?), a multiplicação dos sintomas em jogo (introdução do contrato na relação, importância das peles), assim como a determinação de certos tipos singulares (o masoquista, a mulher carrasco, o sádico, a vítima), não procura destruir a possibilidade de uma essência única e universal (dissociação do síndrome em linhas sintomáticas irreduzíveis), sem abrir ao mesmo tempo uma diversidade de perspectivas novas (sobretudo uma perspectiva menor – o masoquismo –, como alternativa a uma perspectiva hegemônica – o sadismo, ou, se se prefere, o sado-masiquismo).

E se é difícil considerar o pensamento como se considera o sadismo ou o masoquismo, não o é compreender que é possível a destituição da universalidade de certas categorias pela sua referência a tipos locais e a regimes de signos irreconciliáveis. E vice-versa. Deleuze compreende que não se determina um tipo, que não se faz o mapa de uma região, que não se abre uma perspectiva qualquer sem dissolver por esse mesmo ato o universal que bloqueava essas singularidades sob a dupla ilusão de um horizonte particular e de um sujeito universal. A pluralidade dos sintomas assinalados, a sua singularidade específica e a sua irreduzibilidade própria, basta para dissolver qualquer síndrome, sem necessidade de recuos históricos ou projeções ideais.

Isto torna-se cada vez mais evidente à medida que Deleuze avança na crítica do pensamento clássico, e, se nos primeiros trabalhos ainda encontramos presente a tentação de uma crítica histórica (penso, como disse, na genealogia da representação, mas também, por exemplo, no estudo sobre Kant), progressivamente notamos um privilégio cada vez maior da experimentação (criação de novos tipos, valorização de modos menores de existência, abertura de novos espaços).

O presente como síndrome, isto é, como estado *de facto* que *de jure* pretende-se pontual, homogêneo e monolítico, não se combate pela referência à sua fundação na história sobre uma injustiça, uma imoralidade ou uma estupidez, mas pela sua desmultiplicação numa atualidade multifacetada, heterogênea, trabalhada pela latência do inatual, isto é, do diferido, do divergente, do menor, do lateral. O método dramático afunda assim a pretensão universalista do presente na (in)atualidade fragmentária do que não tem representação. Quando se pergunta *quem*, a resposta vem sempre do diferente, porque já não se procura para reencontrar o eterno ou o universal, mas para encontrar as condições sob as quais se produz

qualquer coisa de novo<sup>111</sup>.

Falha-se o alvo, então, quando se acusa a tipologia de reducionismo. Os tipos não são reduções das existências individuais aos seus traços específicos, mas criações de verdadeiros modos singulares de viver, de pensar e de mover-se. É, antes, o essencialismo (uma essência para todos), com a sua pretensão à universalidade (uma representação para todos), que reduz ou empobrece: é que o preço da essência e da representação implica sempre a aceitação de um mínimo de conceitos e valores fundamentais como lugar comum onde reconhecer-se como sujeitos diferentes (só que não se fala então a partir da diferença, mas em nome da identidade, do que se representa). A tipologia, por sua parte, nasce da convicção de que os valores e os conceitos não são os mesmos para todos, que a dialética do universal e do individual não ajuda ninguém, e a ninguém dá voz, e contra isto propõe tipos regionais, perspectivistas, não totalizantes<sup>112</sup>. Nada impede, em princípio, que estas tipologias possam ser enriquecidas tanto quanto se queira, ou mesmo que sejam substituídas, mas sempre de acordo com as necessidades e aos objetivos concretos do nosso pensamento e das nossas vidas (e até nisto funciona a tipologia ao contrário da especificação na representação, porque não trabalha para uma maior determinação de um conceito, mas para a instauração ou destruição estratégica dos conceitos que oportunamente possam ganhar importância para nós<sup>113</sup>).

Contra a universalidade da essência, o método dramático afirma uma perspectiva (ou várias), contra a homogeneidade da representação, uma diferença (ou uma série de diferenças), contra a hegemonia dos sistemas afetos a esse duplo regime, a subversão (ou a inversão) das regras sobre as suas fronteiras. Deleuze escreve: “Eis aqui então que a Ética, ou seja, uma tipologia dos modos de existência imanentes, substitui a Moral, que relaciona qualquer existência a valores transcendentos. A moral é o juízo de Deus, o *sistema do Juízo*. Mas a Ética inverte o sistema do juízo”<sup>114</sup>.

\* \* \*

Na prática efetiva, o método dramático funciona na obra de Deleuze de diversas maneiras, com diversos objetos, e certamente com diversos resultados. Por um lado, encontramos esboçadas tipologias de origem nietzscheana, psicanalítica, clínica, literária,

---

<sup>111</sup> DF 284; cf. DF 321.

<sup>112</sup> Cf. PP 121: “Foucault dizia que o intelectual deixou de ser universal para devir específico, ou seja, não falava já em nome de valores universais, mas no nome da sua própria competência e situação”.

<sup>113</sup> Cf. QPh 10.

<sup>114</sup> SPP 35.

política, semiótica, biológica, química, e mesmo, se se pode dizer, filosófico; referimo-nos, não às forças, às determinações da vontade e dos modos de ser que caracterizam, mas à origem dos modelos, ou, melhor, à filiação das singularidades fundamentais na composição dos tipos principais. Por outro lado, temos uma repartição dos tipos que nem sempre passa por oposições claramente estabelecidas (sedentário-nómada, esquizofrénico-neurótico, raiz-rizoma), mas que circunstancialmente deixa lugar a tríades (imperial-despótico-capitalista, maníacodepressivo-paranóico-perverso), e que, em casos isolados, se abre a uma diversidade tipológica maior (assim, por exemplo, em «587 a.C. – Sobre certos regimes de signos»). Finalmente, o objeto dos dramas aparece em princípio como sendo de uma diversidade enorme, encenando coisas *a priori* tão afastadas entre si como a verdade, o jogo, a doença mental, o sentido comum, etc., etc., etc.

E, contudo, sob todas estas diferenças, dir-se-ia que podemos reconhecer um procedimento comum, que consiste na destruição dos regimes hegemónicos de signos, conceitos e valores, pela confrontação dos mesmos com uma série de perspectivas alternativas, às quais os tipos, os *topoi*, e em geral a conjugação das suas relações características sobre um espaço teatral, lhes dão um corpo no pensamento.

Vemos este mecanismo diferencial impor-se sobre a genealogia, por exemplo, numa das primeiras tipologias deleuzianas (provavelmente também uma das mais famosas), aplicada aos princípios de repartição do sentido comum, de facto apresentados como universais por direito próprio. O sentido comum, com efeito, implica um princípio de repartição que se autodetermina – não pouco paradoxalmente – como uma das coisas melhor repartidas do mundo (um princípio de repartição para todos). Deleuze não evita completamente a tentação genealógica, que, como assinalávamos, está mais presente que nunca em *Différence et répétition* (livro em questão), e sugere que “a questão agrária possivelmente tenha tido uma grande importância nesta organização do juízo como faculdade de distinguir partes («por uma parte e por outra»)<sup>115</sup>, mas, sem se deter na análise dessa eventual filiação, concentra o trabalho de destruição na elaboração (criação) do tipo correspondente a uma distribuição semelhante (sedentário) e a sua confrontação a um tipo menor (nómada), ao qual estaria associada uma espécie de distribuição incomensurável. Vemos, então, que o tipo sedentário realiza distribuições “mediante determinações fixas e proporcionais, assimiláveis a «propriedades» ou territórios de representação limitada. (...) Mesmo os deuses têm cada um o seu domínio, a sua categoria, os seus atributos, e todos

---

<sup>115</sup> DR 54.

distribuem aos mortais os seus limites e legados conforme o seu destino”, enquanto que o tipo nómada implica um *nomos* diferente “sem propriedade, sem fecho nem medida. Nela já não há partilha de um distribuível, mas uma partilha dos que *se* distribuem num espaço aberto ilimitado, ou ao menos sem limites precisos. Nada reverte nem pertence a ninguém, mas todas as pessoas se encontram disponíveis aqui e ali de modo que seja possível cobrir o máximo espaço possível. Mesmo quando se trata do sério da vida dir-se-ia que se trata de um espaço lúdico, de uma regra de jogo, por oposição ao espaço como *nomos* sedentário. Preencher um espaço, repartir-se por ele, é muito distinto de partilhar o espaço. É uma distribuição errante, e mesmo «delirante», na qual as coisas se desdobram em toda a extensão de um Ser unívoco e não repartido. Não é o ser o que se reparte, segundo as exigências da representação, mas todas as coisas se repartem nele, na univocidade da simples presença (o Um-Todo). Uma tal distribuição tem um carácter demoníaco mais que divino, pois a particularidade dos demónios é operar entre os campos de ação dos deuses, assim como saltar por cima das barreiras ou das cercas, enredando as propriedades”<sup>116</sup>.

Contraposição da qual resulta lesionada a suposta universalidade do sentido comum, enquanto princípio de repartição, sendo que isto é reconhecido como sendo simplesmente uma manifestação (sintoma) de uma configuração particular da vontade (perspectiva), cuja figura (o homem sedentário) denunciaria no rosto a impossibilidade de representar a todos (ao menos com legitimidade, uma vez que de todos os modos continua a fazê-lo de facto). Mas, ao mesmo tempo, e isto é seguramente o que melhor caracteriza o teatro deleuziano, não somos remetidos à história da dominação do nómada pelo sedentário (genealogia que nos conduziria, no melhor dos casos, à compreensão da instauração da hegemonia deste segundo tipo, e à tomada de consciência das condições negativas do que somos: não somos nómadas), mas, a partir do deslocamento da atenção sobre o nómada, vemos abrir-se toda uma série de potencialidades, implicadas por este tipo menor, como a possibilidade efetiva (de facto) de pensar (a repartição) de outra maneira (devir-nómada).

O professor público e o pensador privado, a raiz e o rizoma, o amante e o amigo, o aparato de estado e a máquina de guerra, são na filosofia de Deleuze outras tantas encenações diferenciais, das quais resulta a problematização de uma figura ou um regime hegemónico (maior), do mesmo modo que o descobrimento das potencialidades de um tipo ou um espaço regrado ou subordinado (menor), e através das quais se aspira, não simplesmente à compreensão de uma relação de forças de facto, no melhor dos casos à destituição de um

---

<sup>116</sup> DR 54.

direito, mas à sua transformação ou transvaloração efetiva sobre um plano determinado. Uma linha de fuga menor – diríamos, retomando o vocabulário de Deleuze – para uma linha de dominação maior.

\* \* \*

Este teatro do menor, do menos (como quando se diz «isso é o menos»), foi tematizado explicitamente por Deleuze em torno da obra de Carmelo Bene. Não se trata, exatamente, do mesmo problema. Subtilmente nos vemos deslocados do descobrimento do teatro nietzscheano, que não é retomado já neste pequeno texto, nem nas suas tematizações específicas nem nas suas linhas gerais, mas há sem dúvida uma procura, como em Nietzsche, de uma alternativa à história sobre um espaço dramático novo: “A propósito da sua obra *Romeu e Julieta*, CB diz: «É um ensaio crítico sobre Shakespeare». Mas o facto é que CB não escreve sobre Shakespeare; o ensaio crítico é ele próprio uma obra de teatro”<sup>117</sup>.

Neste sentido, Deleuze reconhece na obra de Carmelo Bene um dos elementos mais importantes da sua filosofia, a distinção entre dois modos de vida, de existência, de funcionamento: o maior e o menor, como possibilidades diferenciais de levar adiante o pensamento, até ou para além da história, do poder, e da representação. E reconhece, sobretudo, um método, ou – se se prefere – certos procedimentos, capazes de inverter ou destruir o primeiro desses modos para produzir o segundo, que não passam pela crítica, ao menos no sentido historiográfico, mas pela experimentação: “Não se trata de «criticar» Shakespeare, nem de um teatro no teatro, nem de uma paródia, nem de uma nova versão da obra, etc. CB procede de outro modo, e é mais novo”<sup>118</sup>.

Todas estas coisas bastariam para justificar a curiosidade de Deleuze. Mas há algo mais: é que nos procedimentos do italiano pareceram ressoar, com uma intensidade e uma claridade que (digamo-lo) não caracterizam a obra deleuziana, os próprios procedimentos dramáticos do francês. Quero dizer que a minoração ou redução das representações maiores que Bene põe em cena pareceram implicar exatamente a mesma estratégia com que Deleuze se aproxima aos conceitos e aos valores que se pretendem universais, da qual procuramos dar alguns exemplos, e da qual agora procuraremos mostrar o procedimento básico.

Porque o que significa minorar? Digamos que temos uma peça fundamental da dramaturgia ocidental (como poderíamos ter um conceito, se nos situássemos no teatro da

---

<sup>117</sup> S 87.

<sup>118</sup> S 88.

filosofia), *Hamlet* ou *Romeu e Julieta*: o que significa minorizá-la, dar-lhe um tratamento menor, fazer um *Hamlet de menos*, um *Romeu e Julieta menor*? A obra de Bene oferece-nos uma resposta ostensiva; Deleuze escreve: “Suponhamos que amputa à obra originária um dos seus elementos. Subtrai algo da obra originária. (...) Não procede por adição, mas por subtração, amputação (...) por exemplo, amputa Romeu, neutraliza Romeu na obra originária. Então toda a obra, porque agora carece de um fragmento escolhido não arbitrariamente, vai provavelmente balançar, voltar-se sobre si, colocar-se noutra parte. Se amputam Romeu, vão assistir a um surpreendente desenvolvimento, o desenvolvimento de Mercúrio, que não era mais que uma virtualidade na obra de Shakespeare”<sup>119</sup>. *Um Romeu de menos* ou *A perspectiva de Mercúrio*.

Porquê Romeu? Porquê Romeu e não outra personagem qualquer? Porquê excluir Romeu («não arbitrariamente»), e com que objetivo? Em princípio, diríamos, porque, procurando o desenvolvimento das virtualidades latentes nas personagens menores (como Mercúrio), temos que dirigir a nossa atenção em direção aos elementos que o mantêm na sombra ou no silêncio, em direção às personagens hegemónicas (neste caso, Romeu). Estas personagens constituem marcadores de poder de dois pontos de vista: por um lado, representam o poder de um modo mais ou menos explícito (Romeu é o representante da família), mas, mais importante, por outro, constituem o elemento sobre o qual se constrói toda a representação (Romeu funciona como eixo do drama e constitui o ponto de fuga no qual concorrem todas as perspectivas). Como explica Deleuze: “o que é subtraído, amputado ou neutralizado, são os elementos do Poder, os elementos que fazem ou representam o sistema de Poder: Romeu como representante do poder das famílias, o Senhor como representante do poder sexual, os reis e os príncipes como representantes do poder do Estado. Agora, os elementos do poder no teatro são ao mesmo tempo o que assegura a coerência do sujeito tratado e a coerência da representação em cena. É ao mesmo tempo o poder do que é representado e o poder do próprio teatro”<sup>120</sup>.

Tudo isto, evidentemente, tem um objeto. A subtração dos elementos do poder aponta à procura de um desequilíbrio do qual possam surgir novas possibilidades, não só do ponto de vista da matéria tratada, mas também do da forma teatral<sup>121</sup>. Suprimidos estes marcadores de poder, tudo surge “sob uma nova luz, com novos sons, novos gestos”<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> S 88.

<sup>120</sup> S 93-94; cf. S 119-120.

<sup>121</sup> Cf. S 106: “A operação crítica completa é a que consiste em 1º) suprimir os elementos estáveis, 2º) pôr tudo em variação contínua, 3º) transpor tudo em [modo] menor”.

<sup>122</sup> S 103-104.

Bene opera assim sobre as peças clássicas do teatro, não para tomá-las naquilo que as constitui e fazer a história ou a crítica, nem para agregar-lhes qualquer coisa e fazer, por exemplo, uma paródia, mas para, retirando-lhes um elemento qualquer, mas não ao acaso (amputam-se sempre os marcadores de poder), produzir algo de novo, não só do ponto de vista do conteúdo (uma nova perspectiva), mas também, e isto é fundamental, do ponto de vista da forma (trata-se, sempre, de uma perspectiva menor, não hegemônica, outra coisa que não uma representação): “O homem de teatro já não é autor, ator ou encenador. É um operador. Por operação é necessário entender o movimento de subtração, de amputação, mas já recoberto por outro movimento, que faz nascer e proliferar qualquer coisa de inesperado, como numa prótese: amputação de Romeu e desenvolvimento gigantesco de Mercúrio, um no outro. É um teatro de uma precisão cirúrgica. Desde então, se CB tem necessidade de uma obra originária, não é para fazer uma paródia à moda, nem para agregar literatura à literatura. Pelo contrário, é para subtrair a literatura, por exemplo, subtrair o texto, uma parte do texto, e ver o que resulta. Que as palavras deixem de fazer «texto»... É um teatro-experimentação, que comporta mais amor por Shakespeare que todos os comentários”<sup>123</sup>.

Deleuze encontra assim nos procedimentos de Bene, por volta de 1978, um modelo teatral ou dramático para a produção do diferente, o múltiplo, o plural; e, o que é mais importante, um modelo operativo (com consequências reais no teatro e na crítica, no pensamento e na história), que leva à efetividade o que em 1976 aparecia apenas como um imperativo formal: escrever a  $n$ ,  $n-1$ <sup>124</sup>. Porque, como assinalava junto com Guattari: “não basta gritar «Viva o múltiplo!», ainda quando esta exclamação seja difícil de lançar. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será capaz de fazê-lo entender. Ao múltiplo *há que fazê-lo*, não precisamente acrescentando uma dimensão superior, mas, pelo contrário, à força de sobriedade, ao nível das dimensões de que se dispõe, sempre  $n-1$  (só assim o um forma parte do múltiplo, estando sempre subtraído). Subtrair o único da multiplicidade a construir; escrever  $n-1$ ”<sup>125</sup>.

Dar um tratamento menor a um autor considerado como maior é um procedimento deste tipo. Operando uma seleção dos elementos que dominam uma determinada representação teatral, e pondo-os de lado por um momento, resulta possível redescobrir potencialidades subjacentes ao que esta representa<sup>126</sup>. É o modelo da dramatização que Deleuze procura introduzir na filosofia: associando, por exemplo, um carácter tipológico a um

---

<sup>123</sup> S 89.

<sup>124</sup> Cf. MP 35-36.

<sup>125</sup> MP 13.

<sup>126</sup> Cf. S 95-96.

conceito que é proposto como universal, isto é, menorizando o plano conceptual que sobredetermina, e referindo-o às relações de forças singulares das quais depende, abrir o pensamento ao múltiplo que se encontrava subordinado à lógica desse conceito no seu regime maior, universal ou representativo.

É que “haveria como que duas operações opostas. Por uma parte, eleva-se ao «maior»: de um pensamento se faz uma doutrina, de uma maneira de viver se faz uma cultura, de um acontecimento se faz a História. Pretende-se assim reconhecer e admirar, mas de facto normaliza-se. (...) Então, operação por operação, cirurgia por cirurgia, pode conceber-se o contrário: como «minorar» (termo empregado pelos matemáticos), como impor um tratamento menor ou de minoração, para derivar os devires contra a História, as vidas da cultura, os pensamentos contra a doutrina, as graças e as desgraças contra o dogma. Quando se vê o que Shakespeare sofre no teatro tradicional, a sua magnificação-normalização, reclama-se um tratamento diferente, que reencontraria em si esta força ativa de menoridade”<sup>127</sup>.

Acaso Deleuze não nos propunha em *Différence et répétition*, e deste modo preciso, uma ontologia menor, ou a perspectiva da univocidade? Com efeito, questionando a representação, colocando de lado (por um momento?) a lógica da identidade, a semelhança e a analogia, assistíamos à reconstrução de uma linha menor de pensamento que se desenvolvia numa doutrina do ser unívoco. Era importante que se tratasse de uma perspectiva nova, mas era ainda mais importante que a força da mesma não ocupasse o lugar da antiga representação, que se assumisse como perspectiva, não para exercer um poder, mas para marcar, por um momento, a diferença. Como Bene, Deleuze parece detestar “todo o princípio de constância ou de eternidade, de permanência do texto: «O espetáculo começa e acaba no momento em que é feito». E a obra acaba com a constituição da personagem, não tem outro objeto senão o processo desta constituição, e não se entende para além disso. Detém-se com o nascimento, tanto como o hábito se detém com a morte”<sup>128</sup>. Por isso, o mesmo que Bene, Deleuze está constantemente a chamar-nos a retomar os conceitos e recolocar os problemas, numa contínua revisitação, não já do passado, mas do nosso mais peremptório presente.

Quero dizer que estou convencido que Deleuze constrói o seu teatro sobre procedimentos análogos aos de Bene, não só neste caso específico de *Différence et répétition* como no resto dos dramas que põe em cena ao longo de toda a sua obra. Os seus dramas implicam sempre este movimento duplo (que não significa simplesmente tipologias binárias): minoração de uma figura maior seguida da proliferação de figuras menores, isto é,

---

<sup>127</sup> S 97.

<sup>128</sup> S 91.

deslocamento dos conceitos e dos valores que tendem a ocupar o centro da cena do pensamento para proceder à exploração da periferia, por um momento desligada da sujeição a um poder central. Exemplo: minoração da figura do filósofo platônico (enquanto domina a paisagem da filosofia) por referência a uma configuração da vontade particular (psiquismo ascensional ou complexo maníaco-depressivo), seguida da exploração dos tipos menores (o pensador pré-socrático ou a perspectiva da esquizofrenia, o sábio estoico ou o ponto de vista da perversão), até então subordinados a esta figura hegemónica<sup>129</sup>.

É certo que voltamos a sentir uma certa incomodidade em comparar as filosofias com as figuras da patologia psicanalítica (e os conceitos com as plantas, ou com os animais, ou mesmo com as pedras), mas a realidade é que, para além da frágil saúde dos ideais universalistas, encontramos-nos com verdadeiras doenças filosóficas, como sintomas de uma renovada e mais alta saúde, que pluralizam o pensamento e fazem dos conceitos, dos valores e da vida uma resposta – demarcada, topológica, tipificada, mas de qualquer modo sempre mais efetiva – a um problema singular.

Ficará por elucidar, em todo o caso, o estatuto destes tipos que encontram a sua origem em lugares tão diversos como a psicopatologia e a biologia, e que no seu funcionamento elementar parecem repetir experiências tão radicais como a de Carmelo Bene. Inverter o sentido da nossa problematização e, depois de ter levado a filosofia ao teatro, levar o teatro ao palco da filosofia.

#### 4 (DES)CONTINUIDADE DO MÉTODO DRAMÁTICO: *L'ANTI-ÆDIPE*

Evidentemente, poderíamos colocar em questão que o teatro deleuziano apareça efetivamente como um *topos* permanente, que funciona por alargamentos, mas nunca por dobras interiores, retrocessos, abandonos.

Até aqui, com efeito, a omissão estratégica da crítica do teatro da representação não resulta relevante para a estruturação do método dramático (crítico ou experimentalista); e a singularidade de *L'Anti-Ædipe* na obra de Deleuze acaso pode e deve encarar-se como isso, como uma singularidade ou um parêntesis sem maiores consequências para a exposição do resto da sua filosofia (ao menos no que respeita à formulação da questão dramática).

---

<sup>129</sup> Cf. LS 152-158.

Apostamos, assim, menos numa continuidade simples e evidente, mas numa descontinuidade radical – na qual os livros não regressam sobre os livros (anteriores) e, nessa medida, podem ser lidos segundo a ideia da interpretação dos aforismos nietzscheanos que o próprio Deleuze desenvolvia em 1972<sup>130</sup> (isto é, fazendo uso dos diferentes textos em vista de um problema que, rigorosamente, os excede isoladamente). Nos interessa menos, portanto, a evolução de um tema (o tema do teatro em Deleuze, para por o caso), que a (re)avaliação de certos textos singulares (os textos mais fortemente tipológicos ou perspectivistas), cujo agenciamento pode chegar a dar consistência a um plano relegado do pensamento deleuziano (a constituição da filosofia como teatro ou perspectivismo generalizado).

Por outro lado, a singular descontinuidade de *L'Anti-Œdipe*, com a mudança de posição que parece representar a respeito do teatro – do elogio à crítica –, parece-me circunscrita. Tática local para a destruição do aparato hermenêutico psicanalítico que, no essencial, não alcança o coração da paixão deleuziana pelo teatro. Ao fim e ao cabo, apenas seis anos mais tarde, em 1978, Deleuze publicava um ensaio sobre o teatro de Carmelo Bene, no qual um mecanismo de encenação voltava a demonstrar toda a importância que o teatro podia ter para o pensamento.

Em todo o caso, a crítica de *L'Anti-Œdipe* obrigava Deleuze a redefinir a sua ideia do teatro como teatro de produção e a ser mais específico (e também mais inteligente) no que tocava ao deslocamento que este último implicava a respeito do teatro da representação (rompendo efetivamente com a fácil oposição entre gênese e representação, à qual, depois de tudo, programaticamente, já renunciava nas suas primeiras obras).

Assim, na análise da obra de Bene, Deleuze insiste no facto de que as suas encenações (representações) não representam as peças de Shakespeare, nem no sentido de repeti-las (torná-las de novo presentes) nem no sentido de criticá-las (dar uma representação distanciada), mas operam uma subtração sobre as mesmas (dos agentes que estabilizam a representação: a história, a estrutura, o diálogo), cujo objeto imediato é a entrada em variação das mesmas, com vista a uma produção generalizada de efeitos (entre os quais a nova representação não é nem o único nem o mais importante).

Parece-me imprescindível, por tudo isto, fazer uma espécie de parêntesis para nos perguntarmos em que consiste exatamente a crítica do teatro presente em *L'Anti-Œdipe*. Por onde passa? E que consequências tem sobre a ideia deleuziana do teatro?

---

<sup>130</sup> Cf. ID 351-364.

\* \* \*

Como é sabido, uma das linhas que guiava o projeto esquizoanalítico de *L'Anti-Edipe* era a crítica da concepção psicanalítica do desejo e a sua substituição por uma concepção materialista alternativa. Rompia, nesse sentido, com a estreita ligação que as obras anteriores de Deleuze pretendiam manter com a psicanálise (para dar só um exemplo, recordemos que *Logique du sens* procurava funcionar, entre outras coisas, como uma novela psicanalítica<sup>131</sup>).

Agora, no que concerne à evolução da ideia deleuziana do teatro, esta ruptura não parece tão evidente. Com efeito, esta crítica do freudismo e do lacanismo passa muito especialmente, como se anuncia a partir do título do livro, por uma des(cons)trução do teatro edípico como modelo do inconsciente. Mas esta crítica não é nova para Deleuze.

Já em *Différence et répétition*, e já contra a apropriação popularizada de Freud, Deleuze assinalava que quando se imagina o inconsciente como um teatro onde tem lugar uma representação cujos protagonistas são os componentes da família nuclear (pai, mãe, filho), cai-se no pior dos erros: a confusão da produção desejante do inconsciente com uma encenação ou representação<sup>132</sup>. Compromete-se assim, às mãos do *teatro* familiar ou edípico, o que de vital supõe a psicanálise para o pensamento: o descobrimento do inconsciente como *produção* imanente do desejo<sup>133</sup>.

Não é outra, em princípio, a crítica cunhada em *L'Anti-Edipe*. Último episódio da história da representação, a psicanálise aparece como um agente de falsificação do desejo, que desconhece a sua dimensão material e produtiva, ou a aliena na representação mítica ou estrutural de uma lógica sobredeterminada de antemão: “desde que nos introduzimos no Édipo, desde que nos medimos com Édipo, já se desenvolveu o jogo e se suprimiu a única relação autêntica: a de produção. A grande descoberta da psicanálise foi a da produção desejante das produções do inconsciente. Contudo, com Édipo, esta descoberta foi encoberta rapidamente por um novo idealismo: *o inconsciente como fábrica foi substituído por um*

---

<sup>131</sup> Cf. LS 7.

<sup>132</sup> Cf. DR 26-30.

<sup>133</sup> Cf. Pardo, *Deleuze: Violentar el pensamiento*, p. 120: “Mas a tese original de Freud não é essa: o inconsciente, concebido na sua realidade primária e essencial, é só desejo, está plenamente colmado pela energia libidinal e a sua única actividade consiste em desejar, tão-só em desejar. Não em «representar». Enquanto continuemos a pensar que a expressão «desejo inconsciente» designa «o que queremos fazer sem sabê-lo (ou sem querê-lo)», continuamos a substituir o desejo por uma cena, por uma representação, e esquecemos a sua natureza de energia livre e não-ligada. Aí encontramos a razão última e profunda da rejeição por parte de Deleuze e Guattari da psicanálise centrada explícita (Freud) ou implicitamente (Lacan) na teoria de Édipo: tratar-se-ia de um capítulo acrescentado à «história da representação»”.

*teatro antigo*; as unidades de produção do inconsciente foram substituídas pela representação; o inconsciente produtivo foi substituído por um inconsciente que tão só podia expressar-se (o mito, a tragédia, o sonho...)”<sup>134</sup>.

Teatro antigo, no que respeita à história do teatro, mas também no que respeita à crítica deleuziana. Um teatro da representação, ao fim e ao cabo, no sentido lato da palavra, a respeito do qual Deleuze já guardava as suas distâncias quando procurava determinar o método dramático que caracteriza os seus livros anteriores. Porque a denúncia dos sistemas materiais por detrás das representações instituídas, como vimos, não apelava nem podia apelar a um teatro da representação. Ao menos na medida em que Deleuze, como «dramaturgo», se impunha por objeto a destruição da identidade das coisas representadas (valores, conceitos, acontecimentos) e das figuras por detrás da identidade da própria representação (autor, história, espectador), abrindo-as às relações de forças e aos problemas singulares dos quais dependia a sua existência<sup>135</sup>.

Logo, se em *L’Anti-Édipe* o teatro é qualificado de «burguês»<sup>136</sup>, ou se o teatral deixa de ser considerado positivamente (“esta máquina é tão só teatral”<sup>137</sup>), é porque a apropriação psicanalítica do teatro – da tragédia de Édipo ao psicodrama – passa por uma redução das relações de produção à ordem da representação (teatro fantasmático), antes que pelo teatro da crueldade que já propunha Deleuze a partir de Artaud e de Nietzsche, como encenação da relação singular de forças ou sistema material de produção que está na base de toda a representação. Teatro da crueldade do qual, por outra parte, continua a reclamar-se Deleuze em *L’Anti-Édipe*, enquanto “encenação de uma máquina de produzir o real”<sup>138</sup>.

\* \* \*

Porém, isto não significa que a crítica do teatro a que assistimos em *L’Anti-Édipe* não implique nada de novo a respeito *Différence et répétition*. Significá-lo-ia, em todo o caso, se *L’Anti-Édipe* não contemplasse outras questões que viessem a afetar o pensamento dramático deleuziano. Mas o certo é que Deleuze e Guattari levantam uma segunda questão com relação à «teatralização» edípica do desejo. Questão que poderia resumir-se mais ou menos assim: como é que se passa da concepção do desejo como produção à sua neutralização

---

<sup>134</sup> AE 31.

<sup>135</sup> Cf. DR 191-192 e ID 137-138.

<sup>136</sup> Cf. AE 115.

<sup>137</sup> AE 33.

<sup>138</sup> Cf. AE 101-105 e 224-226.

na representação edípica? – e cuja resposta passa pelo muito especial uso do método dramático que comporta o livro para o desenho dessa genealogia.

Com efeito, Deleuze e Guattari dão conta desta alienação do desejo na representação edípica a partir do sistema de condições materiais que está por detrás da constituição da psicanálise. E da análise das condições materiais concluem que é apenas com o advento do capitalismo que a psicanálise encontra a sua condição de possibilidade como detentor da representação do desejo.

Ou seja, a psicanálise não inventa Édipo, mas antes retoma-o como movimento imanente de uma sociedade dada, para logo elevá-lo a princípio transcendente através da teoria e da prática que lhe são próprias<sup>139</sup>. Ou, melhor, como escreve José Luis Pardo, “a psicanálise é a doutrina que expressa as condições precisas de repressão do desejo nas sociedades capitalistas civilizadas. Estas condições resumem-se facilmente recorrendo ao nosso esquema quadripartido da representação: a organização social como agente da repressão faz-se substituir na representação por um agente delegado e secundário, a família; e a (in)organização libidinal é representada – invertida – como pulsão incestuosa. A psicanálise não é mais que o desenvolvimento deste esquema e uma combinatória das relações possíveis entre as suas personagens. Cumpre assim a função que se lhe atribui: manter o desejo cortado do campo social e separado da organização da produção social à qual se subordina”<sup>140</sup>.

Esta contextualização da psicanálise e de Édipo como figuras históricas do desejo, permite dobrar a crítica filosófica do teatro da representação com uma crítica política do mesmo. Em seguida, fortalece a necessidade de inverter a subordinação da produção à representação, com o conseqüente e conhecido deslocamento do teatro à fábrica. Mas, ao mesmo tempo, prepara já o caminho para a elaboração do programa de minoração que marcará a reconsideração do teatro a partir da obra de Carmelo Bene.

*L'Anti-Œdipe* joga tudo isto na reavaliação das relações da psicanálise com o materialismo. Inversão da ordem de explicação dos fenómenos psicológicos e sociais que opõe, à extensão generalizada do teatro edípico praticada pelo freudo-marxismo dominante, a descoberta de uma verdadeira ordem de produção maquínica por debaixo da psicologia individual, o que por sua vez a abre sem mediações à ordem da produção social<sup>141</sup>. Mas também antecipação de um teatro menor que, através da subtração dos agentes da representação que sustêm o teatro edípico, dê lugar à proliferação do desejo para além do seu

---

<sup>139</sup> Cf. AE 144 e 55-56.

<sup>140</sup> Pardo, *Deleuze: Violentar el pensamiento*, pp. 135-136. Cf. AE 140-143.

<sup>141</sup> AE 37.

confinamento ao «sujo teatrinho familiar». Porque, do ponto de vista do teatro filosófico deleuziano, a denúncia da desativação social do desejo pela ideologia familiarista é indissociável da sua abertura à produção tipológica do desejo (complementaridade, por outra parte, que é o caso, como mostramos oportunamente, de todas as empresas genealógicas ou tipológicas que empreende Deleuze).

Desejo de novos modos de existência, que é necessário ler: processo de produção ou agenciamento de novas formas de pensar, de querer e de viver, tanto individual como coletivamente. Teatro de operações de uma verdadeira máquina de guerra.

\* \* \*

O teatro anterior ao *L'Anti-Œdipe*, mesmo quando procurava pôr em cena as forças, parecia ter ainda pelo meio uma ideia demasiado representativa do teatro. Diferenciava-se do teatro da representação pelo objeto, ou pelo princípio da representação que lhe era próprio (encenavam-se as forças e fazia-se questão de assinalar que a representação não se assemelhava ao representado), mas ainda não era o teatro da crueldade com o qual sonhava Deleuze, porque as forças cunhadas nos tipos ainda não se tinham aberto completamente ao delírio histórico, geográfico e racial, que ganha consistência a partir do seu encontro com Guattari.

A partir de *L'Anti-Œdipe*, efetivamente, já não é possível separar o método dramático e o teatro da filosofia da luta contra a cultura, da confrontação das raças, da superação dos umbrais históricos e da fuga dos territórios<sup>142</sup>. Politização do teatro, que levará Deleuze a frequentar as minorias, os animais, as mulheres (e que nessa mesma medida exigirá os seus manifestos<sup>143</sup>), mas da qual já é possível dar conta em *L'Anti-Œdipe*, onde o delírio histórico-mundial aparece associado implicitamente a um devir-menor (“sou todos os pogroms da história”<sup>144</sup>). Devir-mulher, devir-besta, devir-negro de Rimbaud, mas também devir-polaco de Nietzsche. Plano de variação contínua ou linha de transformação onde os nomes da história já não dão conta de uma identificação sobre o teatro da representação, mas do atravessamento de zonas de intensidade como “efetuação de um sistema de signos”<sup>145</sup> (forças e singularidades que, em condições de menoridade, carecem de representação).

---

<sup>142</sup> Cf. AE 102-103.

<sup>143</sup> O texto sobre o teatro de Bene, com efeito, chama-se «Un manifeste de moins», e o subtítulo da monografia sobre Kafka, *Pour une littérature mineure*, mima o estilo.

<sup>144</sup> AE 104.

<sup>145</sup> Cf. AE 102.

Mais interessante ainda, esta proliferação inusitada de sentido como delírio histórico, político e racial, encontra já em *L'Anti-Édipe* o esboço do seu procedimento privilegiado: a subtração, minoração ou indeterminação dos sistemas afetos a um regime significante. Como Deleuze e Guattari escrevem, a deriva das raças, das culturas e dos continentes, não depende de uma extensão ou um produto do teatro edípico (o que implicaria fazer do pai morto o significante da história): “A esquizoanálise não oculta que é uma psicanálise política e social, uma análise militante: e não porque generalize Édipo na cultura, nas condições ridículas mantidas até agora”<sup>146</sup>. Pelo contrário, a variação contínua ou devir-menor passa por uma espécie de subtração operada sobre este teatro edípico (supressão do pai que permite, por exemplo, o desenvolvimento canceroso da mãe e da irmã, numa notável antecipação do processo de minoração de Bene<sup>147</sup>).

Enquanto que o próprio do teatro edípico é a sobredeterminação da história pela significante ( $n + 1$ ), o teatro de produção ao qual nos abre a esquizoanálise passa pela indeterminação da mesma pela remoção dos elementos significantes ( $n - 1$ )<sup>148</sup>.

Neste sentido, o teatro adota a forma de uma fábrica muito especial, onde a produção desejante e a produção social se encontram, rompendo de uma vez por todas com o triângulo edípico e abrindo um espaço para o devir. Uso produtivo da máquina dramática que, do mesmo modo que a leitura esquizoanalítica dos textos, não se esgota num exercício erudito em busca de significados, nem num exercício textual à procura do significante, mas se limita a operar, num uso material e produtivo do teatro ou da literatura, um agenciamento de máquinas desejantes que tem por objeto extrair da representação a sua potência revolucionária<sup>149</sup>.

Singularidade de *L'Anti-Édipe* na evolução da obra deleuziana, que, sem quebrar a linha de transformação do seu teatro filosófico, nos permite regressar sobre os textos posteriores a partir de uma perspectiva onde a ação no cenário da produção social ganha todo o seu sentido.

---

<sup>146</sup> AE 117.

<sup>147</sup> AE 108.

<sup>148</sup> Utilizamos, para maior clareza, a formalização dos textos posteriores (que surge pela primeira vez com a publicação de *Rizhome*). Em *L'Anti-Édipe*, onde o peso da psicanálise e da crítica da triangulação edípica são ainda de enorme relevância, a formalização da multiplicidade aparece sob uma forma diferente (e menos feliz):  $3 + 1$  (a triangulação familiar mais a figura do pai morto como significante da história), ou  $4 + n$  (a abertura da triangulação edípica aos quatro cantos do campo social). Cf. AE 114: “Não existe triângulo edípico: Édipo está sempre aberto num campo social aberto. Édipo aberto aos quatro ventos, às quatro esquinas do campo social (nem sequer  $3 + 1$ , senão  $4 + n$ ). Triângulo mal fechado, triângulo poroso, triângulo rebentado do qual escapam os fluxos do desejo em direcção a outros lugares”.

<sup>149</sup> Cf. AE 125-126.

## 5 MIL CENÁRIOS (OU DO TEATRO DA FILOSOFIA)

Como diz Deleuze, os universais, que aliados aos poderes de turno conspiram pela dominação de tudo, no pensamento não servem para nada, porque “toda a criação é singular, e o conceito como criação propriamente filosófica constitui sempre uma singularidade (...) tem sempre a verdade que lhe corresponde em função das condições da sua criação (...) um momento, uma ocasião, certas circunstâncias, certas paisagens e certas personalidades, certas condições e certas incógnitas da problematização”<sup>150</sup>.

É por isso que a filosofia levanta o seu próprio teatro, como uma alternativa à história das figuras, dos conceitos e dos valores, tanto na sua versão clássica ou dialética como na sua versão contemporânea ou desconstrutiva, porque a história é sempre a história do idêntico, mesmo quando se quer a história do diferente debaixo do idêntico.

E é por isso, também, que o teatro da filosofia conjuga necessariamente a crítica com a experimentação, ou, melhor, subordina a crítica (negação) à experimentação (afirmação). Tanto a história da filosofia como a filosofia propriamente dita necessitam, para desenvolver efetivamente as suas potências intrínsecas, deste teatro no qual a combinação dos tipos e dos topos, das personagens e dos espaços, não abrem a possibilidade de novas formas conceptuais sem remeter as formas herdadas ou instituídas para zonas demarcadas, de validade local.

Os conceitos, portanto, necessitarão de um teatro para erguer-se, isto é – se adoptamos a linguagem de *Qu'est-ce que la philosophie?* –, de um plano, como de um cenário, sobre o qual desdobrarão a sua ação ou o seu movimento, e de certos agenciamentos de enunciação, como de certas personagens, que contribuirão para defini-los. Os conceitos, com efeito, só podem ser criados ou avaliados em função do plano (*plan*) no qual se inscrevem, ou do cenário (*plateau*) sobre o qual se deslocam, isto é, numa linguagem mais convencional, do horizonte dos problemas, dos pressupostos e dos preconceitos com relação aos quais são pensados<sup>151</sup>. Mas os conceitos necessitam ao mesmo tempo de certos tipos, ou de certas personagens, para criá-los sobre o plano ou encarná-los sobre o cenário, não menos do que o plano necessita dos tipos para diferenciar-se topologicamente e o cenário necessita das personagens para definir-se cenicamente<sup>152</sup>. Quando o conceito não é levantado sobre um cenário concreto e encarnado em personagens específicas permanece indeterminado, sem o

---

<sup>150</sup> QPh 12-13, 31 e 8. Cf. PP 48-49.

<sup>151</sup> Cf. QPh 31.

<sup>152</sup> Cf. QPh 73.

movimento que implica o conceito e o território que oferece o plano, a personagem habita uma espécie de limbo e pouco mais é que uma figura da imaginação, por fim, não sendo percorrido pelos conceitos e as personagens associadas o plano perde toda a consistência. De um modo mais preciso, devemos dizer que para Deleuze “a filosofia apresenta três elementos dos quais cada qual responde aos outros dois, mas deve ser considerado por sua conta: o *plano pré-filosófico que deve traçar (imanência)*, ou as *personagens pró-filosóficas que deve inventar e fazer viver (insistência)*, os *conceitos filosóficos que deve criar (consistência)*”<sup>153</sup>. Traços diagramáticos, pessoais e intensivos de um teatro da filosofia no qual o cenário, as personagens e a ação não se podem propor por separado senão à força de uma abstração desmobilizante, que não abre o pensamento à universalidade sem condená-lo à impotência<sup>154</sup>.

\* \* \*

Neste teatro filosófico que propõe Deleuze, vamos concentrar-nos sobre as personagens conceptuais. A função das personagens conceptuais, com efeito, apresenta uma certa prioridade, se não do ponto de vista da gênese, ao menos do ponto de vista da compreensão da atividade filosófica. Porque as personagens operam a conjugação das variações do conceito e das singularidades do plano, encenando a diferenciação do segundo pela instauração do primeiro, e isto de um modo teatral, dando uma ação ao cenário e um cenário à ação, por um movimento de co-determinação no qual a produção do plano depende por completo da criação do conceito, e vice-versa<sup>155</sup>. Evidentemente, as personagens conceptuais encontram-se inscritas no plano e subordinadas ao conceito, mas é por meio das personagens que o plano (cenário) e o conceito (ação) se conjugam e ganham consistência, tal como nos ensina a mais elementar experiência teatral.

Agora, o que é exatamente a personagem conceptual? E de que modo se relaciona com o conceito? De que modo o determina? Ou de que modo é determinado por este? Em que

---

<sup>153</sup> QPh 74.

<sup>154</sup> O *plateau*, com efeito, é o cenário do teatro, e ainda o da televisão. Sobre a pertinência de ler neste sentido, temos que dizer, antes de mais, que o cenário, no teatro contemporâneo, aparece constituído, certamente, como um espaço de variação, ou, se se prefere, como “uma região contínua de intensidades, que vibra sobre si mesma, e que se desenvolve evitando qualquer orientação em direcção a um ponto culminante ou em direcção a um fim exterior” (MP 32), tal como Deleuze, reclamando-se de Bateson, define a meseta (cf. MP 196). Mais difícil resulta assimilar o *plateau* ao *plan*, com vista de que existem pelo menos dois modos de interpretar o plano (o plano, com efeito, pode aparecer, seja como plano de organização, seja como plano de imanência; cf. MP 330) e duas soluções para essa dualidade em Deleuze (Deleuze oscila entre a distinção e a separação destes planos, na mesma medida em que oscila entre a possibilidade e a impossibilidade de uma desterritorialização absoluta; cf. MP 195, 330 e 415-416).

<sup>155</sup> Cf. QPh 73.

casos? E com que objetivo?

As personagens conceptuais constituem o ponto mais alto na elaboração deleuziana dos tipos nietzscheanos, tanto do ponto de vista da sua implementação efetiva como da perspectiva da sua caracterização filosófica ou (se nos é permitida a redundância) conceptual.

Deleuze destaca pelo menos quatro rasgos na caracterização das personagens conceptuais, que poderíamos resumir aproximadamente do seguinte modo: 1- as personagens conceptuais não são a especificidade de uma determinada filosofia nem são a função de certos conceitos particulares (como se houvessem conceitos dramáticos, tipológicos, e conceitos que não, isto é, universais); 2- as personagens conceptuais são irreduzíveis a tipos psicossociais, económicos ou antropológicos; 3- também não implicam uma antropomorfização nem uma reitorização do conceito, mas constituem determinações das condições (topológicas, temporais, existenciais) da criação e do funcionamento de conceitos singulares; 4- as personagens conceptuais constituem-se, assim, no sujeito da filosofia, ou, melhor, no agente de enunciação conceptual do pensamento.

1. As personagens conceptuais não são a especificidade de uma determinada filosofia nem a função de certos conceitos particulares, mas constituem uma regra para a construção do conceito e da instauração da filosofia.

Isto não é pouco paradoxal, a partir do momento em que mesmo esta espécie de metafilosofia não deveria escapar à regra e ser, portanto, local, tipológica, não universalizável. Em todo o caso, devemos ressaltar que Deleuze tem por objeto, menos a imposição de uma ideia da filosofia, que a luta contra um modelo dominante, que assume abertamente a aspiração à universalidade. As personagens conceptuais, neste sentido, são menos a superação desse modelo comunicacional da filosofia que a condição para um exercício divergente, menor, que não se afirma localmente sem colocar em xeque as aspirações totalizantes dos conceitos que se arrogam a ubiquidade.

Reclamando a sua singularidade, a sua inactualidade, contra as aspirações à eternidade e as reduções à história, a filosofia dá-se deste modo a si mesma um imperativo de prudência, mas também um espaço de efetividade para a criação dos seus conceitos. O facto é que todo o conceito é local, resultado de uma criação que responde a circunstâncias singulares e problemas específicos, sintoma de tudo isto sobre um determinado tipo existencial ou espaço intelectual, e que não pode estender-se a outros domínios senão ao custo de transformações na própria natureza do conceito, operadas em virtude da sua apropriação por uma vontade de outra qualidade, a sua instauração sobre outro território, ou a sua reformulação numa época diferente.

Não existe conceito universal. Todo o conceito é local, associado a um tipo, a um território e a um tempo. E, se é possível que a personagem conceptual na qual se concentram e materializam todas estas circunstâncias não seja explicitada por quem formula o conceito, e em geral raramente apareça por si própria, ou mesmo por alusão, não há que esquecer que “está aí, e, ainda que inominada, subterrânea, tem sempre que ser reconstituída pelo leitor (...) Em qualquer caso, a história da filosofia tem que passar obrigatoriamente pelo estudo destas personagens, das suas mutações em função dos planos, da sua variedade em função dos conceitos. E a filosofia não deixa nunca de fazer viver personagens conceptuais, de dar-lhes vida”<sup>156</sup>.

2. Que as personagens conceptuais são irreduzíveis a tipos psicossociais, económicos ou antropológicos, é uma clarificação que nos vemos obrigados a fazer, visto que as categorias que mais amiúde utiliza Deleuze têm origem nesses domínios e, mesmo que os tipos dramáticos venham a romper com a universalidade e a eternidade dos conceitos, não pretendem reduzir a filosofia a uma dimensão meramente histórica.

Deleuze é claro nisto: “as personagens conceptuais (...) são irreduzíveis a tipos psicossociais por muito que continuem a produzir-se neste caso incessantes penetrações”<sup>157</sup>; “os nomes próprios designam as forças, os acontecimentos, os movimentos e os móveis, os ventos, os tufões, as doenças, os lugares e os momentos antes de designar as pessoas. Os verbos no infinitivo designam os devires ou os acontecimentos que transbordam os modos e os tempos. As datas reenviam, não a um calendário único homogéneo, mas a espaços-tempos que devem mudar de cada vez... Tudo isto constitui agenciamentos de enunciação: «Lobisomem pulular 173...», etc.”<sup>158</sup>.

Enquanto são introduzidos na história pela sociologia, os tipos representam uma aproximação (hipotética, problemática) em direção à ciência e à procura de uma verdade objetiva, universal: vai-se das miríades dos pequenos acontecimentos à aglomeração e elaboração heurística dos tipos gerais. Em filosofia, pelo contrário, a introdução dos tipos representa um afastamento da verdade objetiva, em direção ao solo real e efetivo dos acontecimentos, de tal modo que a objetividade resulta fragmentada, regionalizada, tipificada (mas nem por isso relativizada: a verdade de cada tipo é absoluta para esse tipo e tem um valor real, ainda que local, por relação aos demais tipos). Este «a meio caminho» entre a universalidade e o relativismo é próprio do pluralismo, que, através dos tipos, não banaliza a

---

<sup>156</sup> QPh 62 e 61.

<sup>157</sup> QPh 65.

<sup>158</sup> PP 52.

ideia de verdade, mas também não reduz o horizonte do perspectivismo (que não consiste simplesmente na multiplicação de perspectivas sobre um mesmo objeto), mas – remetendo a verdade aos tipos – leva o pensamento a operar de modo local, mas efetivo (tanto no que se refere à crítica como à construção de conceitos).

3. As personagens conceptuais também não têm “nada a ver com uma personificação abstrata, com um símbolo ou uma alegoria”<sup>159</sup>, e muito menos com “pessoas históricas, nem heróis literários ou novelescos. O Dionísio de Nietzsche pertence tão pouco aos mitos como o Sócrates de Platão pertence à História”<sup>160</sup>. As personagens não são homens de carne e osso, nem encarnações metafóricas, não supõem, sobretudo, nem um antropomorfismo nem uma retorização do conceito. “*As personagens têm este papel, manifestar os territórios, desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento. As personagens conceptuais são pensadores, unicamente pensadores, e os seus traços personalísticos unem-se estreitamente com os traços diagramáticos do pensamento e com os rasgos intensivos dos conceitos*”<sup>161</sup>.

Este teatro do pensamento pode, portanto, procurar a sua inspiração nos domínios mais diversos, mas dos tipos psicossociais, dos modelos económicos, das representações antropológicas e das figuras retóricas, extrai apenas um esquema de relações de força, uma configuração da vontade, um *ritornelo* motriz, posturas e posições que fragmentam o espaço sobre o qual vão ser levantados os conceitos. O amigo, o amante, o pretendente, o rival são determinações transcendentais, ou, se se prefere, empírico-transcendentais (dado que operam um espaço ideal, mas demarcado, local, limitado, com vista a problemas e questões concretas). Nisto Deleuze não muda muito desde as suas primeiras afirmações a partir da leitura de Nietzsche. A raiz, o ciumento, o nómada, deixam de fazer referência, neste sentido, a figuras da biologia, a psicologia ou a sociologia, para passar a assinalar novos modos de individuação, complexos de espaço e de tempo que parcelam e determinam localmente o domínio do pensamento conceptual<sup>162</sup>. As personagens conceptuais, neste sentido, são coextensivas com o espaço mental que determinam, assinalam, simplesmente, o teor da existência que implica um determinado conceito, a depressão ou a intensificação da vida que pressupõe: “não há mais critérios que os imanentes, e uma possibilidade de vida é avaliada em si mesma pelos movimentos que traça e pelas intensidades que cria sobre um plano de

---

<sup>159</sup> QPh 62.

<sup>160</sup> QPh 63.

<sup>161</sup> QPh 67.

<sup>162</sup> Cf. DF 144.

imanência (...) nunca há mais critério que o teor da existência, a intensificação da vida”<sup>163</sup>.

Substituir-se-á, então, a história dos conceitos universais (advindos ou caídos em desuso, a destruir ou a estender a novas experiências), por um teatro de gestos, posturas e posições, do tipo que Deleuze encontrava em Becket, “um teatro do espírito que se propõe, não desenvolver uma história, mas dirigir uma imagem (...) um tecido de percursos num espaço qualquer”<sup>164</sup>. E isto para a fragmentação do espaço conceptual, porque “a fragmentação «é indispensável se não se quer cair na representação... Isolar as partes. Fazê-las independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência». Desconectá-las para uma nova conexão. A fragmentação é a primeira etapa de uma despotencialização do espaço, por via local”<sup>165</sup>.

4. A personagem conceptual, então, determina o lugar (posição, ocasião, e qualidade) de onde e pelo qual o conceito é instaurado, não designa “um exemplo ou uma circunstância empírica, mas uma presença intrínseca ao pensamento, uma condição de possibilidade do próprio pensamento”<sup>166</sup>. Deleuze diz, por isso, que as personagens conceptuais são os intercessores dos filósofos para a instauração da filosofia<sup>167</sup>, o sujeito da filosofia (um sujeito plural, entenda-se, uma pluralidade de modos de subjectivação da filosofia), ou, também, os agentes de enunciação conceptual do pensamento (assim, por exemplo, em Descartes, é o idiota, enquanto personagem conceptual, o que diz Eu e lança o cogito como princípio<sup>168</sup>). O filósofo, os filósofos, em todo o caso, representam outros tantos duplos destas personagens, que são os verdadeiros operadores do devir da filosofia, da criação dos conceitos: “O filósofo é a idiosincrasia das suas personagens conceptuais. (...) A personagem conceptual é o devir ou o sujeito de uma filosofia, que assume o valor do filósofo (...) Nos enunciados filosóficos não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por mediação de uma personagem conceptual. Deste modo, as personagens conceptuais são os verdadeiros agentes de enunciação”<sup>169</sup>.

As personagens conceptuais, deste modo, apuram a caracterização final dos conceitos como entidades animadas, e põem a filosofia de Deleuze na via dos “autores que reclamavam que se introduzira o movimento no pensamento”<sup>170</sup>. Um movimento no pensamento ou um pensamento-movimento (por oposição ao movimento abstrato da

<sup>163</sup> QPh 72; cf. DF 321.

<sup>164</sup> E 99; cf. E 75 e 83.

<sup>165</sup> E 86; a citação é de Robert Bresson.

<sup>166</sup> QPh 9.

<sup>167</sup> Cf. QPh 72.

<sup>168</sup> Cf. QPh 60-61.

<sup>169</sup> QPh 63.

<sup>170</sup> DF 263.

dialética<sup>171</sup>). E isto não só no sentido em que Nietzsche procurava reconciliar o pensamento e o movimento concreto, mas no sentido de que o pensamento mesmo deve começar a produzir os seus próprios movimentos. Uma ideia do que é pensar que implica uma nova relação a respeito das artes do movimento, e que não se esgota na produção de uma ópera filosófica ou de um teatro alegórico, mas que implica a assimilação do teatro pelo pensamento, isto é, a sua reformulação total como experiência e como movimento<sup>172</sup>.

\* \* \*

Aqui termina a função do teatro da filosofia. Digamos que cai o pano, mas só por um momento, porque a realidade está em permanente fuga e é necessário recomeçar sempre, sobre mil cenários diferentes: o plano tem que ser traçado de novo, e os conceitos recreados, e os tipos reconstruídos. Há que retomar o movimento, pôr os tipos em ação, isto é, dar um conceito a cada região do plano, como uma solução cénica, onde personagens por completo singulares retomam constantemente, à revelia da história, o trabalho revolucionário da filosofia.

## REFERÊNCIAS

Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1962 (abreviamos NPh).

Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 (abreviamos SM).

Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968 (abreviamos DR).

Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969 (abreviamos LS).

Deleuze-Guattari, *Capitalisme et schizophrénie tome I: l'Anti-Oedipe*, Paris, Éditions de Minuit, segunda edición, 1973 (abreviamos AE).

Deleuze-Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 (abreviamos K).

---

<sup>171</sup> Cf. NPh 182 e 225.

<sup>172</sup> Cf. DF 192.

Deleuze-Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977 (abreviamos D).

Deleuze-Bene, *Superpositions*, Paris, Editions de Minuit, 1979 (abreviamos S).

Deleuze-Guattari, *Capitalisme et schizophrénie tome 2: Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980 (abreviamos MM).

Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 1990 (abreviamos PP).

Deleuze-Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 (abreviamos QPh).

Deleuze, *L'île déserte et autres textes: Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002 (abreviamos ID).

Deleuze, *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003 (abreviamos DF).

Deleuze, *L'Épuisé*, Paris, Editions de Minuit, 1992 (abreviamos E).