

OS DOIS ANDARES DO PENSAMENTO: A ESTÉTICA DE DELEUZE EM A DOBRA ¹⁶⁹

Birgit M. Kaiser

Tradução e notas: Manoel Heleno da Cruz e William de Siqueira Piauí¹⁷⁰

Pensar é dobrar, é duplicar o fora com um dentro que lhe é coextensivo.
(Deleuze, *Foucault*, 1986)

Com a finalidade de expor a questão de como devemos imaginar adequadamente uma estética deleuziana, precisamos fazer mais do que elencar os escritores, pintores, cineastas, compositores e músicos aos quais seus textos frequentemente se referem, cujas obras estão intimamente ligadas a muitos conceitos de Deleuze, se pensarmos, por exemplo, nos povos menores de Kafka, na máquina de guerra de Kleist, ou na lógica das sensações de Bacon. Não podemos, também, nos contentar apenas com apontar as preferências de Deleuze para certos períodos ou estilos de época, como o Barroco¹⁷¹ ou a Arte Moderna. Descobriremos que, para colocar a questão adequadamente, teremos que reconsiderar o que normalmente é chamado de *estética* e sua suposta relação com a arte. Ao abordar a questão da estética deleuziana em seu ensaio *Existe-t-il une esthétique deleuzienne [Existe, de fato, uma estética deleuziana]*? (1998), Jacques Rancière¹⁷² traz à tona o debate sobre essa seara, ponderando sobre a nossa compreensão de estética, descartando a visão amplamente difundida sobre o tema, segundo a

¹⁶⁹ Cap. IX “*Two Floors of Thinking: Deleuze’s Aesthetics of Folds*” in: TUINEN; MCDONNELL, 2010 (N.T.).

¹⁷⁰ CRUZ, Manoel H. (e-mail: heleno.cruz@hotmail.com), professor de Literatura Inglesa, Literatura Norteamericana e Introdução à Filosofia do Centro de Ensino Superior do Vale do São Francisco – CESVASF, IES mantida pela Autarquia Belemita de Cultura, Desportos e Educação. PIAUÍ, W. S. (e-mail: piaiusp@gmail.com), doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo e atualmente professor do Programa de Pós-graduação em Filosofia e do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Sergipe, coordenador do GEFILUFS (N.T.).

¹⁷¹ O Barroco, enquanto estilo de época, foi um movimento artístico, literário, político, religiosos e filosófico, originado na Itália no século XVII. Também é considerado um movimento da Contrarreforma para fortalecer o poder da Igreja afetado pela Reforma Protestante. Esse movimento, que se inicia logo após o desvanecer do Renascimento, migra para outros países europeus como Portugal e Espanha e se desenvolve em outros países ocidentais como o Brasil. Sua dicotomia, a partir do jogo de claro-escuro, marca a estética barroca (N.T.).

¹⁷² Jacques Rancière é um filósofo franco-argelino, nascido em 1940 na Argélia e radicado na França. Seu trabalho concentra-se na crítica política e estética literário-filosófica (N.T.).

qual a estética – elevada à categoria de disciplina por Alexander G. Baumgarten em meados do século XVIII, e moldada ao longo do século XIX na esteira de importantes influências como a *Primeira e Terceira Críticas* de Kant, a filosofia idealista da arte de Schelling e a história da estética de Hegel – é geralmente subestimada e praticada como uma filosofia da arte e das experiências subjetivas do prazer e do descontentamento que a arte evoca. A sensibilidade às operações da razão foi um de seus principais desafios e, apesar das mudanças significativas ao longo de sua história, a teoria estética, desde a concepção de estética de Kant até a estética da arte de Adorno¹⁷³, em grande parte integrou-se ao confronto do prazer e do sentimento como algo extrínseco, ou no máximo como complemento, à razão. Tomando como objeto seu as experiências subjetivas da arte, a estética considerou, antes de tudo, os limites da razão. Nessa linha, ela formou um ramo da filosofia, com métodos próprios e diferentes escolas e tradições.¹⁷⁴ Isso, poderíamos dizer, é a narrativa-mestra, o "clichê", que nos impede de responder adequadamente a nossa pergunta inicial, e acabar com essa *doxa* sobre estética é, sem dúvida, o passo certo ao pensarmos em direção a uma estética deleuziana. Uma resposta provisória, portanto, tem que começar desafiando sua narrativa disciplinar, exatamente como Rancière faz no início do seu ensaio sobre a estética deleuziana.

Para mim, o termo estética não designa uma disciplina. Ele não designa uma subdivisão filosófica, mas uma ideia de pensamento. Estética não é [apenas] conhecimento sobre obras de arte, mas um modo de pensar o que se revela em relação a elas e conclama sua sagacidade a uma questão: uma questão que diz respeito à sensação e ao poder do pensamento que habita ali antes do pensamento, sem que o pensamento saiba. (Rancière 1998, p. 525)¹⁷⁵

¹⁷³ Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno foi um filósofo, sociólogo e crítico alemão. Membro fundador da Escola de Frankfurt, acreditava que a cultura possuía uma missão mais nobre e capaz de modificar a sociedade (N.T.).

¹⁷⁴ Este pequeno artigo não pode fazer justiça às muitas transformações do discípulo da estética, mas é importante notar que elas se basearam em grande parte nos diferentes conceitos das noções de sensibilidade e sensação, de acordo com as quais diversas vertentes e ênfases na estética foram formadas. Para estas transformações com relevância específica para o presente argumento, ver Adler (2002); Barck, Kliche e Heiningen (2000); Caygill (2001); Kaiser (2009); Menke (2001).

¹⁷⁵ Rancière capta de forma correta um foco específico no sensível da estética deleuziana como um modo de pensar, mas ele coloca esse esforço dentro do “regime estético” moderno, um sistema paradoxal de representação, que Rancière identificou em *A partilha do sensível: estética e política*. Segundo Rancière, a ideia de um sentido específico (*'l'idéed'un sensible particulier'* (Rancière 1998:528)) – de um sentido que pertence e não pertence ao pensamento – rege a obra de arte moderna e determina a estética como o modo de pensar que lhe é particular. *'L'esthétique nait comme mode de pensée lorsque l'œuvre est subsumée sous la catégorie d'un sensible hétérogène [...]'* (ibid.). Diferentemente dos modelos de representação clássicos aristotélicos – *'Le modèle classique de l'autonomie de l'œuvre consiste à dissocier le model aristotélicien, à faire jouer la consistance organique de l'œuvre contre sa dépendance mimétique, la nature puissance d'œuvre contre la nature modèle de figuration.'* (Rancière 1998:528) – tal estética submete a obra da arte à tensão produtiva entre o sensível – *'pur sensível'* (ibid.: 536) – e a necessidade da subjetividade, sem a qual nenhuma obra de arte poderia surgir (Rancière discute esse paradoxo de forma mais abrangente ao se referir a Bartelye [o homem que preferia o “não”, de Herman Melville] e seu tratamento na literatura evocado por Deleuze. (Rancière 2004). Nesse sentido, afirma Rancière, Deleuze cumpre o destino da estética (ver também Rancière 2002). Ao nos direcionar outra vez para o Barroco e

Ao contrário de entender a estética como filosofia da arte, Rancière, um dos leitores mais exigentes da estética deleuziana, está correto ao propor a estética de Deleuze como um modo de pensar por direito próprio. Ele explica que é um modo de pensar que se preocupa com a ideia de uma sensação específica, que pertence e não pertence ao pensamento, uma característica que Rancière identifica como típica do que ele chama de "regime estético moderno" (Rancière, 2004a). Segundo ele, tal modo de pensar, no qual o sensível oscila entre o pensamento e a própria sensação, rege a obra de arte moderna, sem a tensão operacional entre o sensível e a necessidade de figuração nenhuma obra de arte pode vir a ser criada. Situando Deleuze dentro deste sistema paradoxal de representação, Rancière vê Deleuze cumprindo o destino da estética (Rancière 2004b; 2002). Entretanto, ele continua a fixar este modo de pensar sobre as obras de arte, enquanto Deleuze desloca-se ligeiramente, especialmente em *A dobra*, voltando-se para o Barroco e fazendo da percepção uma preocupação estética, ou melhor, *aesthetic* – foco proeminente sobre a arte; um foco que só se formou na esteira do regime estético moderno, e sobre o qual Rancière baseia seu argumento. Deleuze, como veremos, não leva tanto a estética moderna até seu fim, mas demonstra o fundamento dessa estética como uma resolução específica da relação entre o sensível e o inteligível. Ao supor uma relação diferente entre esses dois últimos, o Barroco leibniziano é reinserido por Deleuze nos debates estéticos, nos permitindo considerar esse modo específico de pensar que é uma forma privilegiada induzida pelas obras de arte, mas que não se esgota pela reflexão sobre a arte em si, nem é totalmente absorvido por tal reflexão. Portanto, precisamos ser cuidadosos com a leitura da tríade: arte, estética e pensamento (grifo nosso). Este artigo espera proporcionar uma cuidadosa reflexão dessa relação.

Encontramos a relação entre arte e pensamento mais alinhada e explicitamente discutida em *O que é a filosofia?*, o último trabalho conjunto de Deleuze com Félix Guattari, de 1991. Aqui, a arte é explicitamente nomeada como um modo de pensar, ao lado da filosofia e da ciência, e embora o pensamento tome formas diferentes em todas as três áreas – na arte como

com isso fazer da percepção uma estética, como fez *A dobra* e como este ensaio deseja destacar seu foco principal na arte; um foco que só se formou na esteira do regime estético moderno, e que Rancière ainda assume e no qual baseia sua argumentação. Ao voltar-se para o Barroco, contudo, Deleuze, não leva as questões da estética moderna até seu fim, mas demonstra o fundamento dessa estética numa resolução específica da relação entre o sensível e o inteligível. O barroco leibniziano operou de forma diferente entre esses dois conceitos, e é isso que Deleuze reinsere nos debates sobre a estética (N.T.).

afectos e perceptos, na filosofia como conceitos, e na ciência como funções – seu "trabalho [labour]", por assim dizer, é o mesmo.

O que define o pensamento em suas três grandes formas – arte, ciência e filosofia – é sempre confrontar o caos, traçar um plano, lançar um plano sobre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela estabelece um plano de imanência que, a partir da ação do personagem conceitual, leva acontecimentos ou conceitos consistentes ao infinito. A ciência, por outro lado, abandona o infinito para ganhar referência: ela estabelece um plano de coordenadas simplesmente indefinidas que cada vez, a partir da ação de observadores parciais, define estados de coisas, funções, ou proposições referenciais. A arte quer criar o finito que restaura o infinito: ela estabelece um plano de composição que, por sua vez, a partir da ação de figuras estéticas, carrega monumentos ou sensações compostas. (*O que é a filosofia?*, p. 197)

Ao longo do seu caminho específico, todas as três são formas de pensamento, e “nenhum desses pensamentos é melhor do que outro, ou mais plenamente, completamente ou sinteticamente ‘pensamento’” (idem, p. 198). Mas será que tal pensamento sobre as operações da arte diz tudo o que pode ser dito sobre a *estética*? Será que a estética é apenas a busca e a descrição da arte que estabelece um plano de composição? Com esta pergunta em mente, este ensaio se volta para *A dobra*, e argumenta que aqui Deleuze apresenta uma ideia de estética que excede sua preocupação exclusiva com a arte.

Dez anos antes de *O que é a filosofia?*, em sua obra sobre Bacon, Deleuze já esboçava o trabalho da arte como o confrontar o caos. Mesmo antes de fazer sua primeira consideração, Deleuze escreve nesse livro que o pintor luta com o fato de que toda a superfície de uma tela “já está investida virtualmente com todos os tipos de clichês, com os quais o pintor terá que romper” (Deleuze, 2003, p. 12). Somente destruindo essas opiniões e imagens pré-estabelecidas, ao – como no caso dos retratos de Bacon – “*desfazer o rosto [dismantl(ing) the face]*, para redescobrir a cabeça ou fazê-la surgir sob o rosto.” (idem, p. 19) – a pintura pode chegar à sua verdadeira tarefa de pintar a sensação: pintar blocos compostos de perceptos e afectos. Esse foi o esforço tanto de Cézanne quanto de Bacon, o qual o livro persegue intrinsecamente. Uma década depois, *O que é a filosofia?* expande essas observações para a arte como um todo. Tomando exemplos da literatura, da pintura e da música, *O que é a filosofia?* desenvolve a lógica da sensação que estava intimamente ligada às pinturas de Cézanne e Bacon até uma explicação e uma avaliação filosófica sobre a arte.

Seja através de palavras, de cores, sons ou pedra, a arte é a linguagem das sensações. A arte não tem opiniões. A arte desfaz a organização tripla das percepções, afecções e opiniões a fim de substituir por um monumento composto de perceptos, afectos e blocos de sensações que tomam o lugar da linguagem. (*O que é a filosofia?*, p. 176)

Ao extrair os perceptos das percepções, e os afectos dos sentimentos ou afecções, a arte cria blocos de sensação, onde os perceptos “não são mais percepções; eles são independentes de um estado daqueles que os experimentam”. Os afectos não são mais sentimentos ou afecções; eles vão além da força daqueles que os experimentam" (*O que é a filosofia?*, p. 164). É somente por sua virtude que a obra de arte é feita para “manter-se de pé sozinha” (idem, p. 164). A sensação criada pelo esculpir afectos a partir das afecções e perceptos a partir das percepções, não é simplesmente um mais afetivo tipo de sentimento, localizável em um corpo físico, nem uma sensibilidade irracional que escapa, mas está subjacente nas reflexões e experiências de um sujeito racional. Nem é uma qualidade emanada do objeto, como Deleuze ¹⁷⁶. Ao contrário, a sensação “tem uma face voltada para o sujeito [...], e uma face voltada para o objeto” (*Francis Bacon*, p. 31), e podemos dizer que ela marca ou vibra com uma zona, na qual nossas distinções claramente separadas entre sujeito e objeto [se perdem], na medida em que a unidade auto-identificadora de sujeito e objeto se dissolve. Nesta zona, *algo* passa de um para o outro (idem, pp. 31-32).

Este algo só pode ser precisado como sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (Ahab e Moby Dick, Penthesiléia e a cadela¹⁷⁷) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um *afecto*. [...] Somente a vida cria tais zonas, em que giram os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em seu trabalho de co-criação. Isso porque desde o momento em que o material passa a sensação [...] a própria arte vive dessas zonas de indeterminação. São blocos. [...] A pintura [e toda arte, precisa da] [...] potência de *um fundo* capaz de dissolver as formas, e de impor a existência de uma tal zona, em que não se sabe mais quem é animal e quem é humano, porque algo se levanta como o triunfo ou o monumento de sua indistinção [...]. (*O que é a filosofia?*, p. 173)

Nessas zonas de indiscernibilidade – como a de Ahab – as coisas atingem um ponto que se conectam antes de sua "diferenciação natural", um ponto a partir do qual essa diferenciação surge. Tal ponto, *antes* da diferenciação natural, não é uma origem e como tal não é um ponto de partida, é antes uma indiferença, abrigando o poder da diferenciação, o potencial de uma dissolução de distinções e formas, algo que Deleuze chama de "fundo" na passagem acima citada. A relação que aqui está implícita entre um *fundo* com seu poder de impor essas zonas e

¹⁷⁶ Para a crítica da fenomenologia, ver FB (Ch. 6 e 7); F (108-14); Smith (2003).

¹⁷⁷ Ahab e Moby Dick são personagens do clássico romance da literatura norte-americana do século XIX, *Moby Dick*, de Herman Melville. Penthesilea (Pentesiléia, corruptela do nome em português) era a rainha das amazonas em *A Iliada*, o épico do poeta grego Homero. Lutou junto aos troianos contra os gregos na mitológica Guerra de Tróia, contudo, aqui a autora refere-se à personagem do texto dramático de Heinrich Von Kleist. O alemão subverte a história do mito, apresentando uma orgia sangrenta e animalesca. Kleist apresenta uma Penthesilea antropofágica que devora Aquiles juntamente com seus cães (N.T.).

a *arte* que surge dele como sensação criada erguendo monumentos de não-distinção, nos faz voltar à nossa pergunta inicial – *existe uma estética deleuziana?* É esta leve mas significativa diferença entre o fundo e os monumentos, como veremos, que faz toda a diferença.

Considerações sobre o fundo podem parecer um desvio, se quisermos falar de estética, mas é de relevância estética, não só porque levanta a questão da *relacionalidade* – da relação entre arte e pensamento, sensível e pensável – mas também porque coloca a questão da estética corretamente identificada por Rancière como "uma questão que diz respeito ao sensível e ao poder do pensamento que ele habita antes do pensamento, sem que o pensamento saiba" (Rancière 1998, p. 525). Em *A dobra*, Deleuze trata essa relacionalidade precisamente por meio da noção de *fundo*, e no sentido de fazer da estética a questão da sensível [*the sensate*] e seu poder para e do pensamento, poderíamos sugerir *A dobra* como um dos textos centrais de Deleuze sobre a estética.

Transformações do fundo

Curiosamente, no próprio trabalho de Deleuze, a noção de "fundo" passa por uma leve redefinição. Em 1968, em *Diferença e repetição*, Deleuze havia comparado Leibniz com Hegel e os chamou de os dois momentos culminantes no esforço da filosofia para sujeitar a diferença sob a regra da representação. Ambos os pensadores, notou Deleuze, tentam conquistar o infinito em seu esforço para capturar a diferença infinitamente menor (Leibniz) ou a infinitamente maior (Hegel), e integrá-la de volta a uma lógica da identidade. Quanto a Leibniz, que é de maior interesse em nosso contexto, *Diferença e repetição* afirma que:

A técnica de Leibniz [...] consiste em construir a essência a partir do inessencial, e conquistar o finito por meio de uma identidade analítica infinita [...]. Mas de que adianta tornar a representação infinita? Ela mantém todas as suas exigências. Tudo o que é descoberto é um *fundo* que relaciona o excesso e a falta da diferença para com o idêntico, o semelhante, o análogo e o oposto: a razão –, isto é, a razão suficiente – tornou-se o *fundo* que não permite mais que nada escape. Nada, entretanto, mudou: a diferença permanece sujeita à maldição, e tudo o que aconteceu foi a descoberta de meios mais sutis e mais sublimes para fazê-la culpada, ou para redimi-la e sujeitá-la às categorias de representação. (*Diferença e repetição*, p. 263)

Afirma-se que Leibniz submete a diferença ao "caráter quadripartido" (Idem, p. 263) da semelhança, analogia, oposição e identidade, contra o qual a filosofia de Deleuze quer resgatar um pensamento da diferença como tal. "O motivo ou razão suficiente", continuando a citação acima, "não é mais que um meio de permitir que o idêntico governe sobre o infinito em si, e

permitir a continuidade da semelhança, a relação de analogia e a oposição de predicados para invadir o infinito" (idem, p. 264). Duas décadas depois, encontramos revista essa crítica a Leibniz, quando *A dobra* faz uma releitura especialmente do conceito de "fundo" de Leibniz, e extrai sobre essa base a figura da dobra como uma das contribuições filosóficas cruciais de Leibniz. E junto com a reconfiguração do fundo, encontramos também as implicações de outros conceitos – como semelhança e analogia – transformados.

Diferença e repetição baseou sua avaliação de Leibniz a partir da leitura de seu conceito de razão suficiente tomado como fundamento, ou seja, como uma "operação do logos" (idem, p. 272) e "um fundo universal infinito [onde os particulares] se referem às essências como a verdadeira determinação de um *Eu* puro, ou melhor, um 'Eu' envolvido [*enveloped*] por este fundo" (idem, p. 49). O fundo é aquilo que fornece um fundamento, que se liga às essências, e assegura a regra da identidade. De acordo com esta concepção essencialista do fundo ou da razão suficiente, concebida no sentido de um universal cartesiano e atributo lógico, o fundo universal precede e envolve o particular, é separável dele, e impõe sobre tudo a lógica da identidade. Em *A dobra*¹⁷⁸, isso mudou. O fundo ou razão suficiente tornou-se um predicado singular, e como predicado é uma expressão da própria diferença, trabalhando de acordo com um duplo paradoxo: de um lado, o paradoxo da dupla antecedência – desvendando a suposição de uma causalidade unilateral e de um movimento linear desde o fundo até as coisas – e de outro lado, o paradoxo do inseparável, mas ainda assim realmente distinto – que contradiz a suposição atomística de mínimos separáveis. Em conjunto, esses aspectos tornam admissível algo ser diferente sem ser separado: um paradoxo que também permite os três modos de pensar, expressos de forma diferente na arte, na ciência e na filosofia, os quais, sem serem separados, são verdadeiramente de igual valor, mas únicos em seu desdobramento.

¹⁷⁸ Certamente Deleuze torna a ideia de Leibniz de razão suficiente produtiva para seu próprio trabalho muito antes, começando realmente com sua lógica de série em *Lógica do Sentido*, escrita apenas um ano após *Diferença e repetição*. Retornarei a este ponto mais tarde, mas isto será dito aqui: Seria certamente muito simples pensar na passagem de *Diferença e repetição* para *A Dobra* como um mero "desenvolvimento" no pensamento de Deleuze. Talvez seja mais adequado pensar em ambos os textos como expressando diferentes pontos de vista, no próprio sentido Leibniziano que, segundo Daniel W. Smith, deve ser expresso da seguinte forma: um ponto de vista "é a porção ou a região do mundo expressa claramente por um indivíduo em relação à totalidade do mundo, que ele expressa obscuramente na forma de percepções pequenas. Nenhuma substância individual ocupa o mesmo ponto de vista sobre o mundo porque nenhuma tem a mesma zona de expressão clara ou distinta sobre o mundo" (Smith 2006, p. 133). Com isto em mente, poderíamos sugerir que a "mudança" na leitura de Deleuze não é de desenvolvimento filosófico, mas que *Diferença e repetição* expressam o ontológico, e *Lógica do Sentido* e *A dobra* o ponto de vista estético ou, mais precisamente, ecológico (o final deste capítulo trabalho retorna a isso). Thiele (2008), desenvolveu tal pensamento de forma mais abrangente em relação ao olhar deleuziano sobre a ontologia e a ética em seu trabalho.

Comecemos por este último: o inseparável, mas, no entanto, realmente distinto. "O essencialismo faz de Descartes um clássico, enquanto o pensamento de Leibniz parece ser um Maneirismo profundo. O Classicismo precisa de um atributo sólido e constante para a substância, mas o Maneirismo é fluido, e a espontaneidade das maneiras substitui a essencialidade do atributo" (*A dobra*, pp. 53-56). Com um fundo maneirista, substituindo um anteriormente assumido essencialismo, o fundo não envolve e determina um "Eu" ou uma "coisa", como sustentado em *Diferença e repetição*, mas constitui antes seu envolvimento [*enfolding*], seu interior, coextensivo com seu exterior. Tal leitura reconfigura a *relação* do fundo com o que aparece em sua base: não é mais uma relação conflitante, externa, que liga atributos essenciais a um fundo universal, mas uma relação interna de fluidez e produção espontânea. Reformular a relação de fundo universal para atributos neste "acoplamento maneira-base deslegitima a forma ou a essência" (*idem*, p. 53). No entanto, a espontaneidade dos modos – que se origina da [base] mais do que é determinada pela base – depende de um segundo aspecto, observa Deleuze: "A onipresença das profundezas escuras é oposta à clareza da forma, e sem a qual as maneiras não teriam um lugar desde onde surgir" (*idem*, p. 56). A suposição e afirmação dessas profundezas permite a Leibniz pensar o fundo como um requisito, não como uma determinação universal. Desde esse *fundo escuro* da mônada, dessas percepções diminutas que não se nota, "tudo é tirado [...], e nada vai para fora ou vem para dentro" (*idem*, p. 27). Devido a essas profundezas, a mônada pode ser fechada, mas é dinâmica: com "o andar de baixo, perfurado por janelas, e o andar de cima, cego e fechado, mas que, por outro lado, tem ressonância como um salão musical, salão que traduziria em sons os movimentos visíveis de baixo" (*idem*, p. 4 [15]). Um andar superior cego e fechado que ressoa e traduz algo do andar inferior. Tudo depende da nossa leitura dessa transição e ressonância entre os dois andares, entre o chão escuro e a clareza que dele é extraída. "É certo que os dois andares se comunicam" (*idem*, p. 4 [14]), mas é uma conexão paradoxal, marcada, como observa Deleuze, pela continuidade e transição. Um exemplo, a partir do qual Leibniz tenta transmitir esse processo paradoxal, é a dor que um cão sente ao ser golpeado. Partindo da pergunta, como o prazer poderia ser seguido de dor, se a dor já não fosse distribuída e disseminada através do prazer, em graus imperceptíveis. Deleuze explica que a dor que o cão sente:

não vem abruptamente [...] do prazer, mas vem preparada por milhares de percepções diminutas – o tamborilar dos pés, o odor do homem hostil, a impressão de que o *chicote* está sendo levantado [para ele], em suma, uma inteira, [mas] imperceptível, "ansiedade" da qual a dor surgirá "*sua sponte* [como que espontaneamente]", como se

a partir de uma força natural que integrasse as modificações anteriores. (*A dobra*, p. 56, grifos nossos)

A "*sua sponte*"¹⁷⁹ – como se ele fosse integrado "a partir de uma força natural" – aborda diretamente a questão em jogo aqui. Como o prazer que o cão experimentou ao se alimentar pode ser seguido de dor – senão abruptamente? Como pode a "série de diminutas percepções que ele quase não tinha observado porque primeiramente elas foram soterradas" (idem, p. 56) nas profundezas escuras, no "*fuscum subnigrum*"¹⁸⁰ (idem, p. 56), ser integrada para surgir a dor? Como as percepções indiscerníveis e diminutas – como se por força natural – transformam-se e se tornam apercepções conscientes? Como diz Deleuze, o ponto principal aqui "é saber como passamos das percepções diminutas para as percepções conscientes" (idem, p. 87), como pensamos a relação entre o andar inferior e o andar superior. Um pré-requisito para tal relação são as dobraduras [*pleats*] atribuídas à matéria, as profundezas escuras que afirmam – em clara oposição a Descartes – que a "unidade da matéria, o menor elemento do labirinto, é a *dobra*, não o ponto" (idem, p. 6 [18], grifo nosso). Deleuze observa que ao pensar a matéria como cheia de dobraduras [*pleated*], como "uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa sem vazio, [como] cavernas infinitamente contidas em outras cavernas" (idem, p. 5), ela não pode ser reduzida a pontos ou átomos separáveis, mas se desdobra infinitamente em dobras de tamanhos diferentes. Esta divisão ao infinito "em dobras cada vez menores que sempre retêm uma certa coesão" (idem, p. 6) afeta como pensamos a matéria, *assim como* o como pensamos as ressonâncias do andar superior. Esse paradoxo de uma continuidade (inseparabilidade), que, no entanto, permite uma distinção mais clara, quando consideramos a crítica de Leibniz sobre a categorização das ideias de Descartes, uma crítica que Leibniz desenvolveu precisamente ao se basear nesta lógica de dobra.

Descartes havia introduzido a quadrupla categorização de ideias em ideias obscuras, confusas, claras e distintas em seu *Discurso do método*, atribuindo, de um lado, ideias obscuras e confusas às faculdades inferiores ou paixões e, do outro lado, as ideias claras e distintas à razão. Segundo Descartes, somente ideias claras e distintas são verdadeiras, porque enquanto houver "algo confuso e obscuro sobre elas", as ideias contêm um quê de enganoso e ilusório,

¹⁷⁹ Termo latino que significa autonomia do sujeito para a tomada de decisões ou praticar, o mesmo que "da própria vontade", "de iniciativa própria", daí "como que espontaneamente" (N.T.).

¹⁸⁰ Expressão barroca para se referir a um "fundo sombrio". Por exemplo, na composição das cores do fundo de uma tela para propor uma atmosfera sombria à pintura, a exemplo dos pintores como El Geco, Tintoretto e Caravaggio (N.T.).

"porque neste caso não participam em coisa alguma" (Descartes 1994, p. 59). A verdade para Descartes, portanto, só diz respeito a ideias claras e distintas, enquanto ideias confusas e obscuras são falsas e sem valor para o pensamento e o conhecimento¹⁸¹. A equação influente de Descartes da clara distinção entre pensamento e razão, do confuso e o obscuro com o nada, e, conseqüentemente, das faculdades inferiores com a falsidade, foi contestada pela revisão de Leibniz da categorização das ideias. Afirmando a positividade do "*fuscum subnigrum*", Leibniz argumentou que "confusão" e "obscuridade" não são simplesmente nada [ou seja, carecem de realidade], [ideias de tais tipos] apenas operam abaixo do limite da atenção e, portanto, escapam da percepção consciente ou da apercepção. Isso, entretanto, não fala nem de sua separabilidade, nem de uma hierarquia entre esses termos. Ao contrário, estão envolvidos em um movimento constante dentro e fora da escuridão e da clareza de tal forma que um número infinito de dobras pode ser produzido, como foi discutido acima. Segundo Leibniz, em "Meditações sobre Conhecimento, Verdade e Ideias" (1684), uma ideia é obscura se "não é suficiente para identificar a coisa representada" (Leibniz, p. 448), e é clara "quando me permite reconhecer a coisa representada" (idem, p. 449). As ideias obscuras não permitem a lembrança de um objeto, nem seu reconhecimento como algo que já foi visto ou conhecido antes. Uma ideia obscura de algo não permite relacionar o objeto a qualquer outra coisa. Ideias claras, ao contrário, permitem o reconhecimento de um objeto. A clareza, entretanto, é o ponto crucial na revisão de Descartes feita por Leibniz, é uma característica *tanto* de ideias confusas *quanto* distintas. "O conhecimento claro, por sua vez", continua Leibniz, "ou é confuso ou distinto" (ibid.), e é, portanto, de um tipo *claro-confuso* e *claro-distinto*. Nossas ideias são claras-confusas, quando nós (re)conhecemos ou sabemos algo, mas somos incapazes de enumerar as diferenças ou marcas deste objeto em relação a outros. "Assim, conhecemos cores, odores, sabores e outros objetos particulares dos sentidos com suficiente clareza e os discernimos uns dos outros, mas somente pela simples evidência dos sentidos e não por marcas que podem ser expressas" (ibid.). Em contraste, as ideias são claramente distintas, quando sabemos algo, e é possível enumerar essas marcas [distintivas]. Apesar de serem diferentes, essas ideias não são antagônicas nem se separam umas das outras. Ao contrário, elas são parte de uma continuidade que se move da

¹⁸¹ Para toda essa parte valeria a pena ler o capítulo AII, "Da verdade estética: Baugarten, Leibniz e Descartes", do nosso livro *Mônada e ainda uma vez Sustância individual* (Porto Alegre, RS: Ed. Fi, 2021) e o capítulo 4, "Leibniz e a inventividade matemática: uma introdução", do livro *Escritos de filosofia V: Linguagem e cognição* (Porto Alegre, RS: Ed. Fi, 2022) organizado por Marcus José Alves de Souza e Maxwell Morais de Lima Filho (N.E.).

percepção de um algo confuso para a enumeração de marcas mais distintas, mas menos marcantes. Cada apercepção, ou ideia clara e distinta, é a enumeração consciente das marcas distintas de um objeto. Essas marcas podem ser novamente diferenciadas em um número infinito de ideias confusas, de modo que, como Jeffrey Barnouw escreveu em seu trabalho sobre Leibniz e Baumgarten, "nenhum conceito está totalmente livre de uma confusão residual de sua origem sensível" (Barnouw, 1995, p. 31).

Em oposição à postura cartesiana de mínimos separáveis, "seja na forma de corpos finitos ou no infinito na forma de pontos" (*A dobra*, p. 6) e a dedução de dois domínios distintos – o da razão, o da mente e do pensamento, e o da sensibilidade, dos sentidos e das paixões – Leibniz responde com sua relação como de um envolver [dobrando] infinito. Enquanto Descartes "acreditava que a real distinção entre as partes implicava na separabilidade" (idem, p. 5), a noção de dobra de Leibniz e sua teoria da percepção pode pensar a diferença sem implicar na separação. Entrelaçando os dois andares já em nível terminológico, Leibniz fala de percepção e apercepção. O começo de "A monadologia" – apresentando, de acordo com sua metafísica de substâncias simples, uma nova relação de matéria e estados da mente – afirma:

O estado passageiro que envolve e representa uma multidão em unidade ou na substância simples é apenas o que se chama percepção. Isto deve ser distinguido da percepção ou consciência [...]. É nisso que os cartesianos cometeram um grande erro, pois desconsideraram as percepções que não são percebidas. (L 644)

Essa condição passageira aborda a tradução ou ressonância que reunimos acima. No "Discurso de metafísica", argumentando contra a atribuição de Descartes do nada a ideias confusas, Leibniz explica:

nossas sensações confusas resultam de uma variedade realmente infinita de percepções. Isto se parece com o murmúrio confuso ouvido por aqueles que se aproximam da orla marítima, que vem do acúmulo de inúmeras ondas quebrando. Pois se de várias percepções, que não se harmonizam para fazer uma, não há uma que supere as outras, e se essas percepções fazem impressões que são igualmente fortes e igualmente capazes de prender a atenção da alma, ela só pode percebê-las confusamente. (L. 325)

Desde que nenhuma das muitas pequenas percepções se destaque das outras, elas recebem a mesma atenção e seu efeito é de igual poder. Sua percepção é confusa, como um murmúrio indiferente. Entretanto, assim que pelo menos duas ondas são percebidas como "heterogêneas o suficiente para se tornarem parte de uma relação que pode permitir a percepção de uma terceira, uma que 'se sobrepõe' às outras e chega à consciência" (*A dobra*, p. 88), a relação *diferencial* entre elas permite que a terceira passe o limite da atenção, e ultrapassa o

murmúrio ao se tornar "onda". Esta chegada à consciência não se deve a uma seleção feita pela consciência, mas sim a uma questão de apetição¹⁸², uma tendência. Não é a mente consciente que seleciona as percepções e produz a compreensão, mas a relação diferencial que realiza a seleção em si, uma seleção autônoma que produz a consciência, ou ideias distintas. "*As relações diferenciais sempre selecionam as percepções diminutas que desempenham um papel em cada caso, e trazem à luz ou esclarecem a percepção consciente que surge*" (idem, p. 90). A tomada de consciência é, portanto, uma questão de *passar ao limite*, resultado de uma relação diferencial, de uma tomada de consciência. Como observa Deleuze, "Leibniz nunca deixa de especificar que a relação das percepções inconspícuas¹⁸³ com a percepção consciente não vai de uma parte para o todo, mas do *ordinário* para o que é *relevante* ou *notável*." (idem, p. 87), e a diferença é de graus de clareza, de modos de verdade, não de sua ausência ou presença – tanto a suposta ausência de percepções pequenas como a presença de apercepções são nesse sentido "alucinatórias". Em vez de uma oposição de interpretação negativa, encontramos a afirmação de uma relação do *notável* com o *fundo escuro* e, conseqüentemente, do nível do fundo com o notável. Pequenas percepções constituem "o pó obscuro do mundo, as profundezas escuras [*fond – fundo*] que toda mônada contém" (idem, p. 90), e dentre essas pequenas percepções se distinguem por meio de uma relação diferencial, trazendo à tona apercepções distintas. Portanto, as percepções diminutas e dobraduras de matéria são os requisitos das ideias e pensamentos distintos, o que é algo muito diferente do outro como o "oposto" ou "negativo" de ideias distintas, ou seja, excluídas do pensamento.

Este fundo está em continuação com o que é distinto dele, porque o distinto surge do fundo obscuro. Ao mesmo tempo, aqui, o fundo ou razão suficiente se tornou uma proclamação: "A razão suficiente proclama: 'Tudo tem um conceito!'" (idem, p. 41). Não é a proclamação *do* conceito, mas a proclamação do *requisito* de um conceito que pertence a tudo. Isto é o que Deleuze chama de dimensão metafísica e o que distingue a razão suficiente de um plano que poderia essencialmente edificar uma fundação, e é também por isso que ele começa sua discussão a seu respeito observando "o caráter exclamativo do princípio [ou] o grito da Razão por excelência" (idem, p. 41). Como uma proclamação, a razão não é transferível, mas expressa

¹⁸² O termo *apetição* (fr. *appetit*) significa desejo intenso por alguma coisa ou pessoa. Entretanto, em Leibniz, o vocábulo é utilizado para se referir a uma tendência da mônada para obtenção de novas percepções, passando de uma para outra (N.T.).

¹⁸³ Algo quase impossível de ser visto ou percebido (N.T.).

nas duas séries do atualizado ou realizado. Deleuze já havia desenvolvido esta lógica em *Lógica do sentido*, fazendo uso deste conceito transformado de razão suficiente. Quer nos contentemos, *Lógica do sentido* observa, com as três dimensões localizáveis de uma proposição (designação, manifestação, significação), ou se adicionamos à série a quarta dimensão que é o sentido, localizável ou não, em ambos os casos é "uma questão *de jure*, e não simplesmente uma questão de fato" (idem, p. 17). O sentido é a "esfera na qual já estou estabelecido para emitir possíveis designações, e até mesmo para pensar suas condições" (idem, p. 28) – a quarta dimensão [o sentido] – aquilo que não é essencial, não pode ser localizado [pois não é] fixo, é um incorporal. Em estreita afinidade com este sentido não localizável, Deleuze argumenta que para a teoria da mônada de Leibniz, embora a mônada inclua o mundo, tal inclusão não pode ser localizada. "A série inteira está centrada claramente na mônada, mas a razão da série – da qual a mônada recebe apenas seu efeito particular ou capacidade individual de completar uma parte dela – não está" (*A dobra*, p. 51, ver também L 646). Tal razão ou não localizável da série é o que Deleuze extrai de Leibniz e o como ele faz uso da noção de razão suficiente que já não assegura a regra do idêntico sobre o infinito, mas que é reformulada como um *vinculum* não-localizável, "um elo primário não-localizável que beira o interior absoluto" (idem, p. 184). Com esta pergunta *de jure*, chegamos ao segundo paradoxo observado acima, o paradoxo da dupla precedência: Em Leibniz, "o mundo está virtualmente em primeiro lugar, mas a mônada está de fato em primeiro lugar" (idem, p. 52). Estas transformações permitem a Deleuze reconsiderar os termos que antes estavam associados a uma lógica de representação: analogia e semelhança. Deleuze observa esta alteração na semelhança de pensamento ao que para Leibniz a percepção não "se assemelha [...] a um objeto, mas [...] evoca uma vibração reunida por um órgão receptivo: a dor não representa a agulha [da seringa], nem seu movimento de um nível a outro [...], mas os milhares movimentos ou pulsações diminutas que irradiam na carne" (idem, p. 95). Consequentemente,

o sentido da semelhança [...] muda completamente de função: a semelhança se equipara com o que assemelha, não com o que é assemelhado. Que o percebido se assemelhe à matéria significa que a matéria é necessariamente produzida conforme essa *relação* e não que essa relação seja conforme a um modelo preexistente. Ou melhor, a relação de semelhança, o próprio assemelhar-se é que é o modelo e que impõe à matéria ser aquilo a que ele se assemelha. (*A dobra*, p. 96, grifo nosso)

Essa ressignificação dada à *semelhança* não é mais a semelhança de um modelo, mas a modulação contínua e produtiva de duas séries similares. Antes de nos voltarmos para a forma

¹⁸⁴ Para uma discussão sobre este "gancho especial" (*A dobra*, pp. 109-17); para a passagem que isto permite entre Ser e Ter (um corpo) ver as próprias referências de Deleuze: Frémont (1981) e Milet (1970).

alterada de uma "analogia mais elevada" em mais detalhes – da mesma maneira transformada com base em um conceito reconsiderado de fundo, e abordando nossa questão subjacente de dois andares análogos de pensamento mais diretamente – devemos nos voltar para a questão da estética para ver melhor em que sentido precisamos alterar nosso entendimento da estética para colocar a questão da estética de Deleuze adequadamente.

Reinventando a Estética

O conceito leibniziano de fundo é, na verdade, “uma preocupação estética, especialmente se pensarmos nos primeiros contornos estéticos previstos na obra de Alexander G. Baumgarten, muitas vezes referido como o "fundador" da estética. De certa forma, Deleuze, em *A dobra*, sugere reinventar a estética na linha destes debates antes da reviravolta kantiana na filosofia. Em sua leitura do princípio de continuidade de Baumgarten, Howard Caygill, argumentando a favor de tal reinvenção, observa como a introdução originária de Baumgarten e a "invenção" do termo estética aparece estranhamente atualizada quando consideramos seus impulsos reinventivos oferecidos por Deleuze ao se voltar para o Barroco. Caygill resume esses impulsos da seguinte forma:

A estética deleuziana, como desenvolvida na *Lógica do sentido* e mais tarde em *A dobra*, fornece uma série de concatenações complexas entre uma topologia da percepção – o que enfatiza a continuidade e complexidade entre conceito e intuição em oposição à rigorosa separação de ambos feita por Kant – e uma teoria da afetividade. (Caygill 2001, p. 234 – tradução da própria autora)

Isso, observa Caygill, tem uma estranha afinidade com o que o projeto estético de Baumgarten havia tentado. Baseando-se no conceito de Leibniz de fundo [*fond*] obscuro da mônada, a *Metafísica* de Baumgarten, de 1742, que lançou as bases para sua [obra] posterior *Estética*, de 1750/58, introduziu a ideia de uma base [ground] obscura: "Há percepções obscuras na alma (§ 510). Sua complexidade é chamada de *fundus animae* [o fundo da alma]"¹⁸⁵ (Baumgarten 1983, p. 4).

Em distinção ao tratamento pejorativo das faculdades inferiores como sem regra, sem clareza e de nenhuma relevância cognitiva propagado pelo filósofo racionalista do Iluminismo Christian Wolff, o projeto estético de Baumgarten defendeu sua cuidadosa consideração. No periódico de filosofia *Philosophische Briefe von Aletheophilus*, publicado ao longo de 1741,

¹⁸⁵ Para mais informações sobre o *Fundus animae* de Baumgarten, ver Adler (1988).

Baumgarten lamenta a equação redutora da filosofia com a lógica: a lógica "tem como sujeito apenas o entendimento no sentido restrito e a razão [...], mas possuímos muito mais faculdades da alma, que servem o entendimento, do que aquelas atribuídas ao entendimento ou à razão" (idem, p. 69). Assim, ele continua, "a lógica promete mais do que cumpre, quando afirma melhorar nosso conhecimento como tal, e no final, atende apenas a compreensão distinta e sua modificação" (ibidem, 69). Desejando contrariar essa observação, Baumgarten – com referência ao barão "Leibniz, cuja grandeza da compreensão profunda eu consistentemente mais admirava" (ibidem, p. 68) aspira pela revisão de uma filosofia tão restritamente concebida, e deseja ampliá-la considerando outras formas de pensamento que não sejam puramente "distintas". A estética proporcionou essa pretendida ampliação. Considerando a lógica no sentido restrito de ser "uma ciência do saber-fazer da razão ou da compreensão distinta, [o autor das cartas, isto é, Baumgarten, B.K.] ressalva as leis do conhecimento sensível e vívido, ainda que não o eleve à distinção, em seu sentido mais preciso, para uma ciência separada. A esta última ele dá o nome de estética" (ibidem, 69).

Uma década mais tarde, a *Aesthetic* – epônimo¹⁸⁶ documento fundador da disciplina, mas presumivelmente substituído pela redefinição transcendental de seu campo feita por Kant¹⁸⁷ – define estética como *scientia cognitiones sensitivae*. O primeiro parágrafo trata de suas questões-chave: "*Aesthetic* [Estética] (como teoria das artes liberais, teoria do conhecimento das faculdades inferiores, a arte de pensar o belo, como a arte de pensar o análogo da razão) é a ciência do pensamento sensível"¹⁸⁸ (Baumgarten 2007, p. 11, tradução da própria autora). Baseando-se na noção de Leibniz de fundo escuro da mônada e sua teoria da percepção, esta "ciência" afirma o valor e a relação inescapável entre as ideias "confusas" e "claras". A estética se mostra como o campo que considera a relação entre estas duas formas de ideias, e que chega à origem de tal consideração em outros modos de pensamento que não sejam racionais e conceituais. Uma irmã do pensamento racional e da lógica (§ 13) – na época em que ambos eram, de modo geral, sinônimos de filosofia – a estética deveria se dirigir para um

¹⁸⁶ Termo qualificativo para atribuir um nome (alcunha, apelido) a algo ou alguém (N.T.).

¹⁸⁷ A história da recepção de Baumgarten é um assunto complexo. Devido aos seus estudos com Wolff, sua estética era muitas vezes considerada como duvidosa ao racionalismo Wolffiano (ver Gross (2001), pp. 21-64), confundindo Baumgarten com a poética iluminista de J. Ch. Gottsched, outro aluno de Wolff (ver Caygill (2001), que argumenta ser esse o caso, por exemplo, em *Kant's First Critique*, que rejeitou a estética de Baumgarten com base nesta confusão). Para a complicada história de recepção da Estética, ver Haverkamp (2004) e Mirbach (2007).

¹⁸⁸ Para o conceito da beleza de Baumgarten como perfeição, ao contrário da bela alma de Hegel, ver Gross (2001, pp. 110-25).

diferente, mas igualmente valioso, reino de pensamento ou cognição, e as especificidades de tal verdade *estética* (§ 423-44). Em uma das reconsiderações mais interessantes do projeto de Baumgarten, Anselm Haverkamp enfatiza com precisão esse ponto:

Ao contrário da estética filosófica, que lutou de Kant a Adorno com a singularidade, a incomensurabilidade e particularidade do objeto estético, a estética de Baumgarten evoca um interesse cognitivo [...] um interesse pelo pensamento da arte – o pensamento *da e sobre* a arte (genitivus subjectivus e objectivus). (Haverkamp 2004, p. 95, tradução da própria autora)

Como *ars analogi rationis*¹⁸⁹, citado no § 1 de *Estética*, ele [Baumgarten] havia afirmado que há uma relação análoga entre o pensamento conceitual e o sensível. Ao longo da recepção de Baumgarten, no entanto, essa *analogon rationis* foi lida como devendo muito ao racionalismo, como mera modelagem da *cognitionis sensitivae* após o pensamento racional. Ao ler Baumgarten em uma tal tradição wolffiana racionalista, sua proposta de analogia era desconsiderada. Se, entretanto, lermos tal analogia à luz da paradoxalidade leibniziana de uma *superior* analogia, desde a qual Deleuze extraiu de Leibniz, a complexidade do *analogon rationis* vem à tona. Somente então, a ideia de Baumgarten de um fundo escuro da alma, participando de ideias confusas, pode ser entendida como o envolvimento [*enfolding*] do sensível com o racional, e não como o "inferior" de dois modos de pensar – apesar de ele continuar chamando as faculdades de *cognitio sensitiva* "inferiores", o que não se refere a uma posição inferior em uma relação hierárquica. Neste sentido de envolvimento [*enfolding*] devemos ler Baumgarten a tensão no *crepúsculo* do § 7 da *Estética*. Antecipando várias acusações que poderiam ser feitas contra essa nova "*scientia*", o parágrafo as lista e as refuta imediatamente. Uma delas – a alegação de que "[a] confusão é a mãe dos erros" – é respondida dizendo que a confusão é antes "um pré-requisito indispensável para a descoberta da verdade, uma vez que a natureza não salta da escuridão para a clareza do pensamento. Desde a noite o caminho só leva do crepúsculo ao meio-dia" (Baumgarten 2007, p. 15).

O uso do termo *crepúsculo* por Baumgarten tem sido, muitas vezes, mal interpretado, alegando-se que a clareza do meio-dia é precedida por algo inferior, confusa aurora, assumindo que Baumgarten inquestionavelmente continua a preferir a clareza do meio-dia, ou alegando que a ideia do crepúsculo aponta para um pensamento que é incomensurável com a lógica, que Baumgarten desejava "emancipar" e integrar no sistema de filosofia existente.¹⁹⁰ Mas se

¹⁸⁹ "A arte do análogo da razão" (N.T.).

¹⁹⁰ Para essas duas tendências sob o olhar de Baumgarten, ver Naumann-Beyer (2003); Franke (1972); Scheer (1976); Ritter (1971).

enfataremos a consciência de Baumgarten quanto [ao conceito de] profundezas obscuras de Leibniz – um Leibniz que foi tornado acessível e frutífero novamente graças a Deleuze – podemos dizer que como requisitos do conhecimento distinto (*indispensable prerequisite* de Baumgarten ou *differentials of consciousness* de Leibniz) percepções pequenas são o "fundo obscuro", e que – dada esta relação de continuidade entre o confuso e o claro – Baumgarten pode afirmar uma analogia entre verdade lógica e estética, entre pensamento conceitual e sensitivo, sem implicar em uma relação hierárquica, nem uma separação fundamental entre os dois. O ponto crucial continua ser a compreensão do termo *analogia*, um termo que parece estar em dívida com uma lógica da representação. Consequentemente, não é surpreendente que a discussão de Baumgarten sobre o *analogon rationis* como um modo de pensar análogo ao, mas diferente de, pensamento conceitual, tenha sido lido como o modelar o primeiro no segundo. Mas, seguindo a própria releitura de Deleuze da analogia em termos de duas séries desdobrando a mesma dobra, a sugestão é ler o *analogon rationis* do seguinte modo: uma analogia a ser levantada a partir do arquear a mesma dobra de acordo com uma ordem diferente, como pensamento sensível conceitual análogo, precisamente, da forma mais elevada que Deleuze enfatiza em *A dobra*.

Uma analogia mais elevada

Embora *Diferença e repetição* tivessem listado a analogia entre os componentes do jugo quadripartido de representação, alinhado à identidade e a essência, a analogia é repetida em *A dobra* com uma leve diferença, "uma analogia superior" (idem, p. 29), em nome da diferença. De acordo com o paradoxo do inseparável já realmente distinto, os dois andares da casa barroca são análogos, mas sem serem modelados um sobre o outro, ou sem um dos termos gozar do privilégio de uma antecendência unilateral. Já ouvimos Deleuze associar o paradoxo do inseparável já realmente distinto com aquela dupla antecendência. A implicação da qualidade 'superior' da analogia em jogo aqui pertence à dupla antecendência. "A contribuição barroca por excelência", escreve Deleuze, "é um mundo com apenas dois andares, separados por uma dobra que ecoa por si mesma, arqueada dos dois lados de acordo com uma ordem diferente" (idem, p. 29). Tendo os níveis arqueados dos dois lados, ou seja, pensando nos dois andares como efeito ou produto de diferenciação, a dobra (seu diferenciador) introduz uma nova ligação entre o dentro e o fora, entre o andar inferior e o superior: uma relação análoga, na qual dois andares

diferenciados coexistem, sem habitarem mundos totalmente separados, por assim dizer. O mundo barroco – Wölfflin demonstrou isso – “está organizado ao longo de dois vetores, um se dirigindo para baixo e um se dirigindo para as regiões superiores. Leibniz torna possível essa coexistência – primeiro, a tendência de um sistema de gravidade [...] e, segundo, a tendência de elevar, a maior aspiração de um sistema sem peso” (idem, p. 29). Seu ser de uma ordem diferente – um nível metafísico, superior (lidando com almas), e um nível físico, inferior (implicando corpos) – não os impede de compreender “um mundo *similar*, uma casa *similar*”. (idem, p. 29, grifo nosso). Enquanto as tradições platônica e neoplatônica conceberam o mundo como “um número infinito de andares, com uma escada que desce e sobe” (idem, p. 29), o barroco reduz esse infinito a *apenas* dois andares, e redescobre o infinito nas dobras infinitas que compõem cada um destes dois níveis, “como se o infinito fosse composto de dois andares: as dobras da matéria, e as dobras na alma” (idem, p. 3).

Em contraste com as ideias platônicas que transcendem e precedem todas as imagens e representações feitas destas ideias, a disposição barroca de dois andares não configura uma relação hierárquica privilegiando um nível sobre o outro (como no cartesianismo), ou determinando um como modelo do outro (como no platonismo)¹⁹¹. Ao invés disso, elas coexistem como similares. Quando consideramos o *analogon rationis*, a relação entre a sensível e o pensamento, estamos atrás desta similaridade peculiar. Já tínhamos ouvido que “claramente os dois andares [da casa barroca] estão ligados (sendo este o motivo de a continuidade subir até alma)” (idem, p. 4). A conexão afirmada foi formulada como uma espécie de translação, uma ressonância, um eco, apesar do fato de que o andar superior é cego e fechado. De acordo com *A monadologia* nada pode entrar na mônada, e ainda assim há movimento entre os dois andares. A questão é novamente a de saber como se mover de um andar para o outro. É muito apressado ler a ressonância como o eco do andar inferior *no* andar superior, como um ressoando o outro de acordo com a lógica do modelo, o que de fato seria uma simples relação de representação, um mal-entendido sustentado nas críticas ao uso da analogia de Baumgarten. Em contraste, devemos ler com atenção: A contribuição barroca é “um mundo com apenas dois andares, separados por uma dobra que *ecoa por si mesma*, arqueada dos dois lados de acordo com uma ordem diferente” (idem, p. 26, grifo da autora). Separados por uma dobra, os dois andares não são entidades pré-existentes, mas efeitos de uma diferenciação: isto é, eles são produzidos no

¹⁹¹ Sobre o antiplatonismo de Deleuze, especialmente quando o tema é linguagem, cf. nosso texto presente na atual edição “O antiplatonismo de Gilles Deleuze: lendo a ‘Trigésima séria’ da *Lógica do sentido*” (N.E.).

decorrer de sua separação. A dobra, ao diferenciá-los, os faz surgir, arqueando-se dos dois lados. Ambos são produzidos, de acordo com uma ordem diferente, como um efeito do eco da dobra em si. Uma vez que a relação é pensada como uma analogia *superior*, a analogia não mais subscreve essências e identidade, mas expressa uma relação diferencial entre o mundo e aquilo que antes era chamado de "representação" dele. Tal relação, observa Deleuze, é particular do barroco, que, como mostra seu estudo sobre Leibniz, "não se refere a uma essência, mas sim a uma função operativa, a um traço. Ela produz dobras sem fim" (idem, p. 3).

Enquanto *Diferença e repetição* [Deleuze] tinha visto Leibniz a serviço da identidade, aqui [em *A dobra*] chegamos ao seu conceito principal, a dobra, a serviço da diferença, "uma dobra que diferencia e é diferenciada" (idem, 30). Como tal, ele não realiza uma diferenciação que se refere a "um indiferenciado pré-determinado, mas a uma Diferença que se desdobra e se dobra infinitamente de cada um de seus dois lados, e que só desdobra um enquanto redobra o outro" (idem, p. 30). É a dobra que ecoa em si mesma e assim redobra permanentemente seus dois andares, relacionando-se "um com o outro, distinguindo-os: um corte pelo qual cada termo lança um outro ponto para frente, uma tensão pela qual cada dobra é puxada para dentro da outra" (idem, p. 30) – um lançar incessante de duas séries ao longo do limite de diferenciação que é a dobra, sem passar de um para o outro. Desta zona, separando as duas séries ou níveis e ao mesmo tempo produzindo-as, surge sua diferenciação, seu arquear para fora para dois lados. Do jogo quadripartido da representação, passamos para "um sistema quadripartido de dobra" (idem, p. 98), nós continuamos leibnizianos, "descobrimos novas formas de dobra, aparentados com novos invólucros" (idem, 137). A isso, a estética de Baumgarten quis responder considerando um modo estético de verdade, chamando-a em sua *Estética* uma verdade *esteticológica* (§§ 427-44), um *modo* verdadeiro que ainda aguarda seu desdobramento deleuziano em nossas leituras da arte.

Uma questão de ecologia

Com sua notável releitura de Leibniz, Deleuze também avalia esses potenciais estéticos sob uma nova luz, e coloca sua questão novamente: uma questão com respeito ao sensível e seu poder de e para o pensamento; um poder, como Rancière acertadamente observou, que habita o pensamento abaixo de si mesmo sem seu reconhecimento. Neste sentido, podemos pensar na estética como uma "ecologia" barroca (idem, p. 158), como uma disciplina que difere da

Ontologia e persegue as questões que surgem da afirmação *ter* um corpo, a partir da asserção de que o corpo não é meramente um corpo dado ou vivido, mas a dedução: "*Eu tenho um corpo porque tenho uma clara e distinta zona de expressão*" (idem, 98). Uma "criptografia" é necessária para desvendar tal dedução – "contabilizar a natureza e decifrar a alma" (idem, 3), como estabelece a página de abertura de *A dobra*. A estética neste sentido não oferece meramente a teoria de uma prática (arte), ou um discurso descritivo sobre objetos de arte específicos. Ao contrário, indaga depois o sensível sua importância sobre ou seu poder de pensamento, tornando o sensível uma preocupação de importância cognitiva ou epistemológica – na falta de palavras melhores; uma preocupação que tinha sido crucial para a estética antes de sua reterritorialização como uma filosofia da arte, como pudemos ver no breve excuro do projeto estético de Baumgarten. Ao enfatizar a relação do sensível com o pensamento como a questão crucial da estética deleuziana – uma relação que de forma exemplar vem à tona nas obras de arte, mas que não se restringe a elas – nós somos leva-dobra-dos [*folded*] para o "início" da estética, à sua cena inicial que podemos, à luz do *Leibniz* de Deleuze, decifrar diferentemente [*decrypt differently*].

Deleuze desenvolveu essa relação do sensível com o pensamento mais explicitamente em seus dois livros *Foucault* [1986] e *A dobra* [1988], escritos na sequência um do outro. [Será que] eles seguem significativamente seus estudos de arte [apresentados] em *Francis Bacon* [1981] e nos livros sobre cinema[, ou seja, *1 A imagem-movimento* e *2 A imagem-tempo*] e precedem a extensão desta lógica à arte como uma forma de pensamento em *O que é a filosofia?* Ambos os textos – *Foucault* e *A dobra* – desenvolvem um pensamento que pode ser denominado especificamente estético no sentido aqui enfatizado: estético como aquilo que considera a relação do sensível com o pensamento como o envolvimento [*enfolding*] de um no outro (como inseparável), e já operando de acordo com duas diferentes ordens ([como] diferente), coexistentes. À luz desses textos, podemos apreciar a leve, mas significativa, distinção encontrada em *O que é a filosofia?* entre o poder de um fundo e os monumentos da arte, entre a estética como a questão do sensível – a *aesthetic* – e sua relação com o pensamento (que é o pensamento no sensível e a sensível no pensamento), de um lado, e a arte como a criação de blocos de sensação, de outro lado. Ao traçar essa distinção, Deleuze afasta a estética de uma filosofia da arte e se dirige a uma ecologia [*echology*] da arte – e pode tornar a arte plausível como um dos três modos de pensamento, o que, dada sua criação da sensação como seu verdadeiro modo de expressão, serve como marcador deste poder *aesthetic* do pensamento

habitando o pensamento antes do pensamento. Vendo as percepções confusas como coexistentes com a apercepção, o Leibniz de Deleuze atribui a ambos o poder de um pensamento de diferentes ordens, afirmando

a relatividade da claridade [...], a inseparabilidade do claro e do escuro, o apagamento do contorno – em suma, a oposição a Descartes, que permanece como homem da Renascença [...]. [Para Leibniz] o claro mergulha sem fim no escuro. O claro-escuro preenche a mônada segundo uma série que se pode percorrer em qualquer de duas direções: em um extremo [*end*] está o fundo escuro e no outro a luz, selada. (A dobra, p. 32)

A afirmação sobre uma *zona de claro-escuro*, que ela mesma não pode ser vista, mas da qual duas séries surgem e se tornam os estados diferenciados de um fundo mais ou menos escuro e um mais ou menos iluminado plano, faz com que o fundo não seja precisamente uma fundação de um *no* outro, mas uma produção de um *e* de outro por meio da diferenciação. Os dois níveis do físico e do metafísico são proclamados e produzidos simultaneamente. Essa, de acordo com *A dobra*, é a contribuição que dá Leibniz. A estética torna-se então o nome para a recuperação desta coexistência, esta analogia de um tipo superior. No entanto, em vez de nos mover para fora do que poderia ter sido a aposta da estética, somos lançados no coração dela. A afirmação de uma *zona de claro-escuro*, da qual surgem percepções e apercepções, e que assim coloca o problema de como dar conta da qualidade cognoscível das percepções confusas, já era a questão da **Estética** e das *cognitiones sensitivae* de Baumgarten. A afirmação sobre o crepúsculo – visto que a natureza não salta da escuridão para a clareza do pensamento – permite e exige que se enfrente este problema. Se preferimos ler este crepúsculo como a aurora, que deve ser superada por um meio-dia mais brilhante, somos cartesianos; se o encaramos como *um claro-escuro*, permanecemos leibnizianos, e baumgartianos, e deleuzianos.

Referências

Adler, H. (1988), "Fundus Animae-The Ground of the Soul". Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 2, pp. 197-220.

Adler, H. (2002), "Aesthetics and Aisthetics: The Iota Question", *Aesthetics and Aisthetics New Perspectives and (Re)Discovery*, editado por H. Adler (Oxford/Nova York: Peter Lang), pp. 9-26.

- Barck, K., Kliche, D., and Heining, J. (2000), "Ästhetik/ästhetisch", *Ästhetische Grundbegriffe*, 1, pp. 308-17.
- Barnouw, J. (1995), "The Cognitive Value of Confusion and Obscurity in the German Enlightenment: Leibniz, Baumgarten, Herder," *Studies in Eighteenth Century Culture*, 24, pp. 29-50.
- Baumgarten, A. G. (1983), *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, edited by Hans Rudolf Schweizer (Hamburg: Felix Meiner).
- Baumgarten, A. G. (2007), *Ästhetik*, editado e traduzido por D. Mirbach, (Hamburg: Felix Meiner).
- Caygill, H. (2001), "The invention and reinvention of aesthetics", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 49, pp. 233-41.
- Descartes, R. (1994), *Discours de la méthode/Discourse on the Method*. Uma edição bilingue, editada e traduzida por George Heffernan (Notre Dame: University of Notre Dame Press).
- Franke, U. (1972), *Art as Cognition. O Papel da Sensualidade na Estética de Alexander Gottlieb Baumgarten* (Wiesbaden: Franz Steiner).
- Frémont, C. (1981), *L'être et la relation* (Paris: Vrin).
- Gross, S. W. (2001), *Felix Aestheticus. A estética como uma doutrina do homem. Sobre o 250º Aniversário da Publicação da Estética de Alexander Gottlieb Baumgarten*. (Wurzberg: Königshausen & Neumann).
- Haverkamp, A. (2004), "Como o amanhecer entre a noite e o dia". *Alexander Gottlieb Baumgarten's Founding of Cultural Studies*, A. Haverkamp, *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg* (Berlim: Kadmos), pp. 91-119.
- Kaiser, B. M. (2007), "Fold. The Implication of the Literary", *Latency. 40 Approaches to a Concept*, editado por S. Diekmann e T. Khurana (Berlim: Kadmos), pp. 67-72.
- Kaiser, B. M. (2009), *Figuras de Simplicidade. Thinking and Sensation in Kleist and Melville* (Albany: SUNY Press).
- Menke, C. (2001), "Zur Aktualität der Ästhetik von Alexander G. Baumgarten", editado por Menke, *Zeitschrift für Philosophie*, edição especial, 49 (2), pp. 229-32.
- Milet, J. (1970), *Gabriel Tarde et la philosophie de l'histoire* (Paris: Vrin).
- Mirbach, D. (2007), "Introduction to the fragmentary wholeness of Alexander Gottlieb Baumgarten's *Aesthetica* (1750/58)," (Introdução à integridade fragmentária da Estética de

- Alexander Gottlieb Baumgarten (1750/58) Baumgarten, A. G., 2007, *Aesthetics*, editado e traduzido por Dagmar Mirbach (Hamburgo: Felix Meiner), pp. XV-LXXX.
- Naumann-Beyer, W. (2003), "Sinnlichkeit", *Ästhetische Grundbegriffe*, 5, pp. 534-77.
- Rancière, J. (1998), "Existe-t-il une esthétique deleuzienne?" Gilles Deleuze. Une vie philosophique, editado por E. Alliez (Paris: Synthélabo), pp. 525-36.
- Rancière, J. (2002), "Deleuze accomplit le destin de l'esthétique", *Magazine littéraire*, 406, pp. 38-9.
- Rancière, J. (2004a), *The Politics of Aesthetics. A distribuição do Sensível* (Londres/Nova York: Continuum).
- Rancière, J. (2004b), "Deleuze, Bartleby, and the Literary Formula", *The Flesh of Words. The Politics of Writing* (Stanford: Stanford University Press), pp. 146-64.
- Ritter, J. (1971), "Aesthetics", *Historical Dictionary of Philosophy*, I, pp. 555-80.
- Scheer, B. (1976), "Baumgarten's Aesthetics and the Crisis of the Discipline He Founded", *Philosophical Review*, pp. 555-80.
- disciplina", *Philosophische Rundschau*, 22, pp. 108-19.
- Smith, D. (2006), "Deleuze on Leibniz: Difference, Continuity and the Calculus", *Current Continental Theory and Modern Philosophy* (Chicago: Northwestern University Press), pp. 127-47.
- Thiele, K. (2008), *The Thought of Becoming: Gilles Deleuze's Poetics of Life* (Berlim/ Zurich: diaphanes).