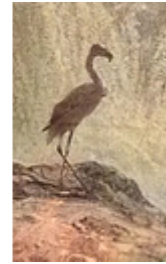


issn: 2176-5960

Προμηθεύς

journal of philosophy

n. 40 September - December 22



PENSAR COM A ARTE: POR UMA ESTÉTICA DA SENSACÃO EM DELEUZE E GUATTARI

Diego Frank Marques Cavalcante¹

RESUMO: O propósito deste artigo é o de pensar sobre uma estética a partir da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Trata-se de uma estética da imanência, ou seja, a filosofia deve pensar com a arte e não sobre a arte. Nesse sentido, em um primeiro momento, discutiremos como a filosofia inventa conceitos, em seguida, detalharemos o conceito de bloco de sensações como produto do encontro da filosofia com a arte. Por fim, assumiremos a hipótese de que o conceito de sensação produziria consistência no encontro com as diferentes artes.

PALAVRAS-CHAVE: filosofia da diferença; imanência; estética; arte.

ABSTRACT: The purpose of this article is to think about an aesthetic starting from the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari. It is an aesthetics of immanence, in other words, philosophy must be holding hands with art and not managing art. In this sense, at first, we will discuss how philosophy invents concepts, after this, we'll detail the concept of The block of sensations as a product of the encounter between philosophy and art. Finally, assuming the following hypothesis: the concept of sensation would produce consistency in the encounter with the different arts.

KEYWORDS: philosophy of difference; immanence; aesthetics; art.

¹ Professor adjunto na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA).

Introdução

Segundo Santaella (1994), as transformações do pensamento filosófico sobre a arte poderiam ser agrupadas em três grandes segmentos: a) o da reflexão e crítica da arte, que podem ser encontradas desde a idade antiga até o renascimento, em que se privilegia o belo como paradigma estético; b) o da emergência do sujeito como elemento, que frui o belo que se desenvolve dos empiristas ingleses até o idealismo alemão; c) o de a partir de filósofos como Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger, em que o belo, como objeto da estética, se dissolve em favor da obra de arte e do objeto artístico, associados à valorização da tensão e da desordem.

Poder-se-ia dizer que uma possível estética de Deleuze & Guattari se aproximaria dessa última trilha com o seguinte sentido: privilegiar, antes, a obra de arte e suas tensões singulares em vez do sujeito, o gosto ou a ordem universal associada ao belo.

No entanto, segundo Deleuze & Guattari, é preciso manter o critério da imanência, ou seja, não cabe à filosofia refletir, criticar ou analisar a arte. Os artistas não precisam dos filósofos para isso. O que a filosofia faz é pensar, usando conceitos. Nesse sentido, uma estética seria, antes, um pensamento conceitual com a arte e não sobre a arte. A estética, como o encontro da filosofia com a arte, com o propósito de inventar conceitos.

Por outro lado, se a filosofia e a arte têm algo em comum é a produção da diferença: a invenção. Ambas são igualmente criadoras, em consonância com seus propósitos, suas regras semióticas, suas máquinas e seus encontros caóticos que as desterritorializam, renovando-as.

Bloco de sensações é um conceito filosófico para pensar com a arte, de forma específica, com a criação na arte. Se a arte interessa a Deleuze & Guattari é porque inventa algo: “A potência do artista é a renovação” (DELEUZE, 2016, p.195).

Nosso propósito, portanto, é o de destacar o conceito de bloco de sensações para pensar *com* a invenção na arte. Nesse sentido, seria possível vislumbrar uma estética da sensação como encontro da filosofia com a arte?

Nossa hipótese é a de que o conceito de bloco de sensações pode ser entendido como um conceito de “conexão” entre a filosofia e os diversos tipos de arte. Não se trata, no entanto, de um conceito geral, no qual cada arte específica seria uma mera réplica. Tratar-se-ia, antes, produzir singularidades conceituais em cada encontro com a arte, produzindo uma inseparabilidade dos novos fragmentos conceituais, ou seja, mantendo sua consistência.

Não é à toa que o conceito de sensação pode ser encontrado em diferentes trabalhos de Deleuze & Guattari com a arte: literatura, cinema, pintura, escultura e música.

Apresentaremos, em um primeiro momento, a noção básica de invenção de conceitos para Deleuze & Guattari; em seguida, destacaremos o conceito de bloco de sensação e sua possibilidade de funcionar como conceito rizomático, para pensar com a arte.

1. Filosofia ou a arte de inventar conceitos

A filosofia da diferença de Gilles Deleuze, segundo Machado (2009), privilegia a diferença em detrimento da identidade e da representação; a ética em vez da moral; as variáveis antes das estruturas; os encontros em vez do sujeito ou o acontecimento no lugar da essência; a singularidade antes da universalidade. Mas o que significa a diferença para Deleuze?

De forma simplificada, em uma sentença: tratar-se-ia de deformar as identidades dominantes; abri-las para novas conexões por meio de encontros que caotizam a linguagem, impedindo-a de meramente representar. Se os esquemas de representações não dispõem de signos para expressar tais encontros, eles precisam ser experimentados, inventados ou diferenciados, nos termos de Gilles Deleuze (2009).

A produção da diferença deve ser investigada a partir do critério da imanência. A partir da leitura de filósofos como Espinoza², Nietzsche³, e Duns Scot⁴, Deleuze (2009) destaca o privilégio da imanência na relação e eminência para pensar sobre a diferença. O que está em jogo é o questionamento da eminência e da analogia como esquemas de avaliação do mundo. A eminência é pressuposta por uma hierarquia que avalia seus termos, partindo de um dado esquema geral de valoração, eclipsando a experiência e seu “pathos”.

Nesse sentido, filosofia, arte ou ciência não tem autoridade-eminência para falar sobre os outros campos do saber: cada um tendo suas singularidades. A filosofia inventa conceitos; a ciência cria funções; enquanto a arte produz blocos de sensações. A filosofia não fala sobre ciência ou arte, mas cria com estes. Por outros termos, toma esses saberes como intercessores para inventar conceitos filosóficos:

² Roberto Machado destaca a importância de Espinoza e Duns Scot para a filosofia da imanência em Gilles Deleuze em contraposição às ditas filosofias da analogia: como a de Aristóteles, Descartes ou mesmo Leibniz. Segundo Deleuze (2002), em Espinoza, é possível entender a diferença entre um pensamento da imanência em contraposição ao da eminência a partir da diferença entre ética e moral. A moral se constitui a partir de esquemas de valoração, que julgam as ações a partir de esquemas transcendentementes-eminências. Por outro lado, a ética é pautada nos affectios, que são entendidos como efeitos da relação entre os corpos. Bons encontros e as paixões alegres aumentam a potência do corpo, enquanto os maus encontros decompõem o corpo, as paixões tristes, diminuindo sua potência. É claro que as paixões ainda são ideias inadequadas, no entanto, é, senão a partir da avaliação dos affectios, que se busca a adequação das ideias bem como de seus critérios éticos. Nesse sentido, o que está em jogo é a dimensão do encontro enquanto elemento genético da Ética. É a partir da capacidade de ser afetado do corpo que se instaura tensões que também caracterizam a imanência. São das tensões geradas pelos encontros dos corpos que devem derivar os critérios éticos de existência. A busca do aumento da potência do corpo ou da alegria.

³ Gilles Deleuze, para consolidar sua filosofia da imanência-diferença, captura a noção de eterno retorno de Nietzsche. Nessa trama, é a identidade que é pensada a partir da diferença, assim como o uno do múltiplo. No eterno retorno, a repetição é a identidade, pertence ao próprio devir, ou seja, é a partir da diferença e de sua repetição que se pode chegar à identidade. É nesse sentido que a identidade é de segunda ordem, sendo a diferença da primeira ordem. Não se trata, no entanto, de estabelecer formas teóricas, mas, antes, pragmáticas. É a parte seletiva do eterno retorno. Só retorna o que é extremo ou o ser comum das metamorfoses. Ou seja, o retorno da diferença. Trata-se do que subverte sistematicamente as hierarquias, evitando as analogias eminentes, ao mesmo tempo que permite a contínua repetição da diferença. “A roda do eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção e repartição a partir da diferença; e seleção da diferença a partir da repetição”.

⁴ Em Duns Scot, o ser é pensado como unívoco e neutro, ou seja, indiferente ao finito e ao infinito, ao singular ou universal. É a partir da neutralização do abstrato que evita a analogia. É senão a partir de uma distinção formal e modal que o ser unívoco se relaciona com a diferença. Em Espinoza o ser “indiferente” de Duns Scot passa a ser “o da afirmação pura” a partir da divisão das substâncias, dos atributos e dos modos. O cerne da questão é de que as distinções reais não são formais (qualitativas e essenciais), enquanto as distinções numéricas são modais (modos específicos da substância única e de seus atributos). Assim, os atributos são os elementos envolvidos com a diferença ao mesmo tempo em que são parte da substância. Cabe aos modos o desenvolvimento da potência, posto que não compartilham da mesma essência da substância. Nesse sentido é que Gilles Deleuze propõe uma teoria da univocidade na qual os atributos e sua relação imanente com a substância resulta em uma ontologia da potência.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoa para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas, mas também coisas, plantas, até animais [...] É preciso fabricar seus próprios intercessores. (DELEUZE, 1992, p. 156)

Nesse sentido, se existe uma estética em Gilles Deleuze, não é para refletir sobre a arte, mas antes para inventar conceitos filosóficos com a arte. É um encontro com pintura, música, cinema, arquitetura, literatura etc. Ora, quando Deleuze diz que o artista inventa blocos de sensações, de forma alguma quer dizer que o artista inventa blocos de sensações. Bloco de sensações é um conceito criado “com” o que os artistas fazem.

O cinema conta histórias com blocos de movimentos duração. A pintura inventa todo outro tipo de blocos. Não são nem blocos, nem conceitos, nem blocos de duração-movimentos, mas blocos de linhas-cores. A música inventa outro tipo de bloco, tão particular quanto. Ao lado de tudo isso, a ciência não é menos criadora. Não vejo tanta oposição entre ciências e artes. (DELEUZE, 2016, p. 334)

É mister, portanto, destacar como Deleuze pensa o conceito, para depois organizar seu conceito de blocos de sensações. Antes de tudo, o conceito não serve para compreender ou explicar. O conceito *ordena* relações conceituais:

[...] as relações no conceito não são nem de compreensão, nem distensão, mas somente de ordenação [...] o conceito de pássaro não está em seu gênero ou em sua espécie, mas na composição de suas posturas, de seus cantos [...] Um conceito é uma heterogênesse, uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança. (DELEUZE, 1992, p. 28)

Essa ordenação devém de uma necessidade. O filósofo só pensa forçado. Nesse sentido, se o filósofo cria conceitos é porque se deparou com um problema específico. Nesse sentido, o conceito é sempre regional: “Todo o conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução” (DELEUZE, 1992, p. 24).

Para enfrentar tais problemas, o filósofo, enquanto inventor, precisa capturar conceitos, relacioná-los, torcê-los de modo a extrair dessas relações uma consistência, uma ordenação das relações entre os termos “bricolados”.

Diz-se que o conceito tem consistência, enquanto os termos capturados e relacionados adquirem um aspecto inseparável e indiscernível entre seus termos. Inseparável porque o conceito só funciona na relação aditiva entre seus termos (conceitos), logo, se um termo for subtraído, o conceito perde sua capacidade de ordenação⁵.

A consistência do conceito é a invenção de conexões entre conceitos que os tornam inseparáveis e cheios de zonas de indiscernibilidade em seu propósito de inventar uma ordenação. É, sobretudo, o que se passa “*entre*” os termos que importa. A singularidade deriva dos “borrões” que surgem entre os termos e que tornam suas “bordas” indiscerníveis e, ao mesmo tempo, inseparáveis: modulações do conceito (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.109).

Essa zona de indiscernibilidade entre os termos emerge de um acontecimento: uma imagem do pensamento, que possibilita pensar de infinitas formas dentro de suas condições. Um acontecimento filosófico é erigir um dado modo de pensar a partir das infinitas possibilidades de relações entre os termos inseparáveis: “Um conceito é uma heterogênesse, isto é, uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança” (DELEUZE & GUATTARI, p. 1992, p.28-29).

Destacar sempre um acontecimento das coisas e dos seres é a tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. Erigir um novo evento das coisas e dos seres, dar-lhes sempre um novo acontecimento; o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimentos. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, 42-43)

Esses aspectos estão relacionados com a “endoconsistência” do conceito, ou seja, com os aspectos propriamente filosóficos e conceituais. No entanto, não só com conceitos se inventa conceitos, mas também com termos que se compõe com o fora da filosofia: como a ciência ou a arte. Nesse sentido, existe também uma “exoconsistência”, que são os termos não-filosóficos que são capturados pela filosofia, os intercessores da invenção. Nesse sentido, a arte é uma intercessora, para compor o conceito de bloco de sensações:

⁵ Deleuze & Guattari (1992, p. 33) cita exemplo do “eu” de Descartes que tira sua consistência das relações intensivas entre: duvidar, pensar e ser: O conceito condensa-se no ponto E, que passa por todos os componentes, e onde coincidem E'- Duvidar E''- pensar, E'''- ser. Os componentes como ordenadas intensivas se ordenam nas zonas de vizinhança ou de indiscernibilidade: uma primeira zona está entre duvidar e pensar (eu que duvido não posso duvidar que penso), e a segunda está entre pensar e ser (para pensar é necessário ser).

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas, mas também coisas, plantas, até animais [...] É preciso fabricar seus próprios intercessores. (DELEUZE, 1992, p.156)

O construtivismo filosófico proposto por Gilles Deleuze & Félix Guattari (1992, p.45) é apresentado a partir da relação entre dois processos complementares: traçar um plano de imanência e inventar conceitos em um acontecimento: é senão dessa relação que se captura intercessores ou personagens conceituais⁶.

Na relação com o fora é que se traça um plano de imanência, intuitivamente, ou seja, sem qualquer projeção representativa, mas por funcionamento melódico. A máquina abstrata seleciona diagramas, ou seja, funções puras que multiplicam as possibilidades de conexões. “O plano de imanência é um corte no caos que funciona como uma máquina abstrata, um diagrama” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.51).

Trata-se aí da invenção de vizinhanças de multiplicidades, funções puras e materiais ainda não-formadas que se aproximam por relações melódicas ou de contrapontos. São as vizinhanças ideais que aproximam a teia de aranha da mosca; o carrapato do mamífero; a vespa da orquídea etc. Não se trata de semelhança ou representação: mas antes de relações problemáticas, virtuais, melódicas (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 219).

Nesse procedimento, ainda pré-filosófico, o que está em jogo é aproximar melodias, contrapontos: é a composição do espaço ideal, que estaria entre a total falta de consistência do caos e a consistência conceitual. São dessas conexões que emergem os personagens conceituais: os aliados da criação na filosofia:

[...] o personagem conceitual e o plano de imanência estão em suposição recíproca [...] Por um lado, ele mergulha no caos, tira daí determinações das quais vai fazer os traços diagramáticos de um plano de imanência [...] Por outro lado [...] faz corresponder traços intensivos de um conceito que vem ocupar uma região[...] como se esta se fendesse. (DELEUZE, 1992, p. 99)

O que diferencia, portanto, a ideia do conceito? Deleuze (2006, p.307) destaca a diferença entre ideia, drama e conceito. Ora, falta consistência à ideia. A ideia está ainda

⁶ PACHECO (2013) faz um competente trabalho sobre o conceito de personagem conceitual e seus usos com a arte. Para mais detalhes consultar o aludido trabalho.

no nível diagramático de funções puras e das matérias não-formadas. É nesse espaço ideal que os personagens conceituais são “mixados”, torcidos e retorcidos e movidos por uma problemática virtualizante. É no processo de diferenciação que as ideias ganham consistência, ou seja, são capturadas do caos, mixadas e expressas, bricoladas em um conceito.

Poder-se-ia, portanto, destacar alguns aspectos importantes para a invenção do conceito: a) É motivado por um problema regional; b) desses problemas emerge um plano de imanência que promove relações melódicas entre multiplicidades: vizinhanças sem semelhança; c) Essa vizinhança compõe um espaço ideal que emerge do acontecimento; d) Nesse espaço, os intercessores, ainda virtuais, são capturados; sejam eles do campo filosófico, sejam do fora; e) Emergem os personagens conceituais: material da criação filosófica; f) o conceito é composto enquanto bloco, ou seja, o pensamento deriva da inseparabilidade dos termos torcidos e colados em um conceito mais complexo.

Nessa perspectiva, como pensar o conceito de bloco de sensação? Quais termos funcionam de forma inseparável, embora independentes, para pensar a criação e a arte? É possível uma estética com a arte a partir do conceito de sensação?

No próximo tópico apresentaremos uma possibilidade de pensar o conceito de bloco de sensações e a hipótese de funcionar como um conceito “conexão” para conceitos mais complexos no escopo da arte.

2. Por uma estética da sensação?

O conceito de bloco de sensações é composto por Deleuze & Guattari para pensar filosoficamente *com* a arte. Poder-se-ia dizer que esse conceito se conecta com as diferentes artes pensadas pelos autores tais como: pintura, escultura, teatro, literatura, música e cinema.

É claro que cada território artístico tem sua especificidade em consonância com suas máquinas, suas semióticas, seus problemas e suas intenções. No entanto, o conceito de bloco de sensações seria como uma “encruzilhada” que vai se conectando com diferentes territórios artísticos, produzindo caminhos singulares.

Não se trata, portanto, de um modelo geral, mas antes de uma colagem ou uma “síntese conectiva”⁷ que vai promovendo bifurcações conceituais a cada novo encontro com um dado campo artístico.

Tratar-se de pensar o conceito como produção desejante, ou seja, ao mesmo tempo em que mantém a consistência dos seus fluxos codificados (conceito de bloco de sensação); conecta-se com outras máquinas (campos específicos da arte), produzindo novos fluxos singulares que funcionam de forma independente (sensação na literatura, sensação no cinema, sensação na Pintura).

É preciso, portanto, pensar em termos de “e”, ou seja, associando os conceitos e aumentando sua complexidade e intensidade. Tratar-se-ia de um conceito que detém alto grau de desterritorialização-reterritorialização criativa, ou seja, capaz de produzir singularidades em conjunto sem, no entanto, perder sua consistência.

A noção de longitude e latitude⁸ pode ajudar a pensar essa “plasticidade” conceitual. A latitude está relacionada à capacidade de o conceito elevar sua potência sem perder sua consistência. Trata-se da capacidade de codificar os diferentes fluxos em sua maquinaria específica. É o potencial de produzir diferença, de fazer sua linguagem gaguejar, de se tornar estrangeiro em seu próprio conceito, sem, no entanto, perder consistência.

Por outros termos, é um conceito capaz de ampliar sua intensidade sem, no entanto, perder sua consistência. Nessa perspectiva, sensação-literária, sensação-pintura, sensação-cinema, sensação-dança, sensação-arquitetura, por exemplo, seriam exemplos da latitude do conceito de bloco de sensações.

Por outro lado, a longitude diz respeito à capacidade extensiva de o conceito, ou seja, sua capacidade de, se relacionar com o fora, manter o co-funcionamento sem

⁷ Os conceitos também são pensados como bricolagens que acoplam produto e produção, ou seja, um conceito é ao mesmo tempo em que é um produto de outros conceitos é material para a composição de outros conceitos. O conceito, enquanto ato de invenção, é também uma máquina desejante: “A regra de produzir sempre o produzir, de inserir o produzir no produto [...] produção de produção (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p.18).

⁸ “Chama-se latitude de um corpo os afectos de que ele é capaz segundo tal grau de potência, ou melhor, segundo os limites desse grau. A latitude é feita de partes intensivas sob uma capacidade, como a longitude, de partes extensivas sob uma relação” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.42). O próprio conceito, enquanto composto, é pensado como um corpo. Nossa hipótese é que o conceito de bloco de sensação é capaz de se conectar com outros sem perder sua consistência. Esses “outros” seriam conceitos compostos na relação com artes específicas: como literatura, cinema, pintura etc.

perder consistência. Seria, portanto, a capacidade de o conceito fazer alianças *com*: o cinema, a literatura, a dança, arquitetura, a pintura etc. Tratar-se-ia, portanto, de um conceito com alto coeficiente de desterritorialização-reterritorialização criativa.

Assumimos a hipótese de que o conceito de bloco de sensações poderia ser pensado a partir das relações inseparáveis entre os seguintes termos, a saber: território-arte; caos; bloco; virtual; ritmo; atualização; e *affectos-perceptos*.

O conceito de caos⁹ é muito caro à filosofia de Deleuze & Guattari para pensar os processos de invenção. O obstáculo da criação são os clichês ou as ordens dominantes, o caos é antes condição da composição. O caos é compreendido antes como falta de conexão entre os elementos em relação em um dado território do que como ausência de determinação.

No escopo de uma filosofia da imanência, pensar o caos como coexistente à ordem, no entanto, desagregado, fragmentado, desconectado, de modo a escapar das malhas dos esquemas de reconhecimentos dominantes, ou seja, falta ao caos consistência. É nesse sentido que sua agência promove a diversidade por meio da invasão de termos imprevisíveis em relação aos modelos dominantes:

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinação que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam; não é o movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 53)

Outro conceito caro para pensar a sensação é o de território¹⁰, de forma específica, o artístico. Este último traz consigo ritmos, semióticas e corporidades que marcam sua distância em relação ao fora: “O que é meu é primeiramente minha

⁹ Deleuze & Guattari (1992) capturam da ciência a noção de caos para pensar a produção da diferença. Ilya Prigogine (2011) é um dos cientistas capturados pelos aludidos autores. Prigogine destaca a importância da entropia, da irreversibilidade, da instabilidade como propulsores da produção da diversidade ou novas ordens: [...] “a irreversibilidade, mesmo na física, não pode mais ser associada apenas a um aumento da desordem. Muito pelo contrário, os desenvolvimentos recentes em física e química do não equilíbrio mostram que a flecha do tempo pode ser uma fonte de ordem” (PRIGOGINE, 2011, p.29).

¹⁰ Cavalcante (2020) destaca as relações entre caos e o território no processo de criação: “O ritornelo territorial é produto da estabilização das formas de expressão e conteúdo, garantindo sua repetição estilística e possibilitando seu reconhecimento: uma assinatura. É senão o ritornelo que marca a distância que caracteriza um território” (CAVALCANTE, 2020, p.87).

distância. Trata-se de manter a distância as forças do caos que batem a porta” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 128).

O território artístico, portanto, é o espaço no qual se dão os processos de composição no escopo da arte. O território não pode ser entendido sem a relação com o caos e com o tipo de bloco que se forma nessa relação. Para pensar a sensação, portanto, é preciso inserir a noção de bloco. O conceito de bloco participa de uma encruzilhada conceitual ainda mais ampla do que o conceito de sensação. Isso porque ele funciona não só para pensar a arte, mas antes todo tipo de criação:

O cinema conta histórias com blocos de movimentação/duração. A pintura inventa um outro tipo de bloco. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos de linhas e cores. A música inventa um outro tipo de bloco, tão particular quanto. Ao lado de tudo isso, a ciência não é menos criadora. (DELEUZE, 2016, 334)

O conceito de bloco, portanto, co-funciona em diferentes direções: na arte, na filosofia e na ciência. Em consonância com os agenciamentos, vai produzindo singularidades. O conceito de bloco, portanto, traz consigo alto coeficiente de desterritorialização-reterritorialização. Para pensá-lo no escopo da arte é preciso levar em conta sua relação com o território da arte, sua relação com o caos e a bruma virtual que emerge dessas relações, a saber.

Deleuze (2016, p.334) escreve que, no limite, o aspecto em comum entre as invenções é a composição de espaço-tempo. Em outro texto, Deleuze & Guattari (2010, p. 244-245), chamam de realidades caóides a maneira que cada tipo de pensamento (filosofia, arte ou ciência), traça seus planos a partir de sua relação com o caos: “[...] o caos tem três filhas segundo o plano que o recorta: São as caóides, a arte, a ciência e a filosofia, como formas de pensamento ou de criação” (Deleuze & Guattari, 2016, p. 245).

Embora a relação com o caos seja comum no processo de criação, este encontro produz esquemas de virtualidades específicas em consonância com o território violado¹¹. O caos fende as forças conservadoras do território, abrindo espaços para novas alianças,

¹¹ Não é nosso propósito neste trabalho discutir especificamente o procedimento de criação, mas antes a criação com a arte e os blocos de sensações. Cavalcante (2020) discute possíveis caminhos para pensar o procedimento de criação em Deleuze & Guattari.

onde pulsam temporalidades¹² virtuais, ou seja, ainda não capturadas por uma atualização que os acopla em máquinas e semióticas específicas. É preciso, portanto, inserir o conceito de virtual para pensar a sensação.

Gilles Deleuze (1998), já em seu livro-tese *Diferença e Repetição*, propõe conceitos para ordenar a relação entre o espaço da ideia (virtual-diferenciado) e o espaço da sua atualização (diferenciado) em um corpo específico.

O diferenciado diz respeito ao espaço “ideal”, à abstração das regras semióticas dominantes bem como dos organismos coercitivos. Tratar-se-ia de um espaço-tempo ainda sem consistência, ou seja, passam aquém ou além dos esquemas de expressão e corporificação:

Em primeiro lugar, a Idéia, assim definida, não dispõe de atualidade alguma. Ela é virtual, ela é pura virtualidade. Todas as relações diferenciais e todas as repartições de singularidades, em virtude, respectivamente, da determinação recíproca e da determinação completa, coexistem na multiplicidade virtual das ideias. (DELEUZE, 1998, p. 136)

O espaço virtual não se compõe por semelhança, mas por relações melódicas, envolvendo funções puras e matérias não-formadas: “A ideia é a de uma imagem sem semelhança: o virtual não se atualiza por semelhança, mas por divergência e diferenciação” (DELEUZE, 1998, p 137).

A diferenciação, por sua vez, é o processo de incorporação de uma ideia em uma máquina e uma semiótica específica: promovendo um acordo discordante entre multiplicidades, formando estratos heterogêneos. Nesse sentido, é preciso inferir uma dupla dimensão do bloco: um virtual ou diferenciado e um bloco diferenciado ou atual¹³.

¹² “Anion, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, ao mesmo tempo não para de dividir o que acontece num já-aí e um ainda não aí, um tarde demais e um cedo demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E cronos, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.49).

¹³ No *Mil Platôs*, Gilles Deleuze & Félix Guattari, o espaço diferenciado é pensado a partir dos conceitos de diagrama e *phylum*. O diagrama é uma função pura divorciada de qualquer forma ou propósito definido. O *phylum* é a matéria não formada, sem os contornos e a resistência de qualquer corpo organizado. “[...] o *phylum* não é uma matéria morta, bruta, homogênea, mas uma matéria movimento que comporta singularidades ou *hecciedades*, qualidades e mesmo operações (linguagens tecnológicas itinerantes); e a função não formal, o diagrama, não é uma metalinguagem expressiva e sem sintaxe, mas uma expressividade movimento que sempre comporta uma língua estrangeira na língua” (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 229).

Os blocos diferenciados na arte, portanto, poderiam ser pensados a partir das relações entre o território artístico, o caos e o virtual. Os blocos virtuais da arte não seriam caóticos, posto que promovem aproximações melódicas entre funções puras e matérias não formadas no espaço virtual. Blocos virtuais são acoplamentos de ideias produzidos no encontro do território com o caos. O bloco é composto “[...] com as relações de forças, com o caos, comunicações moleculares indiretas” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 168).

Diagrama e *Phylum* se avizinham compondo, portanto, um bloco de ideias artísticas. É importante destacar que os blocos ideais coexistem em um dado território, nesse sentido, são acoplamentos virtuais diferenciados. Cada território é cercado por uma bruma virtual que se diferencia em sua propulsão de ideias. Nesse sentido, mais uma vez, é preciso destacar, não é um geral, mas, antes, uma virtualidade imanente emergente da relação de um território com o caos:

Não se tem uma ideia em geral. Uma ideia, assim como aquele que tem uma ideia, já está consagrada a este ou aquele domínio. É tanto uma ideia na pintura, tanto uma ideia no romance, tanto uma ideia em filosofia, tanto uma ideia em ciência. (DELEUZE, 2016, p.332)

Por outros termos, um bloco virtual em ciência não produz as mesmas vizinhanças, atrações e repulsões de multiplicidades dos blocos em filosofia ou em arte. Cada um estabelece relações singulares com o caos de acordo com: seus territórios; seus problemas; do tipo de conexões que promove; da intensidade que suporta; do seu corpo e da semiótica.

Poder-se-ia dizer, portanto, que os blocos são acoplamentos virtuais que compõem um espaço ideal onde as ideias se aproximam, sem, no entanto, produzir uma solução concreta, é a emergência de ritmos vitais: “[...] os ritmos vitais não acham sua unificação numa forma espiritual, mas, ao contrário, nos acoplamentos moleculares” (DELEUZE, 2016, p.166).

Em suma, poder-se-ia relacionar os seguintes termos para pensar os blocos a) caos enquanto espaço coexistente ao território da arte que deve furar seus esquemas de representação dominantes nos encontros violentos; b) Território artístico como as máquinas e semióticas estabelecidas no campo da arte; c) o espaço virtual como aproximações entre funções puras e matérias não formadas, que coexistem no território

artístico, no entanto, ainda não atualizado; d) ritmos vitais como acoplamentos entre diagramas e *phylums*. Em uma sentença; blocos virtuais artísticos seriam acoplamentos de ideias produzidas na relação entre o território da arte e seu caos singular.

A produção da sensação emerge quando os blocos virtuais são diferenciados em um processo de atualização. Trata-se do momento de experimentar a ideia, torcê-la, adequá-la, deformá-la, inventando um corpo-matéria, bem como de forjar semióticas menores para expressar o encontro com outros territórios.

As ideias passam de diferenciadas para diferenciadas; do virtual para o atual; de diagramas e *phylums* para formas de expressão e conteúdo; de multiplicidades na relação com o fora para heterogeneidades agenciadas em um território.

Trata-se de uma transformação qualitativa: é a resolução experimental de um problema que assalta o território em questão: a invenção de uma consistência para os termos que eram evanescentes. Tratar-se-ia de tornar sensíveis, forças não-sensíveis. Assim, “[...] a tarefa da pintura como a de tornar visíveis forças que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras, forças que não são sonoras (DELEUZE, 2016, p. 62).

Se o ritmo vital marca as relações melódicas entre as ideias, o ritornelo territorial marca a atualização do ritmo em máquinas e semióticas específicas: “[...] chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais” (DELEUZE & GUATTARI, 1997 p.132).

Assim, se o bloco de conceito emerge da relação entre o plano de imanência, o caos e o virtual em um processo de atualização no território da filosofia, o bloco de sensações emerge da relação entre o plano de composição, o caos e o virtual no território artístico.

Em uma sentença: os blocos de sensações são atualizações de ideias no território da arte. A atualização traz consigo a produção de um composto heterogêneo: formas de expressão ou semióticas menores e formas de conteúdo ou máquinas desejanças. Cada uma com sua independência e seu funcionamento conjunto.

Nesse sentido, para compreender a sensação, é preciso destacar como o *Phylum* se atualiza em dado corpo, como, por exemplo, na pintura “[...] não é o azul da água,

mas o da pintura líquida” (DELEUZE & GUATTARI, 2010 .196). Trata-se de usar a matéria para compor uma sensação. Como inventar uma impressão com tinta? Como inventar um medo com sons? Não é uma matéria forjada para representar algo exterior, mas a invenção na própria matéria: “A arte é uma transmutação da matéria” (DELEUZE, 2003, p.45).

Da mesma forma, o diagrama se atualiza em um sistema semiótico ou em formas de expressão: fazendo sua língua (sistema de fórmulas dominantes) gaguejar. Trata-se de violar os clichês, as formas de expressões dominantes, para dizer o “indizível”. Na pintura, por exemplo, “A superfície já está investida visualmente por todo tipo de clichês com os quais torna-se necessário romper” (DELEUZE, 2007, p.19).

Quando Deleuze (2007) fala da violência enquanto bloco de sensações nos quadros de Bacon, por exemplo, ele distingue a violência da figuração (representação de um suposto objeto no quadro) e aquela da figura, especificamente das tintas na pintura. Esta última é que o objeto da sensação:

Bacon distingue a violência do espetáculo, que não lhe interessa, e a violência da sensação como objeto da pintura [...] O horror ainda é figurativo demais e, passando-se do horror ao grito, obtém-se um ganho formidável em sobriedade; toda a facilidade da figuração desaparece. (DELEUZE, 2007, p. 193)

Depois de apresentar uma possível vereda de conceitos para pensar a composição do conceito de bloco de sensações, destacaremos uma hipótese para pensar o seu funcionamento. Assumimos a hipótese de que as sensações poderiam ser pensadas a partir das relações entre: figura estética; queda dimensional; fábula; monumento; e *afectos e perceptos*.

O primeiro termo, para pensar a sensação, são as figuras estéticas ou “monstruosidades”. Não cabe à sensação representar o objeto, mas, antes, forjar uma diferença, um estranhamento, quebrando os esquemas de reconhecimento, de modo a gerar a autonomia artística, extrair a figura da figuração:

Para isso, é preciso por vezes muita inveroselhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas esses erros sublimes acendem a necessidade da arte, são os meios interiores de manter em pé. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.194)

Essas monstruosidades-simulacros (figuras estéticas) são inventadas no domínio específico da expressão artística. A coexistência dessas monstruosidades compõe figuras discordantes, paradoxais em relação ao modelo dominante. Destas relações emerge a “queda dimensionais” entre as figuras estéticas, entre figuras estéticas e um modelo de reconhecimento dominante.

A atualização artística incorpora ideais de domínios diferentes, acoplando-os a um mesmo corpo: produzindo acordos discordantes ou heterogeneidades acopladas. A sensação é senão o fluxo que se passa entre essas atualizações monstruosas da arte: “Cada sensação está em diversos níveis, em diferentes ordens, ou vários domínios” (DELEUZE, 2007, p.45). Em uma sentença: a sensação é produzida na “queda” entre as dimensões compostas no bloco atualizado: “Bacon não se cansa de dizer que a sensação é o que se passa de uma “ordem” para outra, de um “nível” a outro, de um “domínio” a outro” (DELEUZE, 2007, p.43).

A fábula, por sua vez, emerge nas relações entre as quedas que marcam uma sensação. Não se trata, portanto, da narração de um suposto objeto representado na arte. Trata-se antes das variações autônomas das sensações: suas quedas, seus vazios e seus saltos: “Não há literatura sem fabulação [...] a função fabuladora não consiste em imaginar ou projetar um eu. Ela atinge, sobretudo, essas visões, eleva-se até esses devires ou potências” (DELEUZE, 1997, p. 14).

Tratar-se-ia do percurso involutivo das sensações: variações telescópicas, microscópicas, sonoras, coexistindo no mesmo espaço. A fabula é antes intuitiva do que imaginativa, é antes variação de intensidade do que narrativa linear:

A fabulação criadora nada tem a ver com a lembrança, mesmo que amplificada [...] Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido [...] toda fabulação é fabricação de gigantes (DELEUZE & GUATTARI, p. 202-203).

Se, na filosofia, o Acontecimento é entendido como o funcionamento indivisível dos termos em um bloco de conceito extraídos de um plano de imanência, na arte inventa-se uma relação de indiscernibilidade entre as figuras estéticas para produzir um Monumento.

O Monumento é a conservação das sensações e de suas fábulas expressas em um material artístico. O que se conserva são as quedas, as subidas, os buracos e as

diferenças de nível. Poder-se-ia dizer que cada artista ergue um monumento a partir do modo como inventa as sensações, o seu estilo:

É verdade que toda obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora o passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesma, e dão ao acontecimento o composto que celebra [...] os métodos são muito diferentes, não somente segundo as artes, mas segundo cada autor, pode-se, no entanto, caracterizar grandes tipos monumentais, ou variedades de compostos de sensações. (DELEUZE & GUATTARI, 2010 p. 198)

As figuras estéticas, as quedas, as fábulas e os monumentos são compostos por acoplamentos entre as duas valências das sensações: *affectos* e os *perceptos*. O *percepto* não é percepção, é antes sua problematização e atualização em uma matéria, criando as paisagens artísticas. Da mesma forma, o *affecto* nada tem a ver com sentimento, é a traição das fórmulas dominantes de um território e a invenção de fórmulas “menores” de expressão e de existência:

[...] os *perceptos* não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que o vivenciam. Os *affectos* não são sentimentos, são devires que transbordam aqueles que passam por eles. (DELEUZE & GUATTARI, 2007 p.171)

Na literatura, por exemplo, no trabalho sobre Kafka, as forças conservadoras produzem acoplamentos entre cabeça curvada (forma de conteúdo) e retrato-foto (forma de expressão). Esse primeiro acoplamento expressa o desejo bloqueado, as conexões estriadas, o privilégio do ritornelo territorial (DELEUZE & GUATTAR, 2014, p.13).

Por outro lado, a cabeça levantada (*percepto*) e o som musical (*affecto*), expressam a produção do desejo, dos devires, de outros modos de existência. É senão a fuga dos territórios dominantes, a promoção de quedas, as subidas e descidas que produzem a sensação:

Uma máquina de Kafka é, portanto, constituída por conteúdos e expressões formalizadas em graus diversos como por matérias não formadas que nela entram, dela saem e passam por todos os estados. (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 17)

Affectos são devires: um processo de “des-subjetivação” e uma produção de novas formas de existência. Essa desconfiguração do sujeito está ligado às capturas, contaminações, alianças, aos encontros com o fora: é invasão do caos, que promove

acoplamentos melódicos com outros territórios. Nesse sentido, devir jamais é representar ou imitar, é antes “enlaçar” acoplados heterogêneos e dessa aliança forjar um “meio”, um entre, *intermezzo*, uma involução:

[...] o devir é involutivo, a involução é criadora [...] involuir é formar um bloco que corre segundo sua própria linha, ‘entre’ os termos postos em jogo, e sob relações assimiláveis. (DELEUZE & GUATTARI, 2007, p.19)

Os *afectos*, portanto, são desvios-involuções promovidos por encontros-capturas. O devir é processo que passa entre (*intermezzo*) os termos em um encontro: devir-mulher, devir-criança, devir-animal, devir-molécula: “É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas tivessem atingido, em cada caso, esse ponto que precede sua diferenciação natural” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.205).

É exatamente por estar “entre” os reinos, no meio, que o devir¹⁴ promove zonas de indiscernibilidade e as quedas dimensionais da sensação. Indiscernibilidade entre Homem-mulher, Homem-criança, Homem-animal, Homem-molécula.

Assim como, no conceito filosófico, os termos “acoplados” passam a funcionar de forma conjunta e inseparável, na arte, a involução produz zonas de vizinhanças que promovem uma indiscernibilidade entre as figuras estéticas graças às quedas de sensação incorporadas a um dado material artístico¹⁵.

É preciso dizer que os *afectos* também são políticos, posto que problematizam ritornelos territoriais dominantes e suas semióticas significantes. O *afecto* passa entre as organizações dicotômicas, expressando semióticas menores, promovendo outras formas

¹⁴ O devir-animal, por exemplo, é um processo intensivo constante na literatura de Kafka: “Os animais de Kafka não remetem jamais a uma mitologia, nem a arquétipos, mas correspondem somente a gradientes ultrapassados, zonas de intensidades liberadas em que os conteúdos se fraqueiam de suas formas, não menos que as expressões dos significantes que as formalizava. Nada além de movimentos, vibrações, limiares, em uma matéria deserta: os animais, os ratos, os cães, os macacos, as baratas, distinguem-se somente por tal ou qual limiar, por tais ou quais vibrações, por tal caminho subterrâneo em um rizoma ou toca” (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 27-28).

¹⁵ Deleuze (2007), em aliança com Bacon, por exemplo, destaca a zona de indiscernibilidade do *afecto* é apresentada na vianda: “A vianda não é carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva. Um tanto de dor convulsiva e de vulnerabilidade, mas também de invenção charmosa, de cor e acrobacia. Bacon não diz ‘piedade para os bichos’, mas diz que todo homem é vianda. A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade [...] O pintor é certamente um açougueiro, mas ele está no açougue como em uma igreja, em que a vianda é o crucificado” (DELEUZE, 2007, p. 31).

de existência. Deleuze & Guattari usam máximas como: tornar-se estrangeiro em sua própria terra; ou fazer a linguagem gaguejar, para expressar a traição diante de uma língua maior.¹⁶

Acoplados aos *afectos* estão os *perceptos*: a outra valência dos blocos de sensação. Se o *afecto* inventa semióticas menores por meio dos devires, o *percepto* forja máquinas incorpóreas graças à sua produção desejante. São as paisagens telescópicas ou microscópicas por onde circulam os devires: trilhas da involução.

Os *perceptos* podem ser microscópios ou telescópicos, dão aos personagens e as paisagens dimensões gigantescas, como se tivessem repletos de uma vida a qual nenhuma percepção vivida pode atingir. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 202-203)

Os *perceptos* estão relacionados à desmontagem da máquina, produzindo um rearranjo disfuncional. Em Kafka, no processo, desarticula-se a máquina da justiça; em Melville, no escriturário; a máquina do escritório é desorganizada por Barteby quando se mistura com os móveis do escritório, capturando sua imobilidade: “Eu prefiro não fazer”. O artista é um inventor de “percepções” não-humanas ou figural

Considerações finais

Poder-se-ia dizer que Deleuze & Guattari semeiam uma filosofia da arte? Certamente não. Tratar-se-ia de pensar com a arte ou inventar conceitos em aliança com a arte. Se existe uma estética é da composição e da sensação: “[...] composição, eis a unida definição da arte. A composição é estética, o que não é composto não é obra de arte [...]composição estética, o trabalho da sensação” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, 227).

Nesse sentido, é a partir do conceito de bloco de sensação que Deleuze & Guattari pensam com a arte. Como foi discutido, é possível observar esses conceitos quando os autores compõem com: literatura, pintura, música, cinema etc. Não que as

¹⁶ Na literatura, por exemplo, trata-se de inventar um povo que ainda não existe: “É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário. Talvez ele só exista no átomo do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado. Bastardo não designa um estado de família, mas o processo ou à deriva das raças. Sou um animal, um negro de raça inferior desde a eternidade. É o devir do escritor. Kafka, para a Europa central, e Melville, para a América, apresentam a literatura como enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor ou através dele” (DELEUZE, 2011, p. 15).

diferentes artes se resumam a um conceito geral. O que é comum é o processo de criação caóide.

Nesse sentido, o conceito de bloco de sensações é antes uma máquina conceitual preme de conexões virtuais para produzir *com* as diversas artes. Blocos de sensações de cores na pintura, de pedras na escultura, de imagens-movimento e tempo no cinema, de gagueira na língua, de risos no humor? De sensações digitais?

Convém experimentar, produzir conceitos a partir de alianças para pensar com a diversidade cada vez mais plural da expressão artística na contemporaneidade. O conceito de bloco de sensação, portanto, pode ser pensado como encruzilhada rizomática com potência para capturar diferentes manifestações artísticas para pensar *com* elas. É, antes, por desejo do que por gosto que se inventa com a arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Jair Dias. A imanência, apresentação de um roteiro de estudos sobre Gilles Deleuze. Revista Trans/Form/Ação vol.28 no.1 Marília, 2005.

CAVALCANTE, Diego Marques. O procedimento de criação: imanência e produção da diferença em Gilles Deleuze e Félix Guattari. Revista Trágica: filosofia da imanência. Vol.13. N.3. 2020.

DELEUZE, Gilles. Conversações. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo. Editora 34, 1992.

_____. Proust e os signos. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2003.

_____. Foucault. Tradução de Claudia Sant'Ana Martins. São Paulo. Brasiliense, 2005.

_____. A Ilha Deserta. Luís B.L Orlandi. São Paulo. Iluminuras, 2006.

_____. Diferença e repetição. Tradução de Luís Orlandi e Roberto Machado. São Paulo. Graal, 2009.

_____. Crítica e clínica. Tradução de Péter Pál Pelbart. São Paulo: Ed 34, 2011.

_____. Dois regimes de loucos: textos e entrevistas. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo. Ed 34, 2016.

- ____. Cartas e outros textos. Tradução de Luis B. L. Orlandi. N-1 edições, 2018.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia.vol.01 Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Vol. 01. Rio de Janeiro. Editora 34.1995.
- ____.Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 02. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo. Editora 34. 1995.
- ____.Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol.04. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo. Editora 34,2007.
- ____.Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 05. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo. Editora 34, 2005.
- ____. O que é filosofia? Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo, Editora 34, 2010.
- ____.O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo. Editora 34, 2011.
- ____.Kafka. Por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2014.
- DELEUZE, Gilles & PARTNET, Claire. Diálogos. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa. Relógio d'água,1996.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. Micropolítica. Cartografias do desejo. Petrópolis. Editora Vozes.2005.
- MACHADO, Roberto. Deleuze, a arte e a filosofia. Rio de Janeiro. Zaar, 2009.
- PACHECO, Fernando Tôrres. Personagens conceituais: Filosofia e Arte em Deleuze. Belo Horizonte, Relicário, 2013.
- PRIGOGINE, ILYA. O Fim das certezas: Tempo, caos e leis da natureza. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo, Editora Unesp, 2018.
- SANTAELA, Lúcia. Estética de Platão à Peirce. São Paulo: Experimento, 1994.
- SALES, Alessandro Carvalho. DELEUZE: pensamento e acordo discordante. UfusCar, 2014.