
Deleuze sobre a Importância do Acordo Discordante em Kant

Deleuze on the Importance of Kant's Discordant Accord

Susana Viegas*

Resumo: Apresentamos a leitura deleuziana do papel e do poder da imaginação e do esquematismo no juízo estético segundo Immanuel Kant destacando, em particular, a importância de se pensar um desacordo entre faculdades e de, no limite, afirmarmos a impossibilidade de uma filosofia *da arte*. Como se dá o processo que liga sensações e conceitos, arte e filosofia? Ao respondermos a esta questão, também esclarecemos a situação peculiar de Kant na filosofia de Gilles Deleuze e a leitura que faz em *La Philosophie critique de Kant*, publicada em 1963. Teremos como objeto de análise o filme sensorial *To the Wonder/A Essência do Amor* (2012), realizado por Terrence Malick.

Palavras-chave: Gilles Deleuze. Immanuel Kant. Terrence Malick. Filosofia Continental. Estética.

Abstract: We introduce the Deleuzian reading of the role and the power that the imagination and the schematism have in Immanuel Kant's aesthetic judgement by focusing on the importance of thinking the discordant accord between faculties, as well as, probably, the impossibility of a philosophy *of art*. How does occur the process that connects sensations and concepts, art and philosophy? By answering this question, we will also highlight Kant's peculiar position within Gilles Deleuze's philosophy and his interpretation in *La Philosophie critique de Kant*, published in 1963. Our case study will be the sensorial movie *To the Wonder* (2012), directed by Terrence Malick.

Key words: Gilles Deleuze. Immanuel Kant. Terrence Malick. Continental Philosophy. Aesthetics.

Introdução

A forte presença da filosofia kantiana no pensamento de Gilles Deleuze pode levar o leitor mais

atento a indagar a sua razão de ser. Na verdade, ainda que Deleuze tenha dedicado tão minuciosa atenção a Kant, ao ponto de ter escrito

*Susana Viegas é doutora e pesquisadora de pós-doutorado na Universidade Nova de Lisboa (IFILNOVA).

uma monografia em seu nome, *La Philosophie critique de Kant*, publicada em 1963, Kant ocupa uma posição muito peculiar na filosofia deleuziana. De estranhar é também o fato de essa presença tomar, na maior parte das vezes, o que parece ser apenas uma passagem, pelo menos quando comparada com o peso conceptual que outros filósofos tiveram no seu pensamento, também eles como direito a monografias dedicadas, nesses primeiros textos que Deleuze publica nas décadas de 50 e 60 do século XX – sobre Hume, sobre Nietzsche ou sobre Espinosa. Como compreender o interesse genuíno pelo pensamento kantiano quando sabemos o papel essencial que estes filósofos, tão díspares, tiveram? Ainda que mais facilmente o identifiquemos como um nietzschiano ou um espinosista, não podemos desvalorizar a leitura que Deleuze fez de Kant e que, como veremos, tão importante foi para a sua elaboração de um empirismo transcendental.

No seu ensaio de 1967, “O método de dramatização”, uma comunicação feita à Société française de philosophie sobre o tema da sua dissertação de doutoramento, De-

leuze indica-nos o processo ontológico que marcará o seu pensamento sobre o campo virtual (para muitos comentadores, o seu maior legado filosófico), defendendo que a atualização do virtual acontece por diferenciação (e não por repetição do mesmo, do já atual), por criação de um espaço e de um tempo que são singulares. Deleuze defende: “Aquilo a que chamamos de drama assemelha-se sobretudo ao esquema kantiano” (2002, p.138). No pensamento filosófico de Deleuze, a atualização como diferenciação acontece por dramatização, elaborada por dinamismos ou forças espaço-temporais. Ora, para Kant, o esquema é uma determinação *a priori* do espaço e do tempo correspondente a um conceito. Como veremos, o esquema funciona neste sentido como um elemento exterior que adapta conceitos “determinantes” e intuições “determináveis” mantendo-se, no entanto, como um processo cuja harmonia surge do exterior.

O esquema kantiano tem, segundo a leitura deleuziana, o poder de dramatizar: mas, de onde é que vem este poder para dramatizar? Como é que o faz? Para Deleuze, aquilo que permanece, de

algum modo, nebuloso neste esquematismo kantiano, é o poder que tem sobre o conceito. A imaginação, enquanto teoria das imagens (no sentido kantiano), adequa um pensamento às imagens: como o pode fazer se o próprio pensamento é feito de imagens? Nos parágrafos seguintes, desenvolveremos a primeira (de três possíveis¹) consequência da noologia deleuziana: o desacordo ou a discórdia das faculdades. Importará ainda analisar com maior detalhe a relação entre “o que não pode senão ser pensado” e “o que não pode senão ser sentido” num campo ontológico, ético e estético comum.

O *pathos* filosófico e o signo

Na reflexão ontológica que procura as ligações vitais entre Ser e Pensar, Deleuze recusa começar pelo habitual *cogito* cartesiano, pelas categorias *a priori* kantianas ou mesmo pelo primado ontológico do Ser Heideggeriano. Contrariando essa tendência natural do pensamento filosófico recente, ele começa essa reflexão fundamental

pela própria ‘singularidade’ que é compreendida como uma multiplicidade. Segundo Deleuze, o *cogito* encerra três elementos que se articulam entre si: “duvidar”, “pensar” e “ser” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.30-31). Descartes associa o duvidar e o pensar (pois quando duvido não posso questionar o meu pensamento), e associa o pensar e o ser (na medida em que tenho necessariamente de ser para poder pensar). Assim, a desterritorialização do *cogito* levada a cabo por Deleuze não é senão uma primeira medida absolutamente necessária à criação de uma nova imagem do pensamento, recusando o bom senso que orienta o pensamento de acordo com um carácter distributivo, verdadeiro e recusando, igualmente, um Eu unitário de todas as faculdades, um senso comum que, conduzido pelo bom senso, reflita a unidade do objeto na unidade de um Eu que o perceciona, que o pensa e que o imagine.

A desterritorialização do *cogito* afirma, ao invés, o paradoxo. O paradoxo, enquanto *pathos* ou pai-

¹ Sendo as outras duas consequência: a origem involuntária e forçada do pensamento e a substituição da verdade pela ideia de falsificação.

xão, será, para Deleuze, a própria manifestação da filosofia. Ou seja, para acedermos a um pensamento da diferença, passamos pelo paradoxo (e não pela simples negação).

Neste sentido, o desacordo das faculdades assinalará a libertação de cada faculdade dos acordos que teria de criar com as outras faculdades, liberta de um senso comum lógico ou estético, uma liberdade que revela a sua potência própria. Uma filosofia do paradoxo não significa apenas uma luta contra a *doxa* (os já mencionados bom senso e senso comum), uma luta que tem marcado o objetivo da filosofia, pelo menos, desde Platão.

É estranho que se tenha podido fundar a estética (como ciência do sensível) no que pode ser representado no sensível. (...) Na verdade, o empirismo torna-se transcendental e a estética uma disciplina apodictica quando apreendemos diretamente no sensível o que só pode ser sentido, o próprio ser do sensível: a diferença, a diferença de potencial, a diferença de intensidade como razão do diverso

qualitativo. (DELEUZE, 2000a, p.123)

Assim, a determinação de condições não-categoriais de toda a experiência real leva à união da estética como “teoria do sensível” e como “teoria do belo”. O que interessa a Deleuze não é a estética enquanto conceito filosófico criado no século XVIII por Alexander Baumgarten, dizendo respeito à disciplina que estuda a natureza da beleza, da arte e do gosto,² mas antes o conceito grego original de *aesthesis*, entendido como sensibilidade ou sensação. Assim, Deleuze parte da distinção platônica entre um pensamento tranquilo, “de uma imagem dogmática tranquilizadora”, e a violência de pensar, a “destruição completa dessa imagem”: ao primeiro, corresponderá o modelo de reconhecimento, do senso comum e do acordo harmonioso e voluntário; ao segundo, corresponderá a relação entre sensação e pensamento em que há verdadeiramente pensamento – diz respeito à gênese do pensamento.

A estética, segundo Deleuze, começa aqui: nos signos, no encon-

² Esse foi igualmente o ponto de partida de Jacques Rancière (1998) para compreender a estética como um “modo de pensar” e não como uma disciplina da filosofia.

tro involuntário do que gera perplexidade no espírito, “do que não pode senão ser sentido”, daquilo que apenas a faculdade de sensibilidade pode apreender mas no seu exercício transcendental. Os signos são a base de uma “ciência do sensível”, ou seja, o signo é o ser *do* sensível, o próprio *sentiendum*.

Como pensar a relação entre “o que não pode senão ser pensado” e “o que não pode senão ser sentido”? O papel da sensibilidade revela-se aqui fundamental, pois se há algo que apenas pode ser sentido, que não pode senão ser sentido (o ser do sensível) é o signo. A concepção de signo em Deleuze rejeita uma possível adequação ao modelo de reconhecimento pelo qual o signo, entendido como objeto, deveria ser igualmente apreendido por *outras* faculdades (em acordo) e não apenas pela sensibilidade. Segundo o modelo de reconhecimento e do acordo entre faculdades, é *o mesmo* objeto que é pensado, imaginado, lembrado, etc. quando, no caso deleuziano, o signo apenas é apreendido exclusivamente pela sensibilidade no seu exercício transcendental.

Afirma Deleuze que “do *sentiendum* ao *cogitandum* desenvolveu-

se a violência daquilo que força a pensar. Cada faculdade saiu dos eixos” (2000a, p.242). Assim, para Deleuze não importa apenas determinar como começar (enquanto crítica da imagem dogmática), mas importa determinar a legitimidade para o fazer: que intuição primeira (afeto) estará na gênese da filosofia?

Kant, por exemplo, começa pelo primado do Pensar das categorias *a priori*, e com o pressuposto de que é possível, e até desejável, controlar e esconjurar a natureza desmesurada das Ideias da Razão, as tais Ideias destituídas de uma intuição correspondente. A defesa de um senso comum, ou *concordia facultatum*, é a imagem que encerra o trabalho filosófico na noção de Mesmo, na pressuposição da unidade de um Eu, a partir de um Eu constituído como um sujeito pensante. Para Deleuze, esta é uma imagem dogmática que nos leva a acreditar que o exercício (natural) do pensamento nos conduz (naturalmente) à verdade. Ou seja, a formulação de um dado objetivo – por exemplo, o pensamento pensa a verdade – parte de um dado subjetivo, de um pressuposto.

Na famosa segunda meditação

das *Meditações sobre a Filosofia Primeira*, Descartes analisa a existência indubitável de um pedaço de cera e das alterações que sofre quando aproximado do fogo (1992, p.127-130). Para Deleuze, a descrição cartesiana desse processo de alteração física baseia-se num pensamento ideológico que, despoticamente, aplica conceitos pré-existentes aos problemas que exigem uma resposta. Pressupõe que o objeto que é pensado e percebido por um sujeito – segundo a unidade das faculdades ou ser pensante – tem de ser o Mesmo segundo um acordo das faculdades e relativamente ao idêntico, ao oposto, ao análogo e ao semelhante.

Deleuze desafia-nos intelectualmente com a proposta de um outro modo de pensar as alterações e o fluxo do concreto sensível, a própria vida. Ainda que a elaboração de uma doutrina das faculdades não seja o seu objetivo final, ele vê em Immanuel Kant o primeiro filósofo a defender um “acordo discordante” entre faculdades no qual a imaginação ganha um papel sem precedentes no pensamento filosófico. Mas o modo de captar e acolher conceptualmente este sen-

sível, que não pode senão ser sentido, é uma forma de abandonar o esquematismo kantiano enquanto harmonia de faculdades, ou senso comum, enquanto se compreende o esquema como atribuição de uma intuição sensível aos conceitos do entendimento. Deleuze compara os dinamismos espaço-temporais, que estão na base do seu eixo ontológico-estético, ao esquematismo em Kant, mas com a diferença de estes dizerem respeito à própria gênese, à formação como atualização do virtual ou diferenciação das Ideias. Uma única forma de manter o sensível na sua singularidade (diferente de universal ou individual), como aquilo que não pode senão ser sentido, será, justamente, não o tornando inteligível pelo conceito do entendimento.

É neste sentido que, segundo José Gil, o pensamento deleuziano exposto em *Diferença e Repetição* poderá ser divisível em duas grandes linhas de interrogação (2008, p.14). Numa primeira linha, de crítica, Deleuze vai questionar as razões do fracasso de outras tentativas filosóficas em apreender o sensível. Esse fracasso fica a dever-se a dois elementos do pensamento: por um lado, ao que es-

ses filósofos consideraram ser a atividade de pensar e, por outro, ao que eles consideraram ser o ato de criar conceitos. Uma segunda linha de pensamento está mais centrada no sensível e no concreto. Segundo Deleuze, o próprio conceito de sensível que esses filósofos seguiram desnatura o concreto que procura alcançar: para ele, o sensível, ou o concreto, é o diferente. Para além do sensível kantiano, enquanto síntese de categorias *a priori*, há um “insensível” que não pode senão ser sentido (ele não é imaginado) tal como há um “inimaginável” que não pode senão ser imaginado (ele não é sentido). O grande esforço que percorre a totalidade de *Diferença e Repetição* prende-se, assim, com esse pensamento do diferente *em si mesmo*.

Ora, como não repetir as outras tentativas fracassadas de pensar o sensível, criticadas por Deleuze? Não criando conceitos demasiado amplos, ou “redes demasiado largas para prender os peixes” (Deleuze, 2000a, p.94), mas antes conceitos que façam justeza à natureza do sensível. Estes são os conceitos que não deixem escapar as pequenas unidades concretas do sensível, as variações, as singularidades.

Para isso, o próprio conceito surge com uma natureza mais livre, segundo “princípios plásticos”. É neste sentido que a análise que Deleuze faz do pensamento de David Hume em *Empirisme et subjectivité* (de 1953) vai procurar “a mais pequena ideia”: não um ponto geométrico (o nada) ou físico (já divisível porque extenso) mas um ponto sensível, separável e discernível no fluxo sensível, conjunto de “impressões e imagens”, de percepções, isto é, o ponto sensível como diferença (DELEUZE, 1972, p.98).

A importância de experimentar

Deste modo, o problema ocasionado pela identidade entre o sensível e o diferente prende-se agora com a *experiência* desse mesmo diferente em si mesmo. Neste sentido, Deleuze elaborará uma filosofia da diferença enquanto “empirismo transcendental”: primeiro ele precisa de determinar as condições de possibilidade para pensarmos o diferente, o sensível. Mas, neste ponto, o sensível já não é, no entanto, o sensível tomado na aceção kantiana, enquanto experiência empírica. Na verdade, não

se trata sequer de um empirismo segundo a definição clássica e criticado por Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*: o empirismo não é a teoria que defende que “todo o nosso conhecimento começa e deriva da experiência” pois nem o conhecimento é o ponto central do empirismo, nem a experiência tem este papel constituinte e unívoco (DELEUZE, 1972, p.121).

Assim, tanto em Hume como em Kant, os princípios do conhecimento não derivam da experiência mas, se, por seu lado, Hume identifica estes princípios com a natureza humana (com a imaginação), já Kant inverte o acordo entre sujeito e objeto afirmando uma síntese *a priori* que submete o objeto (o fenômeno) ao sujeito, consequência da atividade transcendental da imaginação (DELEUZE, 1972, p.126).

Como é que Deleuze concilia os dois campos, o empírico e o transcendental, num mesmo projeto filosófico? Para determinar o modo de pensar o sensível em si mesmo precisamos de um campo transcendental – aqui, Deleuze recupera o conceito de transcendental de Kant mas para lhe retirar o decalque do empírico (2005, p.7-9): não se trata

de determinar as condições da experiência *possível* através de condições *a priori* e exteriores à experiência, tal como acontece no “empirismo superior” de Kant, mas antes de determinar as condições da experiência real, da *experimentação*. Por outro lado, o empírico (enquanto fenômeno, ou síntese) não deve ser condicionado *a priori* por categorias ideais, abstratas e gerais. O problema, para Deleuze, prende-se ainda com a dificuldade de resolver o paradoxo de um empirismo transcendental: dificuldade em apreender o fluxo sensível real, mas sem um domínio determinante ideal. Como dar espaço e tempo à diferença, sem que seja por determinações externas do diferente? Assim, a questão ontológica deleuziana não parte nem de conceitos abstratos, nem de grandes problemas filosóficos em geral (como “O que é o transcendental?”), mas antes do mais concreto possível – neste caso, as percepções e afeções concretas da experimentação. Por exemplo, podemos começar pelo “presente vivo” e pela experiência de um presente que passa. Esse esforço, aliás, começa já a ser elaborado e delineado em *Nietzsche e a filosofia* (de 1962) e

em *O Bergsonismo* (de 1966) relativamente à ideia de não se criar condições que sejam mais largas do que o próprio condicionado, a experiência. É também do presente vivo, dessa sensação única do fluxo da vida a cada instante, que nos mostra o filme realizado por Terrence Malick, *To the Wonder/A Essência do Amor* (2012). Enquanto filme sensorial, este filme leva ao limite elementos formais e conceituais que já surgiam em outros filmes do realizador como, por exemplo, *Days of Heaven/Dias do Paraíso* (1978) ou *The New World/O Novo Mundo* (2005)³. De uma forma experimental e pouco convencional do ponto de vista do drama cinematográfico clássico, *To the Wonder/A Essência do Amor* leva o espectador a uma experiência sensorial única, obrigando-o a perder o norte, desorientando-o espacialmente (movimentos da câmara de uma forma fluída e sem preocupações de enquadramento), descendo a unidade de um sujeito-espetador para uma multiplicidade de sensações e pensamentos (a escassez de diálogos entre as personagens e o recurso a múlti-

plas vozes nos monólogos em *off*, os sons da natureza, dos mais pequenos pormenores). A preocupação estética pelas imagens daquele mundo, de um cuidado que Malick delega em Emmanuel Lubezki, chocam com a nossa própria sensibilidade. Não podemos senão deixar de sentir o que as imagens sentem. Elas dão-nos o que sentir.

Quando as faculdades saem dos eixos

Assim, uma estética entendida como “ciência do sensível” torna-se o campo dinâmico para este empirismo transcendental no qual somente a obra de arte terá este poder dramático, teatral, de mostrar a diferença diferindo: o próprio ser *do* sensível. “[...] aquilo que é verdadeiramente criado, desde o ser vivo à obra de arte, goza por isso mesmo de uma autoposição de si, ou de um carácter autopoietico graças ao qual é reconhecível” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.16).

Numa primeira abordagem, em *La Philosophie critique de Kant* (publicado em 1963), Deleuze procurará compreender a filosofia esté-

³ Para um desenvolvimento de outros filmes de Malick nesta linha filosófica ver AUTOR (2013).

tica kantiana através do trabalho cooperante das faculdades entre si, tendo como fito principal a procura da harmonia entre as três faculdades – imaginação, entendimento e razão.

Mas, quando chega à terceira Crítica, Deleuze nota que, em Kant, as Ideias não são unicamente racionais: se a razão é a faculdade das Ideias racionais, o Gênio será a faculdade das Ideias estéticas:

Esta [a Ideia racional] é um conceito ao qual nenhuma intuição se adequa; aquela [a Ideia estética], uma intuição à qual nenhum conceito se adequa. Mas perguntar-nos-emos se esta relação inversa é suficiente para descrever a Ideia estética. A Ideia da razão supera a experiência, quer por não ter objeto que lhe corresponda na natureza (por exemplo, seres invisíveis), quer por fazer de um simples fenómeno da natureza um acontecimento do espírito (a morte, o amor...). A Ideia da razão contém, portanto, algo de inexprimível. Mas a Ideia estética supera qualquer conceito porque cria a intuição de uma natureza diferente daquela que nos é dada: uma natureza dife-

rente cujos fenómenos seriam autênticos acontecimentos espirituais e os acontecimentos do espírito, determinações naturais imediatas. Ela “dá que pensar”, ela força a pensar. A Ideia estética é, sem dúvida, a mesma coisa que a Ideia racional: exprime o que nesta há de inexprimível. (DELEUZE, 2004, p.81-82)

Se Kant começa por analisar a questão do Belo na natureza, o princípio meta-estético da arte será o Gênio, definido como o modo de apresentação das Ideias estéticas por criação de uma outra natureza. Para Deleuze, não haverá dois tipos de Ideias neste sentido: “A intuição sem conceito é aquela que falta ao conceito sem intuição. De modo que, na primeira fórmula, são os conceitos do entendimento que estão sobrecarregados e desqualificados; na segunda, são as intuições da sensibilidade” (2002, p.95). O problema é que a ideia estética produz uma intuição de uma outra natureza e, por isso, transcende qualquer conceito (incluindo o conceito da ideia racional); ela não corresponde à intuição que nos é dada normalmente, na sensibilidade, forma intuitiva

da sensibilidade – e que falta à ideia racional, um objeto, matéria sensível ou fenômeno no sentido kantiano. Ou seja, as Ideias da razão não têm intuições dadas pela sensibilidade, tal como as Ideias estéticas não têm conceitos do entendimento para esquematizar.

“A Ideia racional tem qualquer coisa de *inexprimível*. Mas, a Ideia estética exprime o inexprimível pela criação de uma outra natureza” (DELEUZE, 2002, p.95). Ou seja, a ideia estética exprime o que não é exprimível na ideia racional mas exprime-o *porque* cria uma *outra* natureza (Gênio). Deste modo, a Ideia estética “dá que pensar” ao alargar indefinidamente os conceitos do entendimento e ao libertar a imaginação dos limites do entendimento – este é o ponto de vista do gênio, do artista, ou seja, da gênese da criação, e não da fruição ou observação do espectador.

A estética em Kant comporta, na leitura deleuziana, três gêneses paralelas relativamente a dois juízos estéticos, “é belo” e “é sublime”. Uma a partir do sublime, “acordo discordante”, ou tensão entre razão e imaginação, a outra a partir do interesse do belo, acordo entre entendimento e imaginação em

função do belo na natureza – estética do espectador, e, por último, uma outra gênese a partir do gênio, acordo entre entendimento e imaginação mas em função do belo na arte – estética do criador. Deleuze procura questionar a gênese do próprio senso comum estético, que considera o *fundamento* das outras duas Críticas, dos outros dois sentidos comuns, lógico e moral: “Ou seja, a *Crítica da Faculdade do Juízo*, na sua parte estética, não vem simplesmente complementar as outras duas: na verdade, ela funda-as. Ela descobre um acordo livre entre as faculdades como o *fundo* suposto pelas outras duas Críticas” (2002, p.82).

Deleuze questiona: qual a natureza desse senso comum estético, ou seja, qual a universalidade e comunicabilidade do juízo de gosto? Porque não basta pressupor esse senso comum, tal como Kant faz ao pressupor a necessidade desse acordo para, por sua vez, garantir a sua comunicabilidade e universalidade do juízo de gosto – ele precisa de ser engendrado. Mas, como é que há um senso comum estético, enquanto acordo livre e indeterminado entre faculdades, como é que se engendra o fundo? Qual

a natureza deste “senso comum estético”, relativo à comunicabilidade do juízo de gosto, do sentimento e prazer estéticos (KANT, 1990, §40), decalcado do modelo do “senso comum lógico”, ou seja, pretendendo igualmente ser universal e necessário de direito?

O juízo de belo exprime um acordo de duas faculdades no espectador – o entendimento (faculdade que dá a legalidade e universalidade *a priori* do prazer mas, neste caso, sem conceito pois não há conceitos do singular) e a imaginação (faculdade livre porque aqui não se sujeita a nenhum conceito determinado). Deste modo, “a imaginação livre entra em acordo com um entendimento indeterminado” e, tendo em conta a natureza do acordo, o próprio acordo entre as duas faculdades é um “jogo livre” ou senso comum estético, isto é, o acordo corresponde ao prazer que *não pode senão ser sentido*; é um acordo sem conceito.

Porém, apenas na terceira Crítica é que Kant (1990, §21) afirma que “a imaginação esquematiza sem conceito”.

Ora, criar esquemas para os conceitos do entendimento é o ato próprio da imaginação, essa é a sua

função: na *Crítica da Razão Pura* (1994), a imaginação esquematiza determinada pelo entendimento; a imaginação esquematiza sempre em relação a um determinado conceito dado pelo entendimento. Consequentemente, sem conceitos, a imaginação não poderá esquematizar mas pode refletir a forma do objeto (sendo que “forma” é entendida não no sentido de forma intuitiva da sensibilidade, mas enquanto forma reflexiva da imaginação, ou seja, indiferente à existência do objeto). Este “acordo livre e indeterminado” é, segundo Deleuze, a base das outras críticas pois aqui a imaginação está liberta da legislação quer do entendimento, quer da razão. O que não significa que a imaginação tenha agora a mesma função que o entendimento tem na *Crítica da Razão Pura* ou que a razão tem na *Crítica da Razão Prática*: a imaginação não tem essas funções legisladoras. O prazer estético não tem nem interesse especulativo, nem interesse prático – ele é desinteressado. Se nas outras críticas há também um objeto que se submete às ações da faculdade dominante, aqui não: não nenhum objeto que se submeta ao juízo estético.

Posteriormente, em *Diferença e Repetição* (1968), Deleuze vai pôr em causa este acordo entre faculdades, bem como o senso comum estético ao compreender o carácter único da questão do sublime nesta terceira Crítica, fator que permitirá uma *racha* nessa suposta intercooperação de um acordo livre e indeterminado entre faculdades na *Crítica da Faculdade do Juízo*: perante o sublime, razão e imaginação entram num acordo discordante porque estão perante o inimaginável da imaginação.

Kant não é apenas o filósofo da imagem dogmática do pensamento mas é também, na leitura deleuziana, o filósofo que lhe dá os princípios para a elaboração de um empirismo transcendental. Isto é, o sublime vai possibilitar um “acordo discordante de faculdades” (DELEUZE, 2000a, p.244). Se no juízo de belo há um acordo imediato entre imaginação e entendimento, no sentido em que a imaginação reflète formalmente o objeto, já no sublime não há um acordo estabelecido entre imaginação e razão: o sublime apresenta-se como uma “violência” aos limites da imaginação, impotente para refletir formalmente. Deste modo, o informe,

ou disforme, da Natureza reduz a imaginação à sua impotência e é a Ideia da razão que, ao ser imagem do Todo imenso da Natureza, vai obrigar a imaginação a transcender-se.

Se inicialmente há um desacordo entre o que a razão exige e o que a imaginação pode, essa relação torna-se num acordo discordante quando a imaginação se transcende. Ou seja, não apenas a razão mas também a imaginação pode ir além do sensível, das intuições empíricas.

É esta “descoberta” por assim dizer, de que as faculdades se relacionam mas de uma forma desordenada, isto é, de que há um conflito necessário entre faculdades sem que uma tenha o papel legislador e sem que o acordo tenha na base uma faculdade transcendental, que tanto inspira Deleuze na sua leitura dos acordos discordantes da teoria do sublime da *Crítica da Faculdade do Juízo*. O conflito entre faculdades será mesmo num texto posterior, “Acerca de quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana”, identificado como uma das quatro “fórmulas poéticas”, ou “quatro inversões” operadas por Kant,

através da fórmula de Rimbaud, “Chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos, um longo, imenso e reflectido desregramento de todos os sentidos” (Deleuze 2000b, 50). Esta quarta, e última, fórmula poética corresponde, desse modo, a “um exercício desregrado de todas as faculdades” (DELEUZE, 2000b, p.51).

Para uma harmonia “qualquer” entre faculdades

Segundo Kant, as relações entre as faculdades variam de um modo rotativo: assim, o entendimento domina e regula as outras faculdades na *Crítica da Razão Pura*, tal como a razão domina e regula as outras na *Crítica da Razão Prática*. Isto é, nas duas primeiras críticas escritas por Kant, ainda que as relações entre faculdades variem, há sempre um modelo que se impõe, o modelo da faculdade soberana, determinante, sobre as outras. Deste modo, as relações variam ainda que haja sempre uma faculdade reguladora.

O que é que acontece na terceira Crítica, na *Crítica da Faculdade do Juízo*? Seria de esperar que aí a imaginação tivesse essa função le-

gisladora e determinante, mas não. Justamente nesta crítica, as faculdades têm a capacidade de estabelecer “relações livres e sem regra” em que cada uma possa transcender os seus limites, em que cada uma luta contra as outras. Porém, ainda assim, estabelece-se “uma harmonia *qualquer* com as outras” faculdades: entre elas, formam-se “acordes essencialmente dissonantes”. Essa harmonia qualquer, uma harmonia dissonante ou discordante, paradoxal, diz respeito à “grande descoberta” kantiana: “A emancipação da dissonância, o acorde discordante, é a grande descoberta da *Crítica do Juízo*, a última inversão kantiana” (DELEUZE, 2000b, p.53).

No juízo estético kantiano, a imaginação não tem o mesmo papel legislador que o entendimento tem no juízo especulativo da *Crítica da Razão Pura* ou a razão, no juízo prático da *Crítica da Razão Prática*. Segundo Deleuze (2000a, p.244), apenas neste caso, do juízo estético, é que Kant considerou “um exercício legítimo verdadeiramente transcendente”. Mesmo o conceito de um “senso comum estético” deixa de fazer sentido no sublime pois apenas aqui a imagi-

nação é confrontada com “o inimaginável, o informe ou disforme na natureza” (KANT, 1990, §26). De acordo com este quadro, o impen-sável é o desmesurado, o demasiado grande ou pequeno, ou seja, o que é em relação a outra coisa ou a um modelo que se tem por normal. O desmesurado seria tudo aquilo que não se enquadra neste tipo de representação: o que parece sobre-humano, semidivino.

É com o sublime que Deleuze vai, por assim dizer, “desordenar” o que se entendia como sistema kantiano, porquanto no sublime não há senso comum, ou *concordia facultatum* – não há um acordo entre faculdades, que tinha na sua base o pressuposto de um mesmo sujeito e um mesmo objeto. Antes pelo contrário, há um desacordo entre o que a razão exige e o que a imaginação pode.

Ou seja, cabe à imaginação a função de refletir sobre a forma do objeto. Neste caso, a forma do objeto não corresponde à forma da intuição ou sensibilidade, à matéria sensível do objeto que está na base do conhecimento (e da distinção entre pensamento e conhecimento, no sentido kantiano). Na estética kantiana, o sensível

“vale por si mesmo”: ele é patológico, já não é o afeto da *Crítica da Razão Pura*, o sensível enquanto qualidade atribuída a um objeto espaço-temporalmente determinado.

Todavia, para Gilles Deleuze, será importante analisar melhor esta harmonia paradoxal do sublime através do acordo discordante entre razão e imaginação: “Razão e imaginação não concordam senão dentro de uma tensão, de uma contradição, de uma dolorosa rutura. Há acordo, mas um acordo discordante, harmonia na dor” (2002, p.87). Deleuze vai partir justamente deste conflito entre faculdades para compreender o pensamento como uma violência operada sobre elas, a partir delas: das exigências próprias da razão e do poder da imaginação.

Ecossistemas variáveis entre a arte e a filosofia

O que compete de direito à filosofia é uma noologia enquanto prolegómenos à filosofia, isto é, um estudo das imagens do pensamento que, em Deleuze, se concretiza numa crítica à imagem dogmática. Essa é a função *autopoietica*

da filosofia, não como uma disciplina legisladora, intrusa, das outras disciplinas mas apenas de si mesma. O autopoicionamento é, aliás, o que caracteriza a criação de conceitos. Ou seja, há um movimento autoimposto pelo conceito a si mesmo mas há também um movimento para nós, enquanto afeto e percepto.

Assim, para respondermos á questão sobre a elaboração de uma filosofia *da* arte, analisemos mais detalhadamente as “ressonâncias variáveis” que ocorrem entre a filosofia e a arte.

A arte é, para Deleuze, uma forma não-filosófica de compreender a própria filosofia. A relação entre as duas disciplinas aproxima-se, de facto, mais do conceito nietzschiano de criação do que do conceito kantiano de juízo. Ao contrário do que afirma Kant pelo esquematismo, não há ligação entre o dizer e o ver, entre o conceito e a sensação. Assim, parece não fazer muito sentido que haja uma filosofia *da* arte enquanto elaboração de um juízo de gosto, ou enquanto esquematismo transcendental nesse domínio, pois a Arte, no sentido mais geral, não está feita, está por vir (em devir) na sua

experimentação. Deste modo, não cabe à filosofia, ela própria uma expressão do pensamento sem privilégio ou soberania sobre as outras formas de expressão, fundamentar e justificar a expressão estética artística. A obra de arte está para acontecer, não há um *a priori* disso. Esse carácter talvez seja mais evidente no cinema e na sua imaterialidade enquanto obra de arte: o cinema, em sentido lato, não corresponde ao conjunto de filmes já realizados, já visionados (equivalendo a uma história do cinema, dos filmes e cineastas), mas, ontologicamente, diz respeito aos filmes ainda a filmar e ainda a ver. *To the Wonder/A Essência do Amor* apenas existe quando acontece para um espectador levando-o a sentir de um modo diferente, levando-o a ser arrastado pelo turbilhão de emoções que não pode controlar, absorvido pelo carácter sublime das imagens. Quando, no filme, o casal visita a famosa ilha do Mont Saint-Michel em França, as imagens da subida da maré, numa cadência subtil que vai engolindo a areia e, no fim, impedir a passagem a pé para o continente, não deixam de nos “tocar” ainda que saibamos explicar o fenómeno natural que diariamente

ocorre. O modo como a câmara responde esta violência no pensamento? É violência exercida por uma intuição primeira (Bergson), pela sensibilidade, pelo signo? A ontologia bergsoniana baseia-se na ideia de movimento, mudança e fluxo e, neste sentido, para Bergson, o grande desafio que nos podemos colocar prende-se com o difícil movimento de inverter uma tendência que nos é natural – a de anularmos o fluxo e a mudança do mundo para os resumirmos a uma forma, estável. Em vez de extrair e isolar a forma, por que não aceitar o fluxo imutável e eterno de movimento e mudança? E, como fazê-lo, mantendo a fidelidade ao sensível em si mesmo? Como adequar conceito e imagem, no sentido bergsoniano? Para Bergson, a mente tem de exercer uma violência contra si mesma, tem de inverter a direção da operação pela qual habitualmente pensa, e filosofar consiste nisso: “*Filosofar consiste na inversão da direção habitual do trabalho do pensamento*” (1970, p.1422).

Em segundo lugar, o próprio domínio atual da ontologia deleuziana permanece inacabado: não só não pode atualizar o virtual na sua totalidade como, enquanto atual, continua envolvido pela virtualidade. Ou seja, não há uma representação fechada de uma realidade concreta aberta (um todo em aberto). Isto corresponde a uma das maiores consequências da influência de Bergson em Deleuze, destacada por John Mullarkey (1999, p.4), por exemplo: a filosofia é um pensamento não-sistemático de uma realidade ou universo incompleto, o objeto desta teoria fragmentária é ele próprio incompleto.

Assim, perguntamos: a que cor-

responde esta violência no pensamento? É violência exercida por uma intuição primeira (Bergson), pela sensibilidade, pelo signo? A ontologia bergsoniana baseia-se na ideia de movimento, mudança e fluxo e, neste sentido, para Bergson, o grande desafio que nos podemos colocar prende-se com o difícil movimento de inverter uma tendência que nos é natural – a de anularmos o fluxo e a mudança do mundo para os resumirmos a uma forma, estável. Em vez de extrair e isolar a forma, por que não aceitar o fluxo imutável e eterno de movimento e mudança? E, como fazê-lo, mantendo a fidelidade ao sensível em si mesmo? Como adequar conceito e imagem, no sentido bergsoniano? Para Bergson, a mente tem de exercer uma violência contra si mesma, tem de inverter a direção da operação pela qual habitualmente pensa, e filosofar consiste nisso: “*Filosofar consiste na inversão da direção habitual do trabalho do pensamento*” (1970, p.1422).

Notas finais

Procurámos percorrer o percurso filosófico de Deleuze desde os seus primeiros textos sobre a

dramatização e Kant tendo como ideia orientadora a relação entre a filosofia e o sensível de modo a justificar a autonomia entre a filosofia e a arte. Deleuze destaca o que considera ser a grande descoberta kantiana, a emancipação da dissonância ou acordo discordante entre faculdades, levando-a ao seu limite de modo a compreender todo o pensamento como uma violência operada sobre as faculdades entre o que a razão exige e a imaginação pode. Apesar de, como vimos, não ser um caso isolado, um dos principais visados neste processo foi o sistema filosófico de Kant e a relação de síntese que se estabelece entre um sujeito e um objeto. Todas as representações existentes no sistema kantiano dizem respeito a sínteses do que se apresenta:

1.º *Intuição (representação singular que se refere imediatamente a um objeto de experiência e que tem a sua fonte na sensibilidade); 2.º Conceito (representação que se refere mediatamente a um objeto de experiência, por intermédio de outras representações, e que tem a sua fonte no entendimento); 3.º Ideia (conceito que supera igualmente a possibili-*

idade da experiência e que tem a sua fonte na razão). (DELEUZE, 2004, p.14)

Assim, quando questiona o que é pensar, Deleuze remete-nos, ainda assim, para Kant. Pensar não nos é um exercício natural. Sentir não nos é um exercício natural. Pensar não é a ligação entre sujeito e objeto. O pensamento impõem-se, afeta-nos tal como os afetos e os percetos exercem um poder sobre nós.

Com o objetivo de edificar o seu empirismo transcendental, Deleuze vai criticar as noções de Ideia e de conceito reflexivo (como representação orgânica da diferença), tal como vimos com a crítica à imagem dogmática do pensamento: a própria filosofia não é um pensamento reflexivo ou contemplativo, não é um pensamento sobre algo. Ainda que não seja uma reflexão sobre algo, o pensamento tem de ser orientado pelas faculdades mas a influência da filosofia de Kant parece acabar aqui: o campo transcendental deve, de facto, ser elaborado pelas faculdades, ainda que não de um modo “harmonioso”, como defende Kant. Antes pelo contrário: o que De-

leuze vai destacar na filosofia estética kantiana é a violência exercida entre faculdades, o desacordo entre faculdades exposto na terceira Crítica. Deste modo, o desacordo entre faculdades será fundamental para compreendermos as “causas” do pensamento porquanto não o fazemos natural e espontaneamente.

Deste modo, da leitura deleuziana do pensamento de Kant resulta, por um lado, a defesa de um desacordo entre faculdades, isto é, a defesa de que há objetos que não

podem senão ser pensados, outros que não podem senão ser sentidos, e outros ainda que não podem senão ser imaginados. Por outro lado, resulta também o fim de um senso comum estético que, mesmo sem objeto, antevia já uma forma *a priori* de harmonizar as diversas faculdades à sua volta. Assim, para chegar ao ponto que mais interessava a Deleuze – o diferente – importa abandonar estas duas noções kantianas: a harmonia das faculdades e o senso comum.

Referências bibliográficas

- BERGSON, H. 1970. *Œuvres édition du centenaire*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DELEUZE, G. 1972. *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DELEUZE, G. 2000a. *Diferença e Repetição*. Trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa, Relógio D'Água.
- DELEUZE, G. 2000b. *Crítica e Clínica*. Trad. de Pedro Eloy Duarte. Lisboa, Edições Século XXI.
- DELEUZE, G. 2002. *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édité par David Lapoujade. Paris, Les éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. 2004. *La Philosophie critique de Kant*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DELEUZE, G. 2005. Lettre-préface de Gilles Deleuze. In : J-C MARTIN, *La Philosophie de Gilles Deleuze*. Paris, Éditions Payot & Rivages: p.7-p.9.

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 1992. *O que é a filosofia?*. Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa, Editorial Presença.
- DESCARTES, R. 1992. *Meditações sobre a Filosofia Primeira*. Trad. de Gustavo de Fraga, Coimbra, Livraria Almedina.
- KANT, I. 1990. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. de António Marques e Valério Rohden. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- KANT, I. 1994. *Crítica da Razão Pura*. Trad. de M. Pinto dos Santos e A. Fradique Morujão. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- GIL, J. 2008. *O Imperceptível Devir da Imanência: sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa, Relógio d'Água.
- MULLARKEY, J. (ed.) 1999. *The New Bergson*. Manchester, Manchester University Press.
- RANCIÈRE, J. 1998. Existe-t-il une esthétique deleuzienne? In: É. ALLIEZ (ed.), *Gilles Deleuze – Une vie philosophique*. Paris, Synthélabo: p.525-p.526.