

**COLÉGIO PEDRO II
PRÓ-REITORIA DE ENSINO
CURSO DE LICENCIATURA EM FILOSOFIA**

ANTONIO LOGELO DO NASCIMENTO

DELEUZE: ARTE, FILOSOFIA E DEVIR

Rio de Janeiro

2026

ANTONIO LOGELO DO NASCIMENTO

DELEUZE: ARTE, FILOSOFIA E DEVIR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Filosofia, ofertado pela Pró-Reitoria de Ensino do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado(a) em Filosofia.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Rogier da Silva Viegas

Rio de Janeiro

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ficha catalográfica elaborada por Felipe José Lêdo (CRB7 nº 6967/O),
bibliotecário do Colégio Pedro II, Campus Realengo II.

N244d

Nascimento, Antonio Logelo do
Deleuze: arte, filosofia e devir / Antonio Logelo do Nascimento
– Rio de Janeiro: [s.n.], 2026.
45 p.

Orientador: Prof. Dr. Rogier da Silva Viegas.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Colégio Pedro II,
Curso de Licenciatura em Filosofia.

1. Arte - Filosofia. 2. Criação na Arte. 3. Devir. 4. Rizoma. 5.
Deleuze, Gilles, 1925-1995. I. Viegas, Rogier da Silva (Orientador). II. Colégio
Pedro II. III. Licenciatura em Filosofia. IV. Título.

CDD 701.17

AGRADECIMENTOS

A minha família pelo apoio e dedicação, aos colegas pelo companherismo e aos meus professores.

RESUMO

O filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) compreende a filosofia e a arte como modos distintos de criação do pensamento. Para o autor, pensar se identifica ao ato de criar, de modo que diferentes práticas intelectuais e disciplinas produzem formas próprias de pensamento. Nesse sentido, enquanto a filosofia se ocupa da criação de conceitos, a arte cria perceptos e afectos, constituindo formas singulares de expressão da atividade criadora. A partir dessa perspectiva, este trabalho tem como objetivo analisar a relação entre arte e filosofia no pensamento em Deleuze, investigando de que maneira essas duas esferas, embora distintas em seus procedimentos, se encontram e se articulam no processo de criação. A pesquisa baseia-se na análise de algumas obras centrais do autor sobre o tema, como “Proust e os signos” (1964), “Diferença e repetição” (1968), “Kafka: por uma literatura menor” (1975), “Mil platôs” (1980), “Conversações” (1990) e “O que é a filosofia?” (1991), além dos textos: “Um manifesto de menos” (1978) e “O esgotado” (1992). Nessas obras, Deleuze compreende a literatura, o teatro e a música como atividades criadoras do pensamento. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa bibliográfica de caráter teórico-conceitual, voltada à análise de como diferentes manifestações artísticas participam da produção do pensamento no interior da filosofia deleuziana. Desse modo, o trabalho busca mostrar que, no pensamento em Deleuze, arte e filosofia não se subordinam uma à outra. Ao contrário, constituem campos autônomos que se conectam por meio do ato de criação, revelando o caráter inovador do pensamento em suas múltiplas formas de expressão.

Palavras-chave: Deleuze; arte; filosofia; criação.

ABSTRACT

The french philosopher Gilles Deleuze (1925-1995) understands philosophy and art as distinct modes of creating thought. For the author, thinking identifies with the act of creating, so that different intellectual practices and disciplines produce their own forms of thought. In this sense, while philosophy is concerned with the creation of concepts, art creates percepts and affects, constituting unique forms of expression of the creative activity. From this perspective, this work aims to analyze the relationship between art and philosophy in Deleuze's thought, investigating how these two spheres, although distinct in their procedures, meet and articulate in the process of creation. The research is based on the analysis of some of the author's central works on the subject, such as "Proust and signs" (1964), "Difference and repetition" (1968), "Kafka: toward a minor literature" (1975), "A thousand plateaus" (1980), "Negotiations" (1990) and "What is philosophy?", as well as the texts: "One less manifesto" (1978) and "The exhausted" (1992). In these works, Deleuze understands literature, theater and music as activities that create thought. Methodologically, it is a bibliographic research of a theoretical-conceptual nature, focused on analyzing how different artistic manifestations participate in the production of thought within deleuzean philosophy. Thus, the work seeks to show that, in Deleuze's thought, art and philosophy do not subordinate to each other. On the contrary, they constitute autonomous fields that connect through the act of creation, revealing the innovative character of thought in its multiple forms of expression.

Keywords: Deleuze; art; philosophy; creation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 PENSAR É CRIAR.....	9
3 ARTE E FILOSOFIA.....	15
4 SOBRE A LITERATURA MENOR.....	20
5 TEATRO: DIFERENÇA E REPETIÇÃO.....	24
6 MÚSICA E O RITORNELO.....	31
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
REFERÊNCIAS.....	42

1 INTRODUÇÃO

Um dos filósofos que mais explorou a relação entre pensamento e criação foi Gilles Deleuze (1925–1995). Ao longo de sua obra, Deleuze dedicou-se à análise de diversas formas artísticas (como a música, o teatro, a literatura, o cinema e a pintura) buscando compreender de que maneira essas expressões participam da produção do pensamento.

Partindo dessa perspectiva, este trabalho de conclusão de curso propõe uma leitura bibliográfica acerca da relação entre arte e filosofia no pensamento de Deleuze. Para isso, serão utilizados como principais referências os livros “Proust e os signos” (1964), “Diferença e repetição” (1968), “Kafka: por uma literatura menor” (1975), “Mil platôs” (1980), “Conversações” (1990) e “O que é a filosofia?” (1991), além dos textos: “Um manifesto de menos” (1978) e “O esgotado” (1992). A partir dessas obras, o trabalho irá expor como a arte se apresenta no interior da filosofia deleuziana.

Para desenvolver essa análise, serão mobilizados alguns conceitos centrais da filosofia de Deleuze, tais como devir, diferença, repetição, territorialização, ritornelo, literatura menor, signos, corpo sem órgãos, simulacro, entre outros. A partir desses conceitos, será possível discutir como diferentes expressões artísticas (especialmente a literatura, o teatro e a música) contribuem para a constituição da filosofia de Deleuze.

O trabalho busca focar nas diferentes expressões do devir como processo de criação e, por essa razão, não englobará o cinema e a pintura. Pois, além do processo de criação, Deleuze expressa o cinema e a pintura como artes que lidam com o conceito de “imagem” que, como um bloco de movimento e pensamento, desencadeia uma complexa lógica de sensações, espaços e tempos. Segundo Deleuze, a expressão cinematográfica, por exemplo, é mais do que um devir. “É uma taxinomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos.” (DELEUZE, 2018)

O primeiro capítulo, intitulado “Pensar é criar”, buscará explicar a relação entre o pensamento filosófico e o processo de criação, tomando como base principalmente as obras “Proust e os signos” (1964) e “Diferença e repetição” (1968). O segundo capítulo, “Arte e filosofia”, discutirá a relação estabelecida por Deleuze entre essas duas disciplinas, compreendendo-as como diferentes formas de produção do pensamento, de acordo com a obra “O que é a filosofia?”.

O terceiro capítulo, “Sobre a literatura menor”, utilizará como base a obra “Kafka: por uma literatura menor” (1975), buscando destacar a importância da literatura enquanto forma de expressão da língua.

O quarto capítulo, “Teatro: diferença e repetição”, será desenvolvido a partir das obras “Diferença e Repetição” (1968) e “Mil Platôs” (1980), bem como dos textos “Um manifesto de menos” e “O esgotado”. Nesse capítulo, serão explorados conceitos como diferença, repetição, simulacro, devir, esgotamento e corpo sem órgãos, a partir de comentários sobre dramaturgos como Carmelo Bene, Samuel Beckett, Zé Celso Martinez Corrêa e Antonin Artaud.

O quinto capítulo, “Música e o ritornelo”, apresentará o conceito de ritornelo presente em “Mil Platôs”, obra escrita em parceria com Félix Guattari. Nesse capítulo, será analisada a relação entre música, território e criação, bem como referências a compositores que exploraram práticas musicais experimentais, como Hermeto Pascoal.

Por fim, nas considerações finais, será apresentado um exemplo concreto de aplicação do conceito de devir na arte, evidenciando sua potência transformadora na constituição de novas formas de existência e pensamento. Dessa forma, busca-se responder ao seguinte problema de pesquisa: de que maneira arte e filosofia se relacionam, no pensamento de Deleuze, como disciplinas distintas, mas interdependentes, de criação?

2 PENSAR É CRIAR

Ao escrever “Proust e os signos” (1964), Gilles Deleuze elogia a dimensão filosófica da obra literária de Marcel Proust (1871-1922), “Em busca do tempo perdido” (1913), por construir uma forma de pensamento que se opõe à filosofia tradicional. Deleuze argumenta que a filosofia moderna se orienta pelo problema da verdade, ou seja, pela formação de pressupostos guiados pela busca da verdade.

Segundo Deleuze, a filosofia moderna estabelece critérios para definir o que significa pensar e sustenta que o exercício correto da razão é condição necessária e suficiente para alcançar a verdade. Como exemplo, o método cartesiano de René Descartes (1596-1650) estabelece regras para conduzir o pensamento ao primeiro princípio da ciência: o cogito, “eu penso”, entendido como a primeira certeza indubitável, da qual a razão não pode duvidar sem se contradizer. Assim, Deleuze escreve que:

O filósofo pressupõe de bom grado que o espírito como espírito, o pensador como pensador quer o verdadeiro, ama ou deseja o que é verdadeiro, procura naturalmente o verdadeiro. Ele antecipadamente se confere uma boa vontade de pensar: toda a sua busca é baseada numa ‘decisão premeditada’. Daí decorre o método da filosofia: de determinado ponto de vista, a busca da verdade seria a coisa mais natural e mais fácil possível: bastaria uma decisão e um método capaz de vencer as influências exteriores que desviam o pensamento de sua vocação e fazem com que ele tome o falso pelo verdadeiro. (DELEUZE, 2013, p. 88)

Deleuze retoma essa questão em “Diferença e repetição” (1968), obra em que sistematiza sua crítica à filosofia tradicional por meio da problematização dos pressupostos do pensamento. Esses pressupostos podem ser objetivos (fatos e evidências independentes do conhecimento humano, como leis da física ou da lógica) e subjetivos ou implícitos (relacionados a experiências, sentimentos e sensações provenientes da subjetividade humana).

Segundo Deleuze, tais pressupostos integram aquilo que ele denomina de imagem dogmática do pensamento, a qual se apresenta como um obstáculo para superar a concepção de que a razão, a própria filosofia, possui uma relação espontânea e natural com a verdade, fundada na boa vontade de pensar corretamente.

O principal postulado da Imagem dogmática do pensamento é, segundo Deleuze, o *cogitatio natura universalis* (a natureza universal do pensar). Nesse modelo, o pensamento se orienta pela “boa vontade” do pensador, que o leva a aceitar ideias, conceitos e categorias previamente estabelecidos pelo senso comum. Assim, a crítica filosófica acaba se limitando à

busca de um método capaz de organizar cognitivamente os elementos de um senso comum compartilhado, pressuposto como base de uma natureza universal do pensamento.

Deleuze critica a maneira pela qual diferentes formas de pensamento na filosofia tradicional são estereotipadas por metodologias que, de antemão, restringem a potencialidade do pensamento, adequando-o ao já-pensado.

O filósofo, é verdade, procede com mais desinteresse: o que ele põe como universalmente reconhecido é somente o que significa pensar, ser e eu, quer dizer, não isto ou aquilo, mas a forma da representação ou da reconhecimento em geral. Esta forma, todavia, tem uma matéria, mas uma matéria pura, um elemento. Este elemento consiste somente na posição do pensamento como exercício natural de uma faculdade, no pressuposto de um pensamento natural, dotado para o verdadeiro, em afinidade com o verdadeiro, sob o duplo aspecto de uma boa vontade do pensador e de uma natureza reta do pensamento. É porque todo mundo pensa naturalmente que se presume que todo mundo saiba implicitamente o que quer dizer pensar. A forma mais geral da representação está, pois, no elemento de um senso comum como natureza reta e boa vontade (...). (DELEUZE, 2018, p.129-130)

Em outras palavras, com essa crítica, Deleuze coloca no centro da reflexão filosófica e da própria história da filosofia o senso comum, representado pela figura do *cogitatio natura universalis*, como expressão do já-pensado no pensamento:

O pressuposto implícito da filosofia encontra-se no senso comum como *cogitatio natura universalis*, a partir do qual a filosofia pode ter seu ponto de partida. [...] Neste sentido, o pensamento conceitual filosófico tem como pressuposto implícito uma Imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do elemento puro do senso comum.” (DELEUZE, 2018, p.130).

Deleuze argumenta que, por meio da obra de Proust, encontrou um tipo distinto de pensamento filosófico, um outro começo para a filosofia. Esse novo ponto de partida não se fundamenta mais no senso comum nem na boa vontade de pensar, entendida como um ato natural e voluntário do pensador. Ao contrário, trata-se de um pensar involuntário, no qual o pensamento é forçado a pensar.

Esse novo começo implica não se contentar com o já dado ou com o já-pensado. O pensamento passa a aprender que o essencial, aquilo que ainda não foi pensado, encontra-se fora dele, naquilo que o força a pensar (DELEUZE, 2013). Tal aquilo que exerce essa força é o signo.

Os signos são imagens ou acontecimentos da experiência cotidiana que nos forcem a raciocinar/imaginar, podendo ser amorosos, artísticos, mundanos, entre outros. Saber

interpretar os signos, segundo Deleuze, constitui o verdadeiro sentido do pensamento diante das experiências humanas.

Um exemplo célebre encontra-se em *Em busca do tempo perdido* (1913), quando o protagonista prova um doce chamado Madeleine, desencadeando uma experiência involuntária de memória. Ao provar o doce, ele revive lembranças de sua infância e os signos de amor e ternura associados àquela experiência.

Segundo Deleuze, é justamente o encontro inesperado e perturbador com signos que nos força a pensar. Tais encontros confrontam o senso comum e as representações do já-pensado, abrindo a possibilidade de pensar o novo. O inesperado permite romper com formas de pensamento estereotipadas e iniciar um processo criativo capaz de transformar nossa percepção e compreensão da realidade.

Diante daquilo que não sabemos exatamente o que é, somos forçados a pensar o impensado. Em certos casos, diante do inesperado, o pensamento se vê forçado a criar o novo. Daí a definição deleuzeana de que pensar é criar.

“A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. [...] Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo.” (DELEUZE, 2013)

Para compreender o que significa “criar” em Deleuze, é necessário rever o processo elaborado pelo filósofo em “Diferença e repetição”. Tal processo deriva da filosofia moderna, no qual Kant estabelece em sua “Crítica da razão pura” (1781) um acordo concordante entre as faculdades cognitivas baseado no senso comum. Mas o que seria esse acordo concordante?

A filosofia moderna se baseia na imagem dogmática do pensamento, que estabelece diferentes métodos para alcançar a verdade, todos a partir de elementos do senso comum. Por exemplo, ao observar um cubo, o pensamento mobiliza suas faculdades cognitivas (imaginação, sensibilidade, memória e entendimento) e, por meio de um acordo concordante entre elas, reconhece suas faces e lados, identificando-o como um sólido geométrico dotado com propriedades determinadas que impedem que o pensamento o confunda com outra figura geométrica.

O acordo concordante permite reconhecer o mundo tal como ele é, distinguindo objetos e identificando representações. Nesse processo, as faculdades cooperam para o reconhecimento.

O pensamento funciona, assim, como reconhecimento, isto é, como reconhecimento baseado na identidade.

Segundo Immanuel Kant (1724 – 1804), a verdade e o conhecimento decorrem da concordância do pensamento com o seu objeto (GERMANO, 2020). Assim, o acordo concordante constitui um processo cognitivo que não difere em nada da realidade já pensada presente em todo senso comum compartilhado.

A crítica de Deleuze consiste justamente em não admitir que o ato de pensar seja algo já dado no pensamento. Pensar tem a sua gênese numa diferença radical com o já-pensado do senso comum e exclui a reconhecimento e o reconhecimento. Nesse sentido, para Deleuze é sempre trazer ao mundo o impensado, trazer ao mundo algo jamais percebido, concebido, pensado, algo radicalmente novo e inesperado. Assim, se, para Deleuze, pensar é criar, é necessário perguntar: o que significa criar?

Deleuze encontra uma resposta no próprio Kant, ao inverter a relação entre as faculdades. Em vez de um acordo concordante, Deleuze propõe um acordo discordante entre as faculdades, que emerge no momento em que se dá o encontro com o signo, isto é, quando se dá o inesperado no mundo e no pensamento.

Kant define o senso comum como o “resultado de um acordo a priori entre as faculdades ou uma boa natureza, uma natureza sadia e reta das faculdades que lhes permite pôr-se de acordo em proporções harmoniosas” (MACHADO, 2009). No entanto, no acordo discordante, Deleuze destaca que, em Kant, surge uma relação livre entre imaginação e razão, produzindo tensão e discordância entre as faculdades.

O caso da imaginação: este caso é o único em que Kant considera uma faculdade liberada da forma de um senso comum e descobre para ela um exercício legítimo verdadeiramente "transcendente". Com efeito, a imaginação esquematizante, na crítica da Razão Pura, ainda está sob o senso comum dito lógico; a imaginação reflexiva, no juízo de beleza, ainda está sob o senso comum estético. Mas, com o sublime, a imaginação, segundo Kant, é forçada, coagida a enfrentar seu limite próprio (...). (DELEUZE, 2018, 142)

Nesse contexto, razão e imaginação entram em uma relação contraditória que gera um acordo discordante. A imaginação ultrapassa o domínio da representação como reconhecimento do já dado, exercendo um movimento transcendente que a conduz ao suprasensível, onde as

faculdades cognitivas não conseguem reconhecer ou esquematizar aquilo que se apresenta. Assim, a imaginação alcança o mesmo plano da razão: o suprasensível.¹

“Ela transmite sua coerção ao pensamento, por sua vez forçado a pensar o suprasensível como fundamento da natureza e da faculdade de pensar: o pensamento e a imaginação entram aqui numa discordância essencial, numa violência recíproca que condiciona um novo tipo de acordo. Deste modo, o modelo da reconhecimento ou a forma do senso comum encontram-se em deficiência no sublime, em proveito de uma concepção do pensamento totalmente diferente.” (DELEUZE, 2018, p.142)

O acordo discordante não se refere a divergências de opinião, mas a um desencontro funcional entre as faculdades cognitivas, no qual cada uma é levada ao seu limite. Por meio dos signos, uma faculdade força a outra a ultrapassar suas próprias capacidades.

Nesse sentido, o acordo discordante não substitui o acordo concordante, mas o ultrapassa, revelando as condições transcendentais que permaneciam implícitas no senso comum da reconhecimento empírica.

A criação, portanto, consiste nesse acordo discordante entre as faculdades, no qual razão e imaginação atingem o plano transcendental do suprasensível. Nesse momento, não resta ao pensamento outra possibilidade senão criar (produzir o novo, o impensado) que se manifesta como diferença irreduzível a qualquer forma de identidade ou representação do senso comum.

O processo de criação funciona, assim, como um motor que alimenta o surgimento do novo no pensamento e no mundo. A diferença não é apenas resultado do pensamento, mas sua própria condição: é ela que força o pensamento a sair da reconhecimento e ingressar no processo de criação. Trata-se de um processo de gênese que rompe com a Imagem dogmática do pensamento e o faz imergir num pensamento sem imagem. A criação faz surgir o novo e desloca

¹ Segundo Kant, na experiência estética, a imaginação opera de modo livre e criador, produzindo uma intuição que não é determinada por nenhum conceito do entendimento. Essa livre representação da imaginação é o que Kant denomina de ideia estética, uma intuição que “dar muito o que pensar”, ou seja, apresenta aquilo que nenhum conceito é capaz de determinar completamente, estabelecendo, assim, uma relação com o suprasensível. Pode-se dizer, então, que a ideia estética constitui o correlato inverso das ideias da razão - enquanto as ideias da razão são conceitos sem intuição, aos quais nenhum fenômeno ou conteúdo empírico corresponde, as ideias estéticas são intuições cuja riqueza excede qualquer conceito possível. Em ambos os casos, razão e imaginação apontam para além dos limites do conhecimento empírico, ligando-se, assim, ao domínio do suprasensível, embora percorram caminhos opostos. (KANT, 2017)

as faculdades do regime do senso comum, abrindo espaço para novos conceitos, novas sensações e novas formas de perceber, sentir, agir e pensar.

3 ARTE E FILOSOFIA

Para Deleuze, a filosofia é a disciplina que cria conceitos; o filósofo é um criador de conceitos. Criar conceitos não é uma forma de organização do pensamento, mas o modo como o pensamento se atualiza, se manifesta e opera. Ou seja, não existe o pensamento de um lado e a criação de outro: o pensamento só se dá ao criar. Como afirmam Deleuze e Félix Guattari (1939 – 1992):

“Destacar sempre um acontecimento das coisas e dos seres é a tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. Erigir o 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, p. 46).

Segundo Deleuze, a filosofia não tem como tarefa representar o mundo nem buscar verdades universais definitivas. Sua função é inventar novos modos de pensar, sentir e agir. A criação aparece, nesse sentido, como um processo de experimentação contínua, orientado por aquilo que Deleuze denomina “devir”, conceito que expressa a transformação permanente do pensamento e da vida.

Em parceria com o filósofo Félix Guattari, Deleuze afirma que a filosofia nasce do próprio ato de pensamento, e não de um sujeito racional que simplesmente reflete sobre o mundo. O pensamento surge da própria força criadora da vida, que rompe com as imagens de pensamento já estabelecidas e abre espaço para novas possibilidades. (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

É nesse contexto que, em seu texto “O que é um ato de criação?” (1987), o filósofo aproxima a filosofia da arte. Ambas compartilham uma potência comum: a capacidade de inventar novas formas de expressão do pensamento, como explicitado no trecho a seguir:

Digo que faço filosofia, ou seja, tento inventar conceitos. Se digo: vocês que fazem cinema, o que é que vocês fazem? O que vocês inventam não são conceitos — não é assunto de vocês —, mas blocos de movimento/duração. Caso se fabrique um bloco de movimento/duração, talvez se esteja fazendo cinema. [...] A filosofia também conta histórias: histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa outro tipo de bloco — não de conceitos, nem de movimento/duração, mas de linhas/cores. A música inventa outro tipo de bloco, igualmente particular. Ao lado de tudo isso, a ciência não é menos criativa. Não vejo tanta oposição entre as ciências e as artes.” (DELEUZE, 1999).

Reconhecendo essa dimensão da arte, Deleuze afirma em “O que é a filosofia?” (1991), que existem três grandes formas de pensamento: a ciência, a arte e a filosofia. Embora distintas entre si, essas três formas possuem algo em comum: todas procuram estabelecer alguma ordem no caos através de atos de criação.

O caos, para Deleuze, representa o estado de indeterminação que se apresenta ao pensamento diante da multiplicidade de forças e possibilidades que compõem o mundo. Nesse sentido, o pensamento precisa criar maneiras de organizar essa multiplicidade. Deleuze utiliza uma “imagem” interessante ao comentar esse problema: enfrentar o caos para alcançar um “cais”, isto é, um lugar de relativa estabilidade após o enfrentamento da turbulência.

“Queremos rasgar o caos! Inicialmente para mergulharmos nele, mas para posteriormente estender sobre esse rasgo um plano [...] Um pouco de cais em meio ao caos.” (TRINDADE, 2017).

Cada uma das três formas de pensamento, citadas anteriormente, enfrenta o caos de maneiras diferentes: A ciência cria um plano de referência, no qual se estabelecem funções, coordenadas e relações mensuráveis. Como afirmam Deleuze e Guattari:

“A ciência não é impregnada por sua própria unidade, mas pelo plano de referência constituído por todos os limites ou bordas sob as quais ela enfrenta o caos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

A filosofia, por sua vez, enfrenta o caos por meio da criação de conceitos. Um conceito não é uma definição geral, mas uma multiplicidade de elementos que se articulam para expressar um problema do pensamento.

Já a arte enfrenta o caos criando blocos de sensações: compostos de afectos e perceptos. O afecto corresponde a uma variação de potência que atravessa o corpo e transforma quem a experimenta. O perceptor, por sua vez, é uma percepção que se torna independente do sujeito e que se conserva na própria obra de arte. A obra de arte, portanto, não se limita a representar sentimentos ou percepções pessoais. Ela reorganiza a realidade sensível, produzindo novos perceptos e afectos.

Deleuze e Guattari em “O que é a filosofia?”, distinguem os perceptos e os afectos de percepções e sentimentos. Segundo os filósofos, as obras de arte são blocos de sensações que

existem por si mesmos e extraem as percepções (impressões do dia a dia) e as afecções (estados, reações e sentimentos pessoais) com o intuito de criarem perceptos e afectos:

Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que o experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 213)

A partir dessas considerações, surge o problema central desta pesquisa: como compreender, em Deleuze, a relação entre filosofia e arte como duas formas distintas, mas complementares, de criação do pensamento? Em outras palavras, de que maneira a arte pensa por meio de blocos de sensações, assim como a filosofia pensa por meio de conceitos?

A sensação, nesse contexto, não é apenas um dado empírico que chega aos sentidos, mas uma força intensiva que atravessa o corpo e o pensamento. Quando o artista pinta, escreve ou compõe, ele dá forma a essas forças, criando algo que não existia antes. O mesmo ocorre com o/a filósofo/a quando cria conceitos que inauguram novas maneiras de pensar e sentir o mundo.

Nessa perspectiva, Deleuze rejeita a ideia de que a arte expressa a filosofia ou que a filosofia interpreta a arte. Entre elas existe uma relação de vizinhança, não de tradução. A filosofia não explica a arte, mas cria conceitos capazes de acompanhar seus movimentos.

Assim, o problema da relação entre arte e filosofia pode ser compreendido como a relação entre duas formas criativas que operam a mesma matéria em planos diferentes, há o plano de imanência da filosofia e o plano de composição da arte. Apesar das diferenças, todos os planos correspondem ao campo da vida, do pensamento e da criação.

Deleuze concebe essa relação por meio da ideia de coexistência entre heterogêneos. Os planos são heterogêneos, mas se relacionam por zonas de proximidade e permitem que suas criações se interceptem por vizinhança e ressonância entre os seus elementos constitutivos. Como modos de um pensamento rizomático, no qual diferentes práticas criativas se entrecruzam.

O conceito de rizoma, desenvolvido por Deleuze e Guattari em “Mil platôs, vol.1”, (1980), expressa uma estrutura sem centro e sem hierarquia, em que qualquer ponto pode conectar-se a outro. Arte, filosofia e ciência formam, assim, redes de conexões múltiplas, de intercessão. “Semelhante à internet, o rizoma é a coisa conectada a qualquer instante, em qualquer lugar [...] segundo a criatividade de uma gramática das invenções.” (DIAS, 2007).

Nesse sentido, o rizoma se apresenta como o espaço da criação em ato, zonas de forças em constante transformação. A arte, a filosofia e a ciência coexistem nessas zonas, trocando intensidades, mas sem perder contudo a singularidade de suas criações. Essa perspectiva é fundamental para compreender a estética deleuzeana, que não procura definir o que é a arte, mas investigar como a arte cria.

A criação artística, assim como a filosófica, torna-se um exercício de diferenciação: produzir o novo significa romper com o idêntico e afirmar a potência do devir. Essa concepção também transforma o modo tradicional de compreender a arte. Desde a Antiguidade, a arte foi frequentemente pensada como representação da realidade, sobretudo nas reflexões de Platão e Aristóteles.

Para Platão, o artista imita as formas sensíveis, que já são cópias imperfeitas das ideias. A arte seria, portanto, uma imitação da imitação. Aristóteles, embora mais favorável à arte, também a compreende como representação do real, ainda que reconheça seu poder catártico. (ARISTÓTELES, 1990).

Na modernidade, o debate estético desloca-se para o problema do juízo de gosto. Filósofos como Immanuel Kant e David Hume procuram compreender as condições da experiência do belo e sua possível universalidade. (LACOSTE, 2019).

Na contemporaneidade, diversos autores propõem romper com a tradição representacionista, compreendendo a arte como uma forma autônoma de pensamento. (KIVY, 2008). O filósofo Alain Badiou, por exemplo, formula o conceito de inestética para indicar que a arte possui uma lógica própria, independente da filosofia. (BADIOUS, 2002).

Deleuze compreende a arte como experimentação, devir e força sensível, evitando reduzi-la à uma teoria estética fixa. Nesse contexto, estudar a estética em Deleuze torna-se particularmente relevante para pensar novas possibilidades de criação artística, especialmente

em um momento em que, segundo o filósofo Arthur Danto (1925 – 2013), a arte contemporânea vive aquilo que ele chamou de “fim da história da arte”.

Para Danto, esse “fim” não significa o desaparecimento da arte, mas o fim das narrativas históricas que definiam estilos e períodos dominantes. A arte contemporânea passa a existir em um campo plural de possibilidades, no qual diferentes linguagens e práticas convivem simultaneamente (DANTO, 2023). Nesse cenário, a filosofia de Deleuze aparece como um pensamento particularmente fértil para compreender a multiplicidade das práticas artísticas contemporâneas. Como observa Vasconcellos:

“A estética em Deleuze trata-se, antes, de uma estética dos processos materiais de criação de toda e qualquer forma de arte, do que propriamente de uma teoria do juízo sobre as artes. Trata-se da afirmação dos atos de criação na constituição das ideias no plano da arte.” (VASCONCELLOS, 2008).

Desse modo, a relação entre arte, pensamento e criação torna-se central para compreender não apenas a filosofia de Deleuze, mas também os modos como a arte não representa mais o mundo, mas cria mundos possíveis.

4 SOBRE A LITERATURA MENOR

Gilles Deleuze publicou em 1975, junto com Félix Guattari, a obra: “Kafka - por uma literatura menor”. Neste livro, Deleuze e Guattari discutem as questões do devir (transformação) social literário e suas capacidades a partir da vasta obra do escritor Franz Kafka (1883 – 1924). Antes de adentrar no conteúdo kafkiano, Deleuze elucida a questão da linguagem literária e como o uso que se faz da língua é o que a diferencia do seu uso maior e menor.

As literaturas maior e menor, segundo Deleuze, se distinguem entre expressões de maiorias (padrão representativo) e minorias (potências revolucionárias) políticas através da língua. A língua maior, segundo Deleuze, é a língua dominante, sancionada como a norma culta estabelecida como o padrão ortográfico e representativo. A língua menor, por sua vez, constitui o uso criativo da língua maior em processo de devir, que cria a literatura menor, e experimenta a língua em seus diferentes dialetos, sotaques, tribos sociais, minorias, culturas populares regionais, credos/crenças, códigos sociopolíticos, entre outros. Como as professoras Cruz e Neitzel discutem no artigo “Por uma literatura menor” (2019):

(...) Há o inglês dominante e diversas variações linguísticas do inglês por todas as partes; há um português dominante, formal, norma culta, passível de acordos ortográficos, e há várias línguas portuguesas que bifurcam e não param de bifurcar. O que Deleuze e Guattari afirmam não são tipos diferentes de língua, mas, sim, dois tratamentos distintos para a linguagem no interior de uma mesma língua. Em qualquer língua, conhecidas as regras sintáticas, semânticas e gramaticais, sempre haverá dois sistemas ou tratamentos possíveis para essas variáveis: um tratamento maior, que estabelece regras limitantes e universais, ou um sistema que vislumbra a linguagem em infinita variação contínua (tratamento ou sistema menor). Novas funções de linguagem teorizadas por Deleuze e Guattari. É nessa tensão entre o menor e o maior que a linguagem vai construindo deslocamentos para fazer falar o indizível.” (CRUZ, NEITZEL, 2019)

Uma literatura maior expressa a reconhecimento da língua maior em, por exemplo, jornais, livros de auto-ajuda, dicionários, documentos, entre outros. A literatura menor, por sua vez, propõe criar outros mundos expressivos a partir da língua maior, através de perceptos e afectos (componentes da criação artística). Os perceptos expressam uma sensação inovadora e absurda do texto literário e os afectos instigam a língua à expressar e experimentar o seu papel revolucionário.

A primeira característica da literatura menor é a desterritorialização da língua: um processo sociopolítico onde uma minoria, excluída do padrão social hegemônico, utiliza a literatura e a língua maior para subvertê-la e criar um espaço de experimentação e expressão linguística. Deleuze cita, por exemplo, Franz Kafka e a situação da população judaica durante

o período do império austro-húngaro:

Kafka define, nesse sentido, o beco sem saída que barra aos judeus de Praga o acesso à escritura e que faz da literatura deles algo impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura (...). (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p.25).

Segundo Deleuze, a literatura menor se desterritorializa ao traçar uma linha de fuga, conceito que expressa o novo e a ruptura com as limitações impostas por um certo território. Pois, segundo o filósofo Silvio Gallo no artigo “Em torno de uma educação menor” (2002):

Toda língua tem sua territorialidade, está em certo território físico, em certa tradição, em certa cultura. Toda língua é imanente a uma realidade. A literatura menor subverte essa realidade, desintegra esse real, nos arranca desse território, dessa tradição, dessa cultura. Uma literatura menor faz com que as raízes aflorem e flutuem, escapando desta territorialidade forçada. Ela nos remete a buscas, a novos encontros e novas fugas. (GALLO, 2002, p.172)

A escrita kafkiana é oriunda desta desterritorialização onde:

A impossibilidade de escrever de outra maneira que não em alemão é para os judeus de Praga o sentimento de uma distância irreduzível em relação a uma territorialidade primitiva, a tcheca. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua afastada das massas, como “uma linguagem de papel” ou artificial; e tanto mais os judeus que, ao mesmo tempo, fazem parte dessa minoria e dela são excluídos, como “ciganos que roubaram do berço a criança alemã. (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p.25-26)

Além de Kafka, Deleuze dá como exemplo a literatura negra norte-americana como uma literatura menor que desterritorializa a língua maior para expressar linhas de fuga. “Em resumo, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores (...) Em outro contexto atual, o que os negros podem fazer com o inglês.” (DELEUZE, GUATTARI, 1977)

No artigo de 2002, Silvio Gallo cita Lima Barreto (1881 – 1922) como um literato menor que utiliza linhas de fuga minoritárias ao “atormentar nossa literatura da “academia”. Preto, pobre e homossexual, mais minoria que Lima é quase impossível de se conceber.” (GALLO, 2002)

(...) Havia pouco espaço na literatura da época para inovações, era um período em que a língua estava bem cristalizada, e é nesse espaço que Lima, ao retratar do subúrbio carioca, o que já era um tema excluído devido ao racismo, inova, trazendo para o seu texto as formas linguísticas próprias do uso da população suburbana (...) (CANDIDO, 2025, p.3)

Nesse sentido, a literatura menor é sempre política em suas expressões minoritárias. Na literatura menor, casos individuais como Kafka e Lima Barreto, já são agenciamentos coletivos.

Nestas obras, os casos individuais já fornecem o material necessário para analisar as relações de poder. “O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele.” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p.26)

Para a literatura menor, qualquer gesto ou acontecimento fora do comum, uma experimentação (devir), já desencadeia diversas estruturas sociopolíticas. Um exemplo, utilizado por Deleuze, é a novela “A metamorfose” (1915), de Franz Kafka, onde o protagonista Gregor Samsa se transforma em um inseto. O personagem traça uma linha de fuga e se desterritorializa, desumanizando o humano e, talvez por isso, tenha sido rejeitado por sua família. Eis um processo de devir animal, ou seja, as convenções sociais forçam o ser humano a tornar-se em um animal.

Deleuze reconhece que a figura do animal, presente em Kafka, pode ser uma simples fuga, um devir, uma saída da identidade humana:

Gregor se torna barata, não apenas para fugir de seu pai, mas antes para encontrar uma saída onde seu pai não a soube encontrar, para fugir do gerente, do comércio e dos burocratas, para atingir essa região onde a voz apenas murmura – “Você o ouviu falar? Era uma voz de animal, declarou o gerente.” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p.21)

A terceira e última característica da literatura menor é sua enunciação ou agenciamento coletivo. Segundo Deleuze, a literatura menor é um processo de criação que não está atrelado à representações e percepções individuais, ou dominantes de uma sociedade. Dessa questão, o/a escritor/a opera um processo revolucionário como linha de fuga que arrasta consigo os agenciamentos coletivos, pelos quais foi tomado. Isso é um processo involuntário.

A literatura menor busca um povo por vir, um povo que falta, não um povo já consolidado por estereótipos, mas que não existe e precisa ser inventado pela ficção. Segundo Deleuze, ao ler um livro o povo se transforma (devir) e reconhece sua própria língua, seu lugar como cidadão. A literatura é uma máquina que conecta realidades, linguagens e mundos fictícios para criar novos modos de existência.

Na literatura menor não há apenas personagens, mas agenciamentos coletivos de enunciação. Tal agenciamento entende que a realidade é heterogênea, formada por diversas formas de expressão. Ao criar mundos como máquinas literárias expressivas, os agenciamentos coletivos utilizam a máquina literária para formular analogias e concepções.

A máquina de expressão literária de Kafka consistiu em buscar uma reterritorialização, conceito que significa a reconstrução de um novo território que, no caso de Kafka, este território é a língua. No seu último conto, intitulado “Josefina, a cantora ou o povo dos ratos” (1924), Kafka apresenta uma ratazana que quer se expressar como artista e não como “operária do

sistema”, tal reterritorialização apresenta as multiplicidades da expressão artística de achar a sua singularidade.

Kafka, como escritor, decidiu:

Optar pela língua alemã de Praga, tal como ela é, em sua própria pobreza. Ir sempre mais longe na desterritorialização... por força de sobriedade. Já que o vocabulário está dissecado, fazê-lo vibrar em intensidade. Opor um uso puramente intensivo da língua a todo uso simbólico, ou mesmo significativo, ou simplesmente significante. Chegar a uma expressão perfeita e não formada, uma expressão material intensa. (DELUZE, GUATTARI, 1977, p. 29-30)

A literatura brasileira também passou por um processo de literatura menor que procurou também ir mais longe na desterritorialização, o enunciado coletivo da literatura de cordel é um exemplo. Segundo Deleuze:

É somente a possibilidade de instaurar a partir de dentro do exercício menor de uma língua mesmo maior que permite definir literatura popular, literatura marginal, etc. É somente a esse preço que a literatura se torna realmente máquina coletiva de expressão, e se torna apta a tratar, a desencadear os conteúdos. Kafka diz precisamente que uma literatura menor é muito mais apta para trabalhar a matéria. (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p.29)

A literatura menor é expressão da matéria subjugada pela literatura maior, a matéria que busca o além do já dado na língua. Kafka repercutiu a sua literatura simples, mas marginal. Por fim, Deleuze defende um multilinguismo à literatura como uma arte que, assim como o teatro e a música, cria afectos e perceptos:

Sempre se pode dizer que estes exemplos são favoráveis, Kafka, judeu tcheco que escreve em alemão, Beckett, irlandês que escreve em inglês e francês (...) E daí? Isso não é problema para nenhum deles. Devemos ser bilíngues mesmo em uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa própria língua um uso menor. O multilinguismo não é apenas a posse de vários sistemas, sendo cada um homogêneo em si mesmo; é, antes de tudo, a linha de fuga ou de variação que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo. Não falar como um irlandês ou um romeno em uma outra língua que não a sua, mas, ao contrário, falar em sua língua própria como um estrangeiro. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.4-5).

5 TEATRO: DIFERENÇA E REPETIÇÃO

Todo processo de criação é uma relação de diferença e repetição que assume dois processos distintos: a imanência e a transcendência. Segundo Deleuze, a imanência é um plano de potências múltiplas e criativas em constante transformação, que:

(...) Não opera com conceitos, ele implica uma espécie de experimentação tateante, e seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso. Corremos em direção ao horizonte, sobre o plano de imanência (...).(DELEUZE; GUATTARI, 2018, p.58).

Diante do plano de imanência, Deleuze critica o uso do pensamento a partir da transcendência, o uso representativo de modelos rígidos e universais para explicar, de forma estática e hierarquizada, noções já pré-estabelecidas do que é, por exemplo, os conceitos de deus, amor, amizade, entre outros. “Nesse contexto moderno, não nos contentamos mais em pensar a imanência a um transcendente, quer-se pensar a transcendência no interior do imanente, e é da imanência que se espera uma ruptura.” (DELEUZE; GUATTARI, 2018, p.64)

Buscando superar a reconhecimento do mesmo no pensamento, Deleuze cria os conceitos de diferença e repetição como formas que não se reduzem a conceitos e muito menos à essência das coisas:

É preciso levar cada faculdade ao ponto extremo de seu desregramento, ponto em que ela é como que presa de uma tríplice violência, violência daquilo que a força a exercer-se, daquilo que ela é forçada a apreender e daquilo que só ela tem o poder de apreender, todavia também o inapreensível (...). Tríplice limite da última potência. Cada faculdade descobre, então, a paixão que lhe é própria, isto é, sua diferença radical e sua eterna repetição, seu elemento diferencial e repetidor, como o engendramento instantâneo de seu ato e o eterno reexame de seu objeto, sua maneira de nascer já repetindo. (DELEUZE, 2018, p.141).

A diferença é uma potência que rompe com a representação. “Ela se desenrola como puro movimento criador de um espaço e de um tempo dinâmicos que correspondem à ideia.” (DELUZE, 2010, p.31-32). Por esse conceito, Deleuze opõe-se à concepção de que a diferença estaria submetida à identidade e a forma do mesmo. Para Deleuze, o que deve ser afirmado é a diferença em si mesma.

Tal condição só pode ser preenchida à custa de uma subversão categórica mais geral, segundo a qual o ser se diz do devir, a identidade se diz do diferente, o uno se diz do múltiplo etc. Que a identidade não é a primeira, que ela existe como princípio, mas como segundo princípio, como algo tornado princípio, que ela gira em torno do diferente, tal é a natureza de uma revolução copernicana que abre à diferença a possibilidade de seu conceito próprio, em vez de mantê-la sob a dominação de um conceito em geral já posto como idêntico.(DELEUZE, 2018, p.49)

A diferença em si, como afirmação da diferença contra a interpretação, também conhecida como diferença afirmativa, compreende a diferenciação como uma força produtiva ou criadora. Deleuze recusa a ideia de limites rígidos para a criação do pensamento, sendo o

próprio devir o processo contínuo de transformação dessa dinâmica produtiva.

A repetição, ao contrário de ser uma reconhecimento que se diz do mesmo, é a reconfiguração da diferença através de novas práticas. “Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente.” (DELEUZE, 2018, p.11). Sendo assim, Deleuze utiliza algumas produções teatrais como exemplos do processo de diferença e repetição.

A partir dessa perspectiva, Deleuze concebe Nietzsche e Kierkegaard como filósofos que criam uma nova forma de filosofar através de elementos teatrais. Destaca-se, nesse contexto, a obra “Assim falou Zaratrusta” (1883), que apresenta uma espécie de “jornada do herói” em busca de sentido para a existência. Nela, a dramaticidade artística é utilizada para compor personagens conceituais (figuras que expressam e sustentam conceitos filosóficos) como Dionísio e Zaratrusta.

Assim falou Zaratrusta é inteiramente concebido na filosofia, mas também para a cena. Tudo é sonorizado, visualizado, posto em movimento, em andamento e em dança. (...) Trata-se, também aí, para Nietzsche, de preencher o vazio interior da máscara num espaço cênico: multiplicando as máscaras superpostas, inscrevendo a onipresença de Dioniso nesta superposição, colocando aí o infinito do movimento real como a diferença absoluta na repetição do eterno retorno. (DELEUZE, 2018, p. 27).

Ora, se há um teatro filosófico, isso significa que os conceitos apresentam também uma dimensão que também é da criação artística, composta por afectos e perceptos. Segundo Deleuze, essa dimensão, presente nos conceitos filosóficos, se relaciona por três zonas: a de proximidade, de vizinhança e de ressonância.

As zonas de proximidade referem-se aos modos de agir dos conceitos diante de um jogo cênico como, por exemplo, uma trama policial. O modo como os conceitos trazem o pensamento filosófico para transformar, trazer à diferença, solucionar como um detetive os perceptos e afectos, sem precisar aderir à pensamentos ou verdades já pré-estabelecidas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995)

As zonas de vizinhança constituem as intensidades do devir que não imita, mas produz diferenças. Por exemplo, quando um ator interpreta um animal ele transforma as suas características e integra elementos heterogêneos (devir) que se unem e ficam indistinguíveis diante do pensamento. (DELEUZE; GUATTARI, 1995)

Por último, as zonas de ressonância são o efeito que os afectos e perceptos provocam nos conceitos e que os conceitos provocam nos perceptos e afectos. (DELEUZE; GUATTARI, 1995)

O teatro, enquanto expressão da diferença, cria ações que não se reduzem a formas fixas ou movimentos previamente marcados. Trata-se, nesse caso, de um devir constante. Dessa

maneira, o teatro encontra-se sempre em transformação, criando algo novo e estabelecendo uma relação contínua com o diferente.

De modo geral, fica entendido que Deleuze busca um teatro da repetição centrado na diferença. Essa proposta integra sua filosofia da diferença, enfatizando as múltiplas potências criadoras do pensamento que emergem quando se rompe com a representação.

O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediários, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como ‘potência terrível.’ (DELEUZE, 2018, p.19).

Nesse sentido, a repetição assume um papel central no teatro. No entanto, ela não se reduz à imitação. Ao contrário, possibilita a emergência da diferença. Um ator pode reinterpretar seu personagem inúmeras vezes e, a cada repetição, novas nuances surgem, abrindo possibilidades criativas inesperadas. Buscando diluir a representação, Deleuze utiliza o teatro em intercessão ao conceito de “simulacro”:

(...) O simulacro é uma imagem demoníaca, destituída de semelhança; ou, antes, contrariamente ao ícone, ele colocou a semelhança no exterior e vive de diferença. Se ele produz um efeito exterior de semelhança, é como uma ilusão e não como princípio interno; ele é construído sobre uma disparidade, ele interiorizou a dissimilitude de suas séries constituintes, a divergência de seus pontos de vista, de modo que ele mostra coisas, conta várias histórias ao mesmo tempo. (DELEUZE, 2018, p.126).

Assim, o teatro pode ser compreendido como uma forma de simulacro, uma vez que se constitui a partir de imagens e movimentos que não se reduzem a cópias semelhantes. Ao contrário, trata-se de um campo de experimentação no qual múltiplas perspectivas podem coexistir.

O conceito do teatro da diferença e repetição pode ser aplicado, em uma concepção brasileira, na experiência teatral do teatro oficina, fundado por Zé Celso Martinez Corrêa (1937 – 2013). As práticas do teatro oficina tornaram-se conhecidas por romperem a separação tradicional entre plateia e palco, sendo o público a parte principal do festival dionisíaco e o responsável por “quebrar a quarta parede”.

Ao adaptar, em 1995, a tragédia “As Bacantes”, de Eurípides, Zé Celso estabelece uma similaridade entre a filosofia da diferença e o movimento antropofágico-tropicalista brasileiro, cujo objetivo era reconfigurar a arte brasileira, devorar o antigo para criar algo novo. O espetáculo buscava a transgressão, um devir múltiplo, uma atuação coletiva que remontava a

um ritual dionisíaco, político e corporal (2011).

O que Zé Celso cunhou como filosofia teatral é o que Deleuze inferiu ao exclamar que o teatro não pertencia ao governo:

A arte está submetida a muitos poderes, mas não é uma forma de poder. Pouco importa que o Ator-Autor-Encenador tenha ascendência e se comporte, quando necessário, de forma autoritária, muito autoritária. Seria a autoridade de uma variação perpétua, em oposição ao poder ou ao despotismo do invariante. Seria a autoridade, a autonomia do gago, daquele que conquistou o direito de gaguejar, em oposição ao “falar bem” maior. E, claro, são sempre grandes os riscos de que a minoria resulte novamente em maioria, refaça um padrão (quando a arte recomeça a se tornar demagogia...). É preciso que a própria variação não deixe de variar, quer dizer, que ela passe efetivamente por novos caminhos sempre inesperados.(DELEUZE, 2010, p.60).

Segundo Deleuze, ninguém, nem mesmo a filosofia tradicional, comanda o teatro. O teatro é do povo por vir. A revolução constitui o teatro. É o famoso teatro das minorias, um “teatro pobre”, como defendeu o dramaturgo Jerzy Grotowski (1933-1999):

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva.” (GROTOWSKI, 1992, P.16-17).

A posição arte, política e filosofia, segundo Deleuze, está mais para uma troca de experiências do que uma área tentando colidir com a outra. Segundo Deleuze: “o que conta, ao contrário, é o devir: devir-revolucionário, e não o futuro ou o passado da revolução.” (DELEUZE ,2010, p. 34)

O filósofo posiciona-se, assim, a favor de um teatro movido pelo devir, a transformação radical do corpo, da cena, das relações sociais, entre outros. O teatro é a imanência do tempo e sua diferença que se repete tantas vezes, quase chegando ao esgotamento.

Deleuze escreveu dois textos dedicados, exclusivamente, às artes cênicas: “Um manifesto de menos” (1979) e “O esgotado” (1992). “Um manifesto de menos” é um ensaio que serve de análise do trabalho do dramaturgo, cineasta, ator e diretor Carmelo Bene (1937-2002). Segundo Deleuze, Bene realiza um teatro-experimentação, ou seja, o artista se apropria de textos clássicos, como Shakespeare, e os reinventa. O dramaturgo “amputa” pontos-chave e constrói um caminho relativamente novo das formas teatrais. Bene seria um “destruidor de clássicos”? Carmelo Bene propunha um “confronto artístico” entre a música, o grotesco, a sexualidade, entre outros. Segundo Deleuze sobre a obra de CB (Carmelo Bene):

O verdadeiro poder do teatro não é separável de uma representação do poder no teatro,

mesmo que seja uma representação crítica. E CB tem outra concepção da crítica. Quando ele escolhe amputar os elementos de poder, não é apenas a matéria teatral que ele muda, é também a forma do teatro, que cessa de ser “representação”, ao mesmo tempo que o ator cessa de ser ator. Ele dá livre curso a outra matéria e a outra forma teatrais, que não teriam sido possíveis sem essa subtração.(DELEUZE, 2010, p.33).

Como o trecho explicita, Carmelo Bene realiza com todo o fervor as aplicações da diferença e repetição que Deleuze teoriza. Ao contrário de imitar o antigo, Bene reconstrói “Romeu e Julieta”, “Ricardo III”, “Édipo”, “Don Giovanni”, entre outros clássicos, como assegura o ator Noël Simsolo, no artigo “As pompas de um falso louco chamado Carmelo Bene”:

“Um senso magistral da ruptura ou da implosão, subvertendo o acessório para não lhe conferir contornos restritivos. A figura despontava como tal e se recusava a toda identificação conclusiva.” (SIMSOLO, 2012)

Deleuze e Bene, pelo que ficou explicitado acima, compartilham de um pensamento semelhante. Ambos procuram desterritorializar a arte, a arte não apresenta fronteiras para eles. Acontece que, além de um teatro que mescla a diferença e a repetição há um teatro que não possui diferença, a repetição é utilizada para chegar a um novo acontecimento e isso acarreta certo “esgotamento”, teatro este idealizado pelo dramaturgo Samuel Beckett (1906-1989).

Deleuze garante um ensaio especial dedicado a Beckett, intitulado “O esgotado”. No ensaio, o filósofo faz um elogio à obra de Beckett e o uso de uma linguagem teatral não tradicional, onde mesmo tendo se repetido e esgotado as nossas diferentes formas de dizer, ainda há uma ação singular que nos mantém como seres atuantes. Uma espécie de “pós-linguagem”, por exemplo: a peça “Dias felizes”, de 1961, restringe os movimentos de sua protagonista (Winnie) e emudece o marido desta (Willie). Mesmo assim, diante do esgotamento da vida conjugal, Winnie e Willie ainda possuem muito do que exprimir um ao outro.

Só é importante frisar que o esgotado é diferente do cansado. Ambos se encontram no mesmo estado de letargia, só que o cansado descansa para recuperar as suas forças. Ao contrário do esgotado, que não possui mais nenhuma possibilidade de oferecer alguma coisa, mas é o criador do impossível. É o único capaz de trazer uma razão para a cena teatral, como a personagem Winnie, citada acima, que se vê “tecnicamente” esgotada ao estar presa dentro de um buraco e não querer fazer alguma coisa, só lembrar os “dias felizes” que já passaram e que estão por vir:

Mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação. Apenas o esgotado é bastante desinteressado, bastante escrupuloso. Ele é forçado a substituir os projetos por tabelas e programas sem sentido. (DELEUZE, 2010, p.71).

Talvez o teatro da repetição seja como a linguagem na imanência do tempo ou uma

repetição radical que teste a paciência humana diante do diferente. O teatro é uma arte ousada! Uma arte que não tem pudor de criar, para si, um corpo sem órgãos, conceito criado pelo multifacetado artista francês Antonin Artaud (1896-1948) e reutilizado por Deleuze e Guattari no “Mil platôs” (1980).

Artaud apresentou o conceito de corpo sem órgãos (CsO) em 1947, durante a transmissão radiofônica do texto “Para acabar com o juízo de deus” (2020). A proposta de Artaud era criar um corpo cênico não estratificado, um corpo livre de estereótipos, um corpo capaz de ter a liberdade de experimentar e ser o que quiser. Artaud alardeia pela liberdade dos corpos, onde não há preconceitos que os impeçam de serem livres e funções estereotipadas para cada um. Os corpos representam intensidades e não organismos que existem para servir a sociedade – são corpos sem órgãos internos políticos que os comandem (2020).

Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia. Eu digo, para refazer sua anatomia. O homem é enfermo porque é mal construído. É preciso desnudá-lo (...) Mortalmente, Deus e, juntamente com deus, os seus órgãos. Pois, amarrem-me se quiserem, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido fazer um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então o terão ensinado a dançar às avessas, como no delírio dos bailes populares, e esse avesso será seu verdadeiro direito. (ARTAUD, 2020).

Deleuze e Guattari utilizam o conceito de corpo sem órgãos para criar uma ontologia sociopolítica que serve como assunto vital para a filosofia da diferença aplicada ao conceito teatral. A professora Laura Cull Ó Maiolearca, da Universidade de Surrey (Reino Unido), escreveu um artigo para a UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto) intitulado: “Como criar para si um teatro sem órgãos?” (2019). Neste artigo, a autora explicita o papel da diferenciação teatral - analisado por Artaud - e reaproveitado pelas lentes deleuzeanas do corpo em sua performance cênica:

(...) O teatro não representacional de Artaud busca afirmar uma nova forma de presença como diferença (...) A presença diferencial, construída pelo que quero chamar de “teatro sem órgãos”, nos dá acesso ao real como diferença em si mesmo, como uma imanente “variação contínua”, a partir da qual, meras diferenças representacionais são derivadas (...). (MAIOLEARCA, 2019, p.14-15).

Como citado acima, o teatro sem órgãos (TsO) é o corpo em sua potência, não subjetificado ou estratificado, e sim diversificado. O TsO subjuga todos os elementos do teatro clássico e abre as portas para todos os tipos de potências do pensamento. Como o próprio artigo exclama: “Somente afectos e nenhum sujeito, somente velocidades e nenhuma forma.” (MAIOLEARCA, 2019, p.19)

Um dos exemplos de TsO, no Brasil, é a CIA. Teatral Ueinz, sendo um dos principais

integrantes e entusiastas desta companhia o filósofo húngaro-brasileiro Peter Pál Pelbart.

No ensaio intitulado “O teatro da loucura” (2013), publicado na Revista Poliética da PUC-SP, Pelbart relembra os processos de criação da companhia teatral e os define como uma experiência de “esquizocenia”, mas no que consiste a companhia Ueinnzz?

Fundada em 1997 no Hospital-Dia “A Casa”, São Paulo, a companhia serve como prática terapêutica aos pacientes e usuários de serviços de saúde mental, terapeutas, atores profissionais, estagiários, compositores, filósofos (Pelbart), entre outros (2018). Com o passar do tempo, a companhia ganhou o mundo ao utilizar uma linguagem própria, tudo:

É um fazer no instante presente que faz parte do processo criativo do grupo e se reflete na estrutura formal da peça. Há, portanto, um conflito simultâneo entre personagens e atores, entre o tempo ficcional e o tempo real da cena. As inquietações dos atores do grupo lhes permitem livrar-se da interpretação tradicional.(TEIXEIRA, 2018, p. 545).

A partir do que foi exclamado acima, Pelbart explica que a dialética entre o teatro e a loucura criou uma experiência de esquizocenia que, segundo o filósofo, é:

“(...) A vida quando ela está às voltas com o irrepresentável, ou com o inominável, ou com o indizível, ou com o invisível, ou com o inaudível, ou com o impalpável (...)” (DIAS, 2007, p. 319)

O interessante, sobre o que foi citado acima, é entender como o teatro é um fenômeno por si só. É prazeroso notar a participação de filósofos, como Deleuze e Pelbart, que enxergam esse fenômeno e o respeitam por si só, sempre acreditando na ligação rizomática que existe entre arte e filosofia. Como filósofo, cabe a Deleuze somente criar conceitos, mas se valer, a partir de uma experiência rizomática, do que a arte propõe (2007).

Durante as investigações filosóficas sobre o teatro, são os próprios atores, diretores e dramaturgos que são utilizados como base teórica ao filósofo que, como um entusiasta das artes, segundo as palavras de Friedrich Nietzsche (1844-1900) na “Gaia Ciência” (2001):

Apenas os artistas, especialmente os do teatro, dotaram os homens de olhos e ouvidos para ver e ouvir, com algum prazer, o que cada um é, o que cada um experimenta e o que quer; apenas eles nos ensinaram a estimar o herói escondido em todos os seres cotidianos, e também a arte de olhar a si mesmo como herói (...) A arte de se “pôr em cena” para si mesmo.(NIETZSCHE, 2001, p. 106).

Diante da concepção teatral, também é válido lembrar o papel da música e sua importância performática.

6 MÚSICA E O RITORNELO

Deleuze, ao longo de sua obra, conceituou de pop'filosofia a questão criativa do pensamento, algo que não se restringia somente à uma disciplina acadêmica tradicional, mas ao conjunto de saberes criados por filósofos e não-filósofos.

Não há questão alguma de dificuldade nem de compreensão: os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que lhes convêm ou não, que passam ou não passam. Pop'filosofia. Não há nada a compreender, nada a interpretar. Gostaria de dizer o que é um estilo. É a propriedade daqueles dos quais habitualmente se diz “eles não têm estilo...”. Não é uma estrutura significativa, nem uma organização refletida, nem uma inspiração espontânea, nem uma orquestração, nem uma musiquinha. É um agenciamento, um agenciamento de enunciação.(DELEUZE; PARNET, 1998, p.4).

A pop'filosofia, como agenciamento de enunciação, recusa o princípio de “progressividade dos conhecimentos”, homogeneizado por um acúmulo de informações entre estudantes seletos, essencialmente de filosofia:

(...) Um mesmo curso era dirigido a estudantes do primeiro ano e do último, a estudantes e a não-estudantes, a filósofos e a não-filósofos, a jovens e a velhos, a pessoas de muitas nacionalidades. Sempre havia jovens pintores ou músicos, cineastas, arquitetos que demonstravam uma grande exigência de pensamento. Eram longas sessões, ninguém escutava tudo, mas cada um pegava aquilo de que precisava ou aquilo de que tinha vontade, aquilo que podia aproveitar para alguma coisa, mesmo longe de sua disciplina.(DELEUZE; PARNET, 2016, p.174).

Segundo Deleuze, a filosofia tem uma relação com o pré-filosófico, com aquilo que está presente no conceito, mas não se expressa conceitualmente, é um plano de imanência. O pré-filosófico implica a presença do não-filosófico dentro da filosofia. O não-filosófico, por sua vez, só pode ser sentido como perceptos e afectos através de uma compreensão pré-filosófica. São os perceptos e afectos, presentes nos conceitos, que permitem que a filosofia fale para um público em geral, para não especialistas, para não-filósofos.

A filosofia está numa relação essencial e positiva com a não-filosofia: ela se dirige diretamente aos não-filósofos. Tome o caso mais surpreendente, Espinosa: é o filósofo absoluto, e a Ética é o grande livro do conceito. Mas, ao mesmo tempo, o filósofo mais puro é o que se dirige estritamente a todo mundo: qualquer um pode ler a Ética, desde que se deixe levar suficientemente por esse vento, esse fogo. (...) Há, por outro lado, um excesso de saber que mata o que é vivo na filosofia. A compreensão não filosófica não é insuficiente nem provisória, é uma das duas metades, uma das duas asas.(DELEUZE; PARNET, 2016, p.174-175).

Diante da não-filosofia, Deleuze utiliza a arte, principalmente a música, como um exemplo de pensamento pré-filosófico, ou seja, algo que a filosofia supõe para criar os seus conceitos a partir do plano de imanência que constitui o solo absoluto da filosofia, sobre os

quais ela cria seus conceitos. (DELEUZE; GUATTARI, 2010)

O plano de imanência é um corte no caos, um estado de indeterminação de onde emerge o novo, uma nova forma. Por constituir o início de tudo, Deleuze denomina esse processo como caos-germe, uma noção que remete ao surgimento, ao nascimento das ideias, sendo a pré-condição de existência de qualquer ordenação. (ROSA LUZ, 2023).

O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. O problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (...).(DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.59).

Diante dessa profusão no meio do caos, surge o ritornelo, conceito desenvolvido por Deleuze e Félix Guattari em “Mil Platôs”. O ritornelo caracteriza-se como um meio de expressão no interior do caos. Se o caos pode ser compreendido como uma espécie de abismo, o ritornelo representa a casa construída à beira desse abismo: um agente organizador dos fluxos.

A arte funciona como um agente externo do ritornelo, especialmente a música. Por meio da construção de ritmos e estruturas sonoras, o ritornelo estabelece uma conexão artística entre o ato de criação, os afectos, os perceptos e sua realidade a partir de três movimentos principais:

- 1) Territorialização – refere-se à delimitação de um território que permite manter o caos à distância, organizar o pensamento e explorar os limites comuns aos processos de criação.
- 2) Desterritorialização – corresponde à perda do território estabelecido, podendo significar também uma ruptura ou deslocamento.
- 3) Reterritorialização – representa o recomeço, a reconstrução de um novo território. Trata-se da ideia de que, mesmo após rupturas, novos territórios podem ser criados.

Para ilustrar esse processo, imagine a seguinte situação: um músico de jazz estabelece o palco como seu território. Seu objetivo é realizar um grande espetáculo, expressando a sua arte à um público. Nesse cenário, o palco constitui o território do músico, enquanto a plateia representa um espaço aberto e instável, suscetível a diversas formas de desterritorialização.

Entre os espectadores pode haver, por exemplo, uma família que levou seu filho pequeno ao espetáculo. A criança, encantada com a música, passa a repetir e reinventar os sons que escuta, apropriando-se deles de forma singular. Ao fazê-lo, ela reterritorializa a música ao seu modo, criando ritmos próprios e repetitivos, facilmente assimilados por sua sensibilidade.

Nesse sentido, o ritornelo funciona como uma máquina rítmica e melódica que pode ser apropriada e reinterpretada, de diversas maneiras, por diferentes públicos que estabelecem relações singulares com os ritmos e as sonoridades que experimentam.

Essas diferenças relacionam-se também às múltiplas formas de corporeidade e

sensibilidade presentes na experiência humana. É na singularidade de cada encontro que ocorre um agenciamento (diferentes conjuntos de conexões) capaz de produzir territorializações, desterritorializações e reterritorializações. No exemplo apresentado, jazzista, plateia e criança participam desse processo de maneiras distintas.

O ritornelo, portanto, funciona como um ponto de ordem no meio do caos, algo que pode oferecer novas formas de pensar, sentir e agir. Ao mesmo tempo em que marca um território, incentivando certa estabilidade, ele também estimula o deslocamento e a exploração de novas intensidades, assim como a música que se expande para além de suas próprias estruturas.

Entre os músicos que mais fascinaram Deleuze está o maestro Pierre Boulez. O filósofo admirava a maneira como Boulez conseguia reinventar suas composições e performances, reterritorializando constantemente sua própria linguagem musical.

Boulez possui um “bloco sonoro” que não tem ponto de origem; o ritornelo não é obrigado a seguir um padrão horizontal e vertical, ele cria os seus próprios padrões. É toda uma nova técnica, uma nova criação que se reconfigura. Algo que foi levado a sério a partir das experimentações de outro músico, chamado John Cage (1912-1992), que foi pioneiro da música eletrônica e experimental. Evidenciando, assim, o ritornelo como propriamente musical, o próprio conteúdo da música.

É o ritmo que marca o território, são os meios de expressão, é a qualidade harmoniosa dos fluxos. Não é uma questão de medidas, mas sim de ritmos; impor ritmos, dar cadências, organizar velocidades. O ritornelo é um agenciamento territorial, é todo um conjunto de expressões e contrapontos que se desenham num ritmo. Mas é também o próprio movimento de passagem, por isso ritmo e não medida, é o próprio sair de seu terreno, criar trilhas. O território não se separa das linhas que o atravessam, por isso ele está sempre aberto para o caos. É como construir sua casa na beira do abismo.(TRINDADE, 2017).

O ritornelo é o processo de significação da música como um todo, seja como o canto das aves para exprimir emoções ou a elementos singulares que garantem um sentido quase operístico à música eletrônica. Tudo, é claro, fazendo parte de um devir-música, um bloco de expressão no meio do caos imagético que possui a intenção de transmitir alegria e enfrentar suas próprias tragédias em atos de exasperação.

Retornando à questão de Boulez, Deleuze reutiliza conceitos do maestro para identificar um devir-musical a partir de dois espaço-tempo: o estriado (produção de repetição) e o liso (produção de diferença). Os dois conceitos citados estabelecem uma importância significativa para identificar o papel do ritornelo como agenciador do devir.

O devir, como processo de transformação contínua, demonstra relevância musical,

segundo Deleuze e Guattari, quando se estabelece a conexão do devir-mulher, devir-criança e devir-animal. O ritornelo, quando é aliado a esses três tipos devires, desenvolve um ritmo musical que representa transformação, ruptura social e política.

O devir-animal expressa multiplicidade. Alguns animais andam em bandos, organizam singulares processos de socialização e utilizam ritmos sonoros para expor a sua presença, como o canto dos pássaros. O devir-animal representa mudança, pois a questão não é imitar a estrutura do animal, mas utilizá-la como uma forma de desterritorialização.

Há devires-animais do homem que não consistem em imitar o cachorro ou o gato, já que o animal e o homem só se encontram no percurso de uma desterritorialização comum, mas dissimétrica. Como os pássaros de Mozart: há um devir-pássaro nessa música, mas tomado em um devir-música do pássaro, os dois formando um único devir, um único bloco, uma evolução a-paralela, de modo algum uma troca, mas “uma confidência sem interlocutor possível”, como diz um comentador de Mozart – em suma, uma conversa. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.3).

O devir-mulher expressa a potência da multiplicidade, é a criação de forças indefiníveis, o próprio grito de independência do papel da mulher na sociedade. A mulher, ao cantar e musicar sua existência, representa ruptura, o ponto de partida para o devir. A mulher racha todos os modelos para abrir caminhos novos, novas subjetividades não capturadas (TRINDADE, 2016). Por essa questão, é importante que o homem aprenda como o devir-mulher, pois:

(...) É preciso dizer também que todos os devires começam e passam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires. Que o homem de guerra se disfarce de mulher, que ele fuja disfarçado de donzela, que ele se esconda como donzela, não é um incidente provisório vergonhoso em sua carreira. Esconder-se, camuflar-se, é uma função guerreira; e a linha de fuga atrai o inimigo, atravessa algo e faz fugir o que a atravessa; é no infinito de uma linha de fuga que surge o guerreiro. Mas se a feminilidade do homem de guerra não é acidental, nem por isso se pensará que ela seja estrutural, ou regulada por uma correspondência de relações. Não dá para vislumbrar como a correspondência entre as duas relações “homem-guerra” e “mulher-casamento” poderia acarretar uma equivalência do guerreiro com a donzela enquanto mulher que se recusa a casar. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 74).

O devir-criança expressa a imaginação, a curiosidade que quebra barreiras e expõe a diferença e a experimentação em estado absoluto. A criança que utiliza a sua curiosidade para resolver os problemas do dia a dia com criatividade, devir.

As crianças se exprimem assim, Um pai, Um corpo, um cavalo. Esses indefinidos frequentemente parecem resultar de uma falta de determinação devida às defesas da consciência. Contudo, o indefinido não carece de nada, sobretudo de determinação. Ele é a determinação do devir, sua potência própria, a potência de um impessoal que não é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: por exemplo, ninguém imita o cavalo, assim como não se imita tal cavalo, mas tornamo-nos um cavalo, atingindo uma zona de vizinhança em que já não podemos distinguir-nos daquilo que nos tornamos. A arte também atinge esse estado celestial que já nada

guarda de pessoal nem de racional. À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças.(DELEUZE; GUATTARI 2010, p. 77).

Deleuze analisa a música como um ato fundamental do devir-mulher, devir-animal e devir-criança, pois ambos transmitem a melancolia necessária para enfrentar todas as linhas musicais que, a qualquer momento, possuem um indício de fim. A música brasileira, por exemplo, é costumeiramente guiada por um devir-mulher, como a canção da cantora Rita Lee (1947-2023), “Mania de você” (1979), onde se faz presente a experimentação da expressão feminina diante do desejo carnal e seu devir cultural. Como é apresentado no trecho a seguir:

Meu bem, você me dá água na boca
Vestindo fantasias, tirando a roupa
Molhada de suor de tanto a gente se beijar
De tanto imaginar loucuras
(LEE; CARVALHO, 1979)

O devir-criança, no mundo da música, também já ofereceu composições marcantes. Por exemplo, uma das mais famosas canções do Pink Floyd, “Another brick in the wall”, onde o canto das crianças é utilizado como forma do devir, a mudança de uma sociedade opressora que as enxerga como força submissa, ou seja, as crianças já condenam todo um sistema. Como a própria letra representa:

Nós não precisamos de nenhuma educação
We don't need no education

Nós não precisamos de nenhuma lavagem cerebral
We don't need no thought control

De nenhum sarcasmo velado na sala de aula
No dark sarcasm in the classroom

Professores, deixem as crianças em paz
Teacher, leave them kids alone

Ei! Professor! Deixe as crianças em paz!
Hey! Teacher! Leave them kids alone!
(WATERS, 1979)

O devir-animal, como parte importante no mundo da música, possui relação com os sons que os animais transmitem para marcar território, desterritorializar manadas e reterritorializar seu lugar como “ente principal” do bando. Deleuze utilizou, como exemplo principal, os sons que os pássaros transmitem, no entanto, ao se falar de grandes composições musicais, tem-se como exemplo a famosa peça “O carnaval dos animais”, de Camille Saint-Saëns. Durante 14 composições, Saëns interpõe os instrumentos musicais de uma maneira que transforma a música

em sons de animais, seja desde o rugido do leão ao revoar dos pássaros. Os instrumentos musicais, nas composições de Saëns, se transformam, passam por um autêntico processo de devir que se encaixa na natureza, um verdadeiro devir-animal (1997).

Não é a primeira vez, ao se tratar de devir, que os instrumentos musicais de uma orquestra assumem o papel do ritornelo, mimetizar o ambiente e transformar os sons cotidianos em poesia. O maestro brasileiro Heitor Villa-Lobos, ao compor a “Prole do bebê No. 2” (1921), teve a ideia de desenvolver, durante a composição de “O cavalinho de pau”, um piano que ressoasse como o movimento e os sons de um brinquedo infantil, evidenciando a forte presença de um devir-criança na obra de Villa-Lobos, como citado abaixo:

(...) Villa-Lobos parece estar contaminado por estes devires infantis em seu projeto de dar vida sonora a um cavalinho de pau. E é, em grande parte, através de um agenciamento lúdico, imaginativo e corporal com o piano e os sons que ele pode produzir que Villa-Lobos atinge este resultado.(COSTA, 2012, p.162).

Villa-Lobos, como citado acima, utiliza o devir-criança como base para suas obras-primas, pois é a partir do mundo infantil que os instrumentos musicais se transformam em mais poesia do que simples imitação (mímese). O devir-criança, de “O trenzinho do caipira”, se evidencia com a poesia de Ferreira Gullar. Ao transformar melodias em palavras, Gullar nos apresenta à pura necessidade da transformação simbólica que a música transmite:

Lá vai o trem com o menino
Lá vai a vida a rodar
Lá vai ciranda e destino
Cidade e noite a girar

Lá vai o trem sem destino
Pro dia novo encontrar
Correndo vai pela terra
Vai pela serra, vai pelo mar
(GULLAR, 2016, p.20)

O que Deleuze entende como principal formador de um devir-música é isso que foi apresentado na letra acima, como também o próprio filósofo, junto com Félix Guattari, teoriza no vol. 4 do “Mil platôs”:

Diríamos que o ritornelo é o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio da música. Uma criança tranquiliza-se no escuro, ou bate palmas, ou inventa um passo, adapta-o aos traços da calçada, ou salmodia (...) Trá lá lá. Uma mulher cantarola (...) A música inteira é atravessada pelo canto dos pássaros, de mil maneiras (...) A música é atravessada por todas as minorias e, no entanto, compõe uma potência imensa. Ritornelos de crianças, de mulheres, de etnias, de territórios, de amor e de destruição: nascimento do ritmo.(DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.87).

Deleuze e Guattari também exemplificam a música clássica, além de todo o

desenvolvimento conteudista da música em si, como a chave de compreensão ao ritornelo:

A obra de Schumann é feita de ritornelos, de blocos de infância, que ele submete a um tratamento muito especial: seu próprio devir-criança, seu próprio devir-mulher, clara. Poderíamos estabelecer o catálogo da utilização diagonal ou transversal do ritornelo na história da música, todos os jogos de infância e (...) todos os cantos de pássaro. O catálogo seria inútil, porque faria supor uma multiplicação de exemplos como se fossem concernentes a temas, sujeitos, motivos, quando se trata, na verdade, do mais essencial e necessário conteúdo da música. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.88).

Seguindo o caminho da relação entre ritornelo e teoria musical, tudo começa a partir do intermezzo – elemento que não permite que a música caia ou se estagne em um plano organizacional ou de desenvolvimento, sendo essa ponta de desterritorialização que faz a linha melódica e harmônica entrarem em devir. (ROSA LUZ, 2023).

Seguindo esta linha, a importância dos ritmos musicais se caracterizam como fontes primárias do intermezzo que, a partir da argumentação da filósofa Ana Rosa Luz:

O ritmo está entre o cronológico e o tempo sem contagem (...) Ele é a própria figura musical. O ritmo é a linha diagonal que atravessa a música e a desterritorializa (...) Ao compor, traçamos diversas linhas diagonais na partitura. Elas que permitem a existência de intercessão entre a melodia e a harmonia.(ROSA LUZ, 2023, p.149).

O intermezzo é o elo que liga melodia e harmonia. É a partir desta ligação que se há um devir musical. O músico, como interligador deste elo, busca eclodi-lo das partituras e fazê-los ganhar vida a partir do caos e de sua potência, é desta fusão que nasce os ritmos e cresce a interligação musical: harmonia – intermezzo – melodia.

Se os músicos possuem a responsabilidade de traçar o caos, como foi explicitado no início do capítulo, imagine o DJ – figura famosa dos eventos – que mixa e provoca uma experimentação radical da trilha sonora de um jeito inovador.

O filósofo Daniel Lins, especialista em Deleuze, argumentou o papel do DJ diante do ritornelo. Ou seja, a partir de uma leitura rizomática do mundo musical, o DJ organiza e rouba a música através de um “free style” convincente.

Ora, mixar significa juntar as batidas de duas ou mais músicas na mesma velocidade, buscando uma fusão ou uma passagem de uma música para a outra. A banda sonora é composta de diversos trechos retirados de gravação ou sample “furtados” de outros discos para posterior colagem em outros trechos. O DJ parte de uma base, de uma raiz, logo transformada em rizoma. Eis porque a mixagem produz o inédito, sob a força de uma intensidade própria ao DJ, sendo o ápice de suas invenções e “conversas” com sujeitos melódicos, fragmentos de músicas apropriadas. Diferenças que diferem.(DIAS, 2007, p.292).

O ritornelo é a condição de possibilidade da mixagem. Pois, segundo Deleuze, basta

uma orquestra que saiba exercer seu papel diante dos instrumentos e das letras; músicos multi-instrumentistas como Tom Zé, por exemplo, trazem um jeito refinado de territorialização regional, algo que pode se encaixar em compositores musicais e suas ideias geniais de misturar repetição em ritmo, diferença em poesia.

“O barquinho”, canção interpretada por Nara Leão (1942-1989) e composta por Roberto Menescal, é um exemplo dos perceptos e afectos que desenvolvem o ritornelo para reconstruir os ruídos do motor do barco:

(...) Roberto Menescal, em um passeio de barco, captura os ruídos do motor falhando e o transforma em ritmo musical. Não se trata de imitar os sons do motor, mas produzir um simulacro com o motor: devir-motor da música. Inventar uma indiscernibilidade entre motor e ritmo. O motor falhando é sua figura estética e possibilita uma conveniência entre música e motor. (MARQUES, 2024, p.140).

O ritornelo não apenas induz um novo tipo de marcação, ele garante uma riqueza musical que constrói devires sonoros, linhas de fuga. Com poucas notas, o tema ou motivo pode sofrer “transformações temporais, aumentos ou diminuições, atrasos ou precipitações” a partir da construção de “microintervalos, em expansão ou contração”. Logo, a partir de pequenos motivos, é possível liberar as variações de velocidade entre partículas sonoras”. (ROSA LUZ, 2023, p.173)

Cada músico expressa a sua sensação. A riqueza artística se faz presente, segundo Deleuze, no modo como as sensações são expressas – “O monumento é o composto das sensações e de suas fábulas expressas em um material artístico e que marcam a singularidade de uma obra ou artista”. (MARQUES, 2024, p.142)

No artigo “Por uma estética imanente em Deleuze e Guattari: Hermeto Pascoal e os blocos de sensações em Música da Lagoa” (2024), publicado pela Revista Viso: Cadernos de Estética Aplicada, o prof. Diego Marques (especializado na esquizoanálise de Deleuze e Guattari) relaciona a questão da riqueza musical, das sensações com a obra do musicista multi-instrumentista Hermeto Pascoal (1936 – 2025), um dos maiores ícones da música experimental brasileira.

Conhecido como um verdadeiro bruxo da música popular brasileira, Hermeto Pascoal fez da experimentação dos sons da natureza uma elevação. Desde a utilização de instrumentos canônicos, artesanais e tecnológicos, o “bruxo musical” ganhou fama pela regência inovadora de instrumentos percussivos.

Dentre as obras-primas de Hermeto Pascoal, cita-se a famigerada “Música da Lagoa”, apresentada no filme “Sinfonia do Alto Ribeira” (1985), de Ricardo Lua. A performance de

pascoal é primorosa ao utilizar a água, a flauta e garrafas de plástico dentro de uma lagoa. Também é válido citar o livro “Calendário do som”, realizado entre 1996 e 1997, onde o músico compôs uma música para cada dia do ano.

O curioso é notar o agenciamento da música com o ambiente:

No agenciamento-lagoa, Hermeto e seus amigos músicos promovem uma série de maquinações que desterritorializam a lagoa, ao mesmo tempo que renovam o território da música. Uma primeira maquinação deriva do encontro entre boca, garrafa e água. Os músicos sopram a garrafa com água dentro, de modo que cada uma produz uma nota diferente em consonância com a intensidade do sopro e da quantidade de água. (...) Em seguida, os músicos – que estão com Hermeto na lagoa – fazem um ritmo com suas garrafas-flauta: é a emergência de outra figura estética, os grilos. Os sons das garrafas capturam uma intensidade-grilo. Seriam os grilos ou vaga-lumes tornados música? O som acende e apaga. (MARQUES, 2024, p.144).

A música “A ostra e o vento” (1999), de Chico Buarque, é um exemplo utilizado pela filósofa Ana Rosa Luz, no livro: “Entre música e filosofia – o ritornelo entre Deleuze, Guattari e Chico Buarque” (2023), de uma música que não possui um rótulo ou estilo musical específico. Uma música que se repete de um jeito específico, por não ser a repetição específica e sim a repetição da plena diferença através das palavras pai e vento. Como o trecho abaixo demonstra:

O meu amigo secreto
 Põe meu coração a balançar
 Pai, o tempo está virando
 Pai, me deixa respirar o vento
 Vento
 (..)
 Meu namorado erradio
 Sai de déu em déu a me buscar
 Pai, olha que o tempo vira
 Pai, me deixa caminhar ao vento
 Vento

(BUARQUE, 1998)

Por fim, diante do ritornelo musical, a música ganha contornos experimentais e, como a arte no geral, exerce uma lúdica linha de fuga. “Cada estrofe um pequeno ritornelo dentro de um grande ritornelo que é a música no seu todo. Saturação dos motivos: caos, terra e cosmo rodando a todo tempo, no tempo da escuta”. (ROSA LUZ, 2023, p.179)

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A filosofia da arte de Gilles Deleuze, desenvolvida no mesmo período em que Arthur Danto (1924–2013) formulou a noção de estética contemporânea como “o fim da história da arte”, propõe um deslocamento significativo na compreensão do fenômeno artístico. A arte deixa de ser entendida prioritariamente como mimese, isto é, como repetição ou representação dos comportamentos sociológicos ou psicológicos de uma sociedade para ser pensada como devir. Nesse sentido, a arte abandona a centralidade da representação para tornar-se transformação: uma força capaz de reorganizar o espaço sociopolítico por meio da experimentação, da articulação entre teoria e prática e do uso da repetição como meio de produzir a diferença. Assim, a arte passa a ser compreendida como um processo de criação de afectos e perceptos.

Ao longo deste trabalho, buscou-se demonstrar o papel do artista como agente criador que, por meio da arte, organiza o caos e estabelece uma relação rizomática entre ciência e filosofia. Ambas, segundo Deleuze, também exercem funções criativas: a ciência cria funções, enquanto a filosofia cria conceitos, isto é, instrui e reorganiza o pensamento. Um exemplo dessa articulação pode ser observado no filme “Interstellar” (2014), dirigido por Christopher Nolan, que se configura como um projeto artístico agenciado aos rizomas da astrofísica e da filosofia existencialista. A união entre linguagem cinematográfica e ciência amplia as percepções próprias da ficção científica, ao mesmo tempo em que as direciona a afectos de ordem filosófico-existencial.

No campo das relações entre filosofia e arte, Deleuze revela-se também um atento espectador: cinéfilo, ouvinte de discos, frequentador assíduo de bibliotecas e teatros. A partir desse olhar sensível e investigativo, ele examina os projetos artísticos e, enquanto filósofo criador de conceitos, compreende a arte como um processo de devir, uma esfera de transformação do espaço físico e simbólico, bem como um meio através do qual o ser humano recupera sua humanidade e territorializa o seu lugar no mundo.

Nesse contexto, Deleuze busca identificar uma singularidade artística que expressa fluidez com o espaço sociopolítico. A arte, por si só, desempenha uma importante tarefa de revitalização da criatividade humana. Retoma-se, assim, a questão levantada na introdução deste trabalho: de que modo filosofia e arte se relacionam como modos distintos, mas interdependentes, de criação no pensamento de Deleuze?

No capítulo IV de “Proust e os signos”, intitulado “Os signos da arte e a essência”, Deleuze afirma:

O que é uma essência, tal como é revelada na obra de arte? É uma diferença, a diferença última e absoluta. É ela que constitui o ser, que nos faz concebê-lo. Porque só a arte, no que diz respeito à manifestação das essências, é capaz de nos dar o que procurávamos em vão na vida (...). (DELEUZE, 2013, p.39).

Com essa formulação, Deleuze esclarece que a arte constitui uma forma de metafísica independente da filosofia. A arte busca afirmar a diferença ao captar os aspectos sensíveis da sociedade e transformá-los em potência criativa. Para que essa potência produza impacto, a arte necessita também de um espectador. Nesse sentido, o filósofo, enquanto criador de conceitos, pode assumir o papel de crítico, analisando os modos pelos quais determinadas produções artísticas afetam e transformam o público.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, cinco capítulos e três diferentes linguagens artísticas foram mobilizados para explicitar essa teoria. O primeiro capítulo esboça o pensamento como criação; o segundo apresenta a relação deleuziana entre arte e filosofia, além de analisar o papel de Deleuze no campo da estética e da filosofia da arte; o terceiro capítulo discute a literatura menor de Kafka; o quarto capítulo ressalta o modo como as artes cênicas utilizam a diferença e repetição como campo de experimentação; e, por fim, o quinto capítulo demonstra a criação musical do ritornelo.

Desse modo, a arte adquire uma importância singular, configurando-se como um paradoxo entre aquilo que propõe e aquilo que o público percebe. Deleuze, enquanto entusiasta das potências artísticas, introduz o devir como mediador entre arte e espectador. Pode-se dizer, portanto, que a arte opera como um princípio de organização do caos, ao passo que o/a filósofo/a atua como um/a agente que potencializa essa ordem no campo do pensamento.

No cotidiano, o devir artístico manifesta-se de diversas maneiras. O “Cirque du Soleil”, por exemplo, pode ser compreendido como um agente do devir ao integrar artes cênicas, arte circense e trilha sonora orquestrada. Outro exemplo são as cantigas infantis, utilizadas pelas crianças como forma de territorializar suas brincadeiras e organizar o espaço lúdico. Assim, em meio ao excesso de informação característico da contemporaneidade, o devir assume um caráter rizomático, configurando-se como uma estética ativa, dinâmica e operante.

Assim, ao compreender a arte como potência de criação e diferença, o pensamento deleuziano nos convida a perceber que, em meio ao caos do mundo, é justamente na experimentação estética que o ser humano encontra novas possibilidades de existência, pensamento e transformação.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Sousa. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o juízo de Deus**. São Paulo: Moinhos, 2020.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. Tradução e apresentação: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- BUARQUE, Chico. A OSTRÁ e o vento. In: BUARQUE, Chico. **As Cidades**. Rio de Janeiro: BMG Brasil; RCA, 1998. 1 CD, faixa 7.
- CANDIDO, João Vitor Barbosa. A RELAÇÃO ENTRE O CONCEITO DE “LITERATURA MENOR” EM DELEUZE E GUATTARI E A LITERATURA DE LIMA BARRETO. **Seminário de Iniciação Científica e Tecnológica**, [S. l.], v. 1, 2025. Disponível em: <https://anais2.uesb.br/index.php/semicit/article/view/4455>. Acesso em: 5 Ab. 2026.
- COSTA, Rogério L. M. O cavaleiro de pau: devir-criança e molecularização na obra de Villa-Lobos. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 2., 2012, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2012. p. 147–162.
- CRUZ, Denise Viuniski da Nova; NEITZEL, Adair de Aguiar. Por uma literatura menor. **Acta Scientiarum. Education**, v. 41, e34184, 2019..
- DAMASCENO, Verônica. Pensar com a arte: a estética em Deleuze. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 11, nº 20, p. 135–150, 2017.
- DANTO, Arthur. **O que é a arte**. São Paulo: Digitaliza Conteúdo, 2023.
- DELEUZE, Gilles. **A filosofia crítica de Kant**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990)**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução: Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1999. Caderno Mais!, p. 4-6.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 1998.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevistas transcritas e traduzidas por Tomás Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Rosa et al. **Arte brasileira e filosofia: Espaço Aberto** Gerd Bornheim. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

EVOÉ!: Retrato de um antropófago. Direção: Tadeu Jungle e Elaine César. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. 1 vídeo (104 min).

FERRAZ, Silvio. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. **Artefilosofia**, v. 5, n. 9, p. 67–76, 2010.

FERRAZ, Silvio. Ritornelo: composição passo a passo. **Opus**, v. 10, p. 63–72, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

GALLO, Sílvia. Em torno de uma educação menor. **Educação & Realidade**, v. 27, n. 2, p.

169-178, 2002.

GERMANO, Ramon. A verdade como concordância do conhecimento com o objeto: um estudo sobre Kant. **Instante**, v. 3, n. 1, p. 57–74, 2020.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

INTERESTELAR. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2014. 1 filme (169 min). Disponível em: HBO Max. Acesso em: 25 fev. 2026.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Petrópolis: Vozes, 2017.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Fernando Costa Mattos. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008.

LACOSTE, Jean. **La philosophie de l'art**. Paris: Que sais-je, 2019.

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. MANIA de você. In: LEE, Rita. **Rita Lee**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1979. 1 disco de vinil, lado A, faixa 2.

LUZ, Ana Rosa. **Entre música e filosofia: o ritornelo entre Deleuze, Guattari e Chico Buarque**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2023.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MAOILEARCA, Laura Cull Ó. Como criar para si um teatro sem órgãos? Deleuze, Artaud e o conceito de Presença Diferencial. **Ephemerá: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 2, nº 3, p. 13–28, 2019.

MARQUES, Diego. Por uma estética imanente em Deleuze e Guattari: Hermeto Pascoal e os blocos de sensações em Música da Lagoa. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 18, nº 35, p. 130–150, 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PASCOAL, Hermeto. **Calendário do som**. São Paulo: SENAC, 2000.

PELBART, Peter Pál. O teatro da loucura. **Poliética: Revista de Ética e Filosofia Política**, v. 1, n. 1, p. 119–129, 2013.

PINK FLOYD. ANOTHER brick in the wall (Part II). Intérprete: Pink Floyd. Composição de Roger Waters. In: **THE WALL**. [S. l.]: Harvest Records; Columbia Records, 1979. 2 discos de vinil, disco 1, lado A, faixa 5.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

SAINT-SAËNS, Camille. **O carnaval dos animais**. Paris: Durand, 1886. 1 partitura.

SIMSOLO, Noël. As pompas de um falso louco chamado Carmelo Bene. **Foco**: Revista de Cinema, 2012. Disponível em: <https://focorevistadecinema.com.br>. Acesso em: 12 jan. 2026.

SINFONIA do Alto Ribeira. Direção: Ricardo Lua. São Paulo: Verão Filmes, 1985. 1 filme (26 min).

TEIXEIRA, Letícia Guerra Siqueira Soares. O corpo sem órgãos e a esquizocenia da Cia. Teatral Ueinzz. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 13., 2018, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: UNICAMP, 2018. p. 543–550. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4493>. Acesso em: 12 jan. 2026.

TRINDADE, Rafael. Deleuze e Guattari – o ritornelo (e o jazz). **Razão Inadequada**, 12 mar. 2017. Disponível em: <https://razaoinadequada.com>. Acesso em: 12 jan. 2026.

TRINDADE, Rafael. Devir-animal. **Razão Inadequada**, 5 abr. 2016. Disponível em: <https://razaoinadequada.com>. Acesso em: 12 jan. 2026.

TRINDADE, Rafael. Devir-criança. **Razão Inadequada**, 16 mar. 2016. Disponível em: <https://razaoinadequada.com>. Acesso em: 12 jan. 2026.

TRINDADE, Rafael. Devir-mulher. **Razão Inadequada**, 8 mar. 2016. Disponível em: <https://razaoinadequada.com>. Acesso em: 12 jan. 2026.

TRINDADE, Rafael. Do caos ao caos. **Razão Inadequada**, 27 dez. 2017. Disponível em: <https://razaoinadequada.com>. Acesso em: 12 jan. 2026.

VASCONCELLOS, Jorge. Teatro e filosofia em Gilles Deleuze. **Artefilosofia**, v. 5, n. 9, p. 101–108, 2010.

VIEGAS, Susana. Deleuze sobre a importância do acordo discordante em Kant. **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**, v. 5, n. 2, p. 329–348, 2017.