



AIMAG
GEM
DOBRA
ADA

modos de ver
fazer e ser
arquitetura

Gihad Abdalla El Khouri

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA – PROPAR

DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA - DA

GIHAD ABDALLA EL KHOURI

A IMAGEM DOBRADA: MODOS DE VER, SER E FAZER ARQUITETURA

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientação: Prof. Phd. Fernando Freitas Fuão

Porto Alegre/RS

2020



Figura 1 - Sujeito. Fonte: Do autor, 2019.

GIHAD ABDALLA EL KHOURI

A IMAGEM DOBRADA: MODOS DE VER, SER E FAZER ARQUITETURA

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientação: Prof. Ph.D. Fernando Freitas Fuão

Porto Alegre/RS

2020

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente ao professor Fernando Fuão, orientador dessa dissertação, pelo acolhimento, confiança e paciência além de toda tutoria propiciada. Agradeço também ao professor José Carlos Freitas Lemos, pelos encontros, apoios e sugestões sempre pertinentes.

A meus pais Abdalla El Khouri e Suzana de Toledo Ferraz El Khouri, que sempre me ofereceram apoio, força e compreensão sem os quais nada disso seria possível.

Aos meus amigos e amigas que sempre se mostraram dispostos a me ouvir e acolher nos momentos de insegurança e dificuldade, além da presença e encontros com papos estimulantes, e que certamente ajudaram na produção desta dissertação.

Aos filmes, textos, arquitetos, filósofos, autores e artistas que me vislumbraram e me localizaram neste lugar, que me proporcionaram as inquietações necessárias para produzir esse texto.

RESUMO

Ao vermos uma imagem somos imergidos em um mundo muito mais complexo que a filosofia ocidental costumeiramente considerou. Tal balizamento responsável pela sua subjugação perante o pensamento influenciou diretamente nos modos de ver o mundo, assim como ser nele e para ele. Partindo do questionamento acerca do papel da imagem no pensamento ocidental, a presente dissertação busca traçar um caminho filosófico no qual se inter-relacionam os modos de ver, ser e fazer, com enfoque específico no fazer arquitetura. Partindo da localização da imagem e sua conceituação cabível, o estudo propõe-se, a partir de Descartes, Leibniz e Deleuze, construir um percurso sobre o sujeito e seus regimes de visualidade, delineando um possível alargamento do sujeito e sua visão do mundo – possibilitando novas criações de si mesmo e dos objetos arquitetônicos que nos rodeiam. O presente trabalho também está alinhado com o pensamento teórico do arquiteto francês Bernard Cache, que a partir da Dobra deleuziana constitui novos modos de imagens e novas potências à arquitetura, seu pensar e agir.

Palavras-chave: Imagem. Dobra. Leibniz. Deleuze. Bernard Cache.

ABSTRACT

When looking at the image, we are immersed in a much more complex world than western philosophy used to consider. Such a guideline responsible for its subjugation before thought directly influenced the ways of seeing the world, as well as being in it and for it. Starting from the questioning about the role of the image in western thought, this dissertation seeks to outline a philosophical path in which the ways of seeing, being and doing are interrelated, with a specific focus on making architecture. Based on the location of the image and its appropriate concept, the study proposes, based on Descartes, Leibniz and Deleuze, to build a path over the subject and its visual regimes, outlining a possible enlargement of the subject and his view of the world, enabling new creations of himself and the architectural objects that surround us. To this end, the thought of the French theoretician and architect Bernard Cache is taken into account, which, from the Deleuzian fold, constitutes new modes of images and new powers for architecture, its thinking and acting

Keywords: Image. Fold. Leibniz. Deleuze. Bernard Cache.

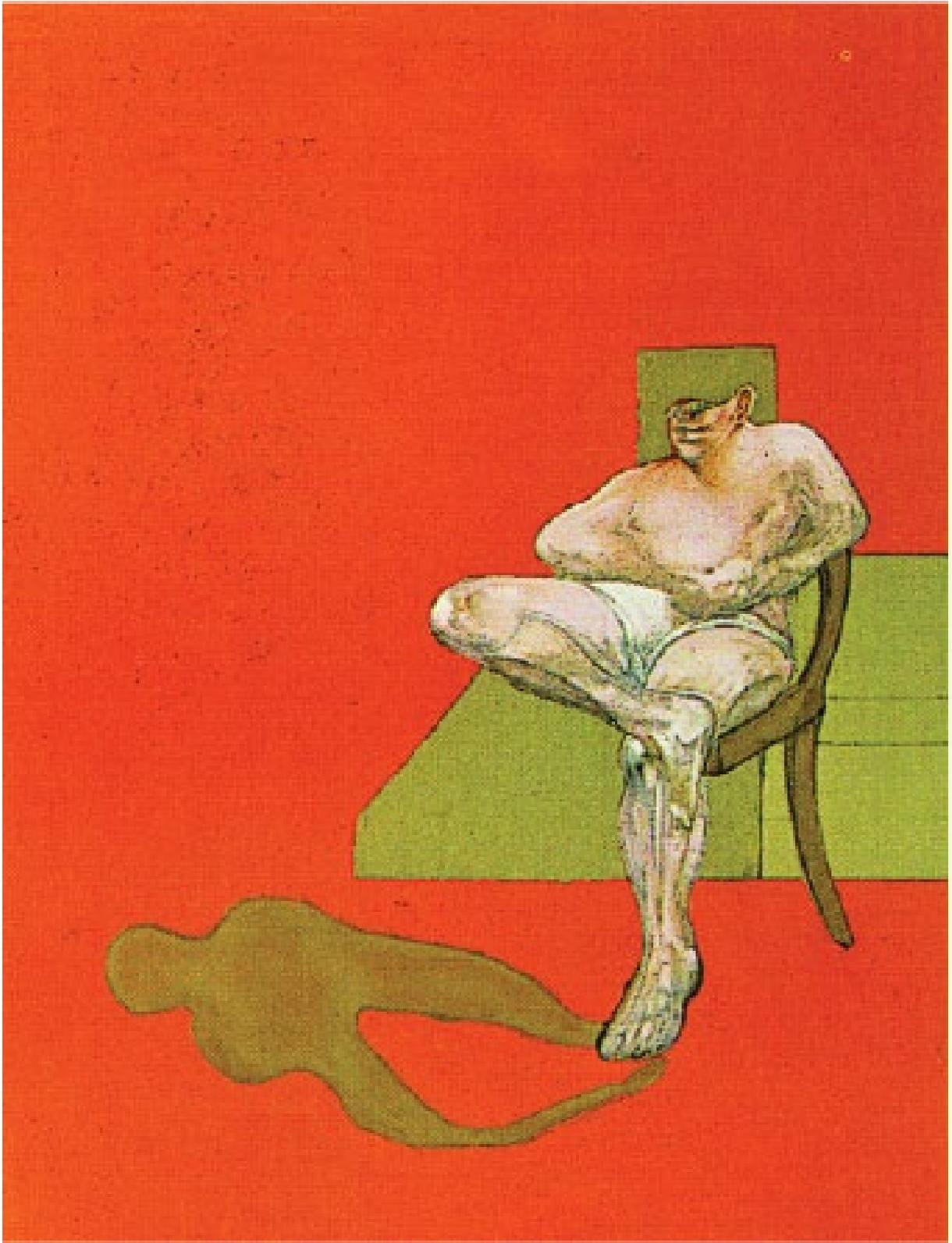


Figura 2 - Triptych 1983, Francis Bacon, 1984.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sujeito. Fonte: Do autor, 2019.....	3
Figura 2 - Triptych 1983, Francis Bacon, 1984.....	8
Figura 3 - Cenas filme Koyaanisqatsi (1982). Fonte: Compilação do autor.	14
Figura 4 - Representação visual da estrutura da dissertação. Fonte: Do autor, 2020.....	22
Figura 5 - Vermeer obscura. Fonte: Do autor, 2020.....	41
Figura 6 - Sem título. Fonte: Do autor, 2020.	49
Figura 7 - Without, Katrien De Blauwer, 2017.	53
Figura 8 - Mármore. Fonte: Do autor, 2019.	55
Figura 9 - Mola. Fonte: Do autor, 2019.....	57
Figura 10 - Figuras de Klee. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.	59
Figura 11 - Polaroids, Andrei Tarkovski, 1979-1984.....	67
Figura 12 - Il Mondo. Fonte: Do autor, 2019.	86
Figura 13 - Three Studies of Lucian Freud, Francis Bacon, 1969.....	91
Figura 14 - Inflexão e ponto de vista. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.	93
Figura 15 - Diagrama topográfico. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.....	94
Figura 16 - Mapa orográfico. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.....	97
Figura 17 - Linhas de Klee. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.....	103
Figura 18 - Geometrias. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.	105
Figura 19 - Identidade e singularidade. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.....	108
Figura 20 - Esquema oscilações. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.....	111
Figura 21 - A curva variável e os pontos de convergência. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.	112
Figura 22 - Convento de La Tourette, Le Corbusier, 1953-1960. Fonte: http://tristotrojka.org/kuloari-arhitektura-susrece-glazbu-u-rijeci/	116
Figura 23 - Tanikawa house, Kazuo Shinohara, 1974. Fonte: http://hiddenarchitecture.net/tanikawa-house/	120
Figura 24 - Tanikawa house, Kazuo Shinohara, 1974.....	121
Figura 25 - House III, Peter Eisenman, 1971. Fonte: https://eisenmanarchitects.com/House-III-1971	126
Figura 26 - The Manhattan Transcripts, Bernard Tschumi, 1976-1981. Fonte: http://www.tschumi.com/projects/18/	126
Figura 27 - European Central Bank Competition, Greg Lynn, 2003. Fonte: http://glform.com/buildings/european-central-bank-competition/	127

SUMÁRIO

Prefácio ou sobre a afetividade do estudo	13
1. Introdução	17
1.1. Do problema identificado	18
1.2. Da postura e do método adotados	19
1.3. Do encontro teórico.....	20
1.4. Dos objetivos	21
1.5. Da organização da dissertação	22
2. PARTE I – VER.....	24
2.1. A imagem.....	25
2.2. Da qualidade imagética.....	25
2.3. Das imagens possíveis; da imagem cabível.....	29
2.4. Dois passos para trás; ou de uma tradição	30
3. PARTE II – SER.....	33
3.1. Da câmara	34
3.1.1. Metafísica da imagem.....	34
3.1.2. Da câmara cartesiana	40
3.1.3. Da câmara leibniziana	44
3.2. Da casa.....	51
3.2.1. Outra metafísica da imagem	51
3.2.2. Desdobrando.....	54
3.2.3. Superjecto, olhar e obje.vistas	60
3.2.4. O barroco	65
3.2.5. Da inclusão ao sujeito.....	69
3.2.6. Do acontecimento, a ter um corpo.....	75
3.2.7. Dois andares	79
3.2.8. A imagem dobrada	87
4. PARTE III – FAZER	88
4.1. O mobiliário.....	89
4.1.1. O clássico, o barroco e o neobarroco.....	89
4.1.2. A imagem em Bernard Cache.....	90
4.1.3. Nova arquitetura	92
4.1.4. A imagem territorial	93
4.1.5. A imagem arquitetônica.....	97

4.1.6.	Leveza.....	102
4.1.7.	O quadro	104
4.1.8.	O exterior.....	106
4.1.9.	As imagens secundárias.....	107
4.1.10.	Objeto	108
4.1.11.	Da imagem à visibilidade; do corpo à alma	110
4.2.	Das arquiteturas	116
4.2.1.	Da arquitetura da câmara.....	116
4.2.2.	Da arquitetura da casa.....	120
4.2.3.	Da arquitetura mobiliada	126
5.	PARTE IV – CONCLUSÃO	132
5.1.	Considerações finais	133
	BIBLIOGRAFIA	135

There is no way to perform architecture in a book. Words and drawings can only produce paper space, not the experience of real space. By definition, paper space is imaginary: it is an image. (Bernard Tschumi, Advertisements for Architecture, 1976-7)

Prefácio ou sobre a afetividade do estudo

Acredito que, contrariamente ao desenvolvimento acadêmico padrão, para iniciar um estudo como este é necessário construir um *a priori*. Não um recheado de grandes citações ou delineando todo o escopo que será trabalhado como manda a cartilha – isso ficará para depois – mas sim um trazendo à luz aquilo que move o autor, que me move. Ao mostrar isto ao leitor, mesmo que brevemente, creio estabelecer uma aproximação com a temática de modo mais afetivo, enaltecendo e pré-justificando diversos recortes escolhidos na sequência dos atos. Se, como diria Paul Valéry, o artista traz a si mesmo na obra, não vejo motivos pelo qual aqui, no âmbito acadêmico, em seus aparatos, tenha-se subjugado a poética e a subjetividade de sua maneira de produzir. Essa perspectiva, inclusive, este ato, já diz muito sobre o estudo em si. Não hei de renegar à certa obscuridade ou sublimaridade o poético, o criativo, o subjetivo, mas, em um movimento pivotante, os trarei para perto de mim, apropriar-me-ei deles, pois deles sou constituído em essência. Entretanto, tampouco irei negligenciar a rigorosidade metodológica necessária a um estudo acadêmico como tal – aqui não se roga a escolher apenas um caminho. Me jogo perante um labirinto infinito de possibilidades. Não há um em detrimento do outro. Não há dialética, caminho linear único... o que há são saltos tigrados, zigue-zagues, idas e vindas que, com efeito, busca um pensamento complexo¹ em seus paradoxos e diversidades, um pensamento que se utiliza da complementaridade dos contrários, uma postura pós-estruturalista.

Assim surge uma inquietação que transpassa os modos operantes acadêmicos, à constituição do saber, suas linguagens e atos, que transita por uma preocupação epistemológica em uma guinada ao aberto, ao dobrável, ao poético, ao estético, à imagem. Falaremos, é claro, de arquitetura, mas em princípio nossa inquietação não passa por ela, tampouco se finda aí. Atravessa a arquitetura, atravessa pessoas, o tempo, torna-se acontecimento. Pensar a imagem em arquitetura me veio desta forma: atravessamentos cotidianos, acontecimentos, encontros atuais, reais. Não foi fruto de perdas de sono, noites em claro dignas dos maiores tensionamentos a partir dos quais o novo surge. Não foi algo somente ativo, foi algo atento:

¹ [...] a um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. [...] a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. [...] com os traços [...] do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza... (MORIN, 2005 apud_ VASSÃO, 2008, p.56)

encontro, evento catártico que surge como espanto exclamativo do primeiro movimento filosófico, seguido do, igualmente potente, interrogativo. Que imagem! Que imagem?

Elemento estranho, *extraněus*, que é de fora, estrangeiro, *étranger*, esta é o seu lugar, lugar da imagem, esse é o meu lugar. Fitamo-nos entre fronteiras, KOYAANISQATSI² (1982) e eu (1992).



Figura 3 - Cenas filme Koyaanisqatsi (1982). Fonte: Compilação do autor.

² O nome do filme, Ko.yaa.nis.qatsi, derivado da língua Hopi significa: “n. 1. Vida louca. 2. Vida tumultuada. 3. Vida em desintegração. 4. Vida desequilibrada. 5. Um estado de existência que exige outro modo de viver.” Dando toda o enunciado estético da obra de Reggio e Glass. Disponível em: https://www.koyaanisqatsi.org/films/k_defs.php. Acesso em 14/08/2020.

O primeiro filme da trilogia QATSI, fruto da parceria entre o diretor Godfrey Reggio e o compositor Philip Glass, se mostra uma sinfonia visual sem precedentes. Crítico e cético, faz o seu parecer de seu tempo, desencanto, descontento, o homem moderno que não fora capaz de solucionar os problemas do mundo tal qual Deus, e com isso se viu desamparado, desorientado, com suas bases arrancadas de si; utopias transformadas em distopias, prenúncios do fim dos tempos, do colapso, uma visão apocalíptica³ da colisão entre um mundo urbano, tecnológico e um mundo ambiental, natural, capaz de mover a mente, o corpo, o estômago. Um entorpecente paradoxal que me deixa dormente ao mesmo que me energiza. A força da natureza, da humanidade da imagem. Humano em seu esplendor, entre escalas, entre caminhos, fatos, curvas e mundos. Um todo sem o qual não haveria os porquês – por que existir, estar presente: a arquitetura, o sujeito, o mundo, a imagem. Sem o qual restariam ruínas, emergiria o branco cegante, o negro obscuro, um tudo-nada inacessível aos olhos e ao corpo.

Mas não temos tais ruínas, não as possuímos. O que constitui nossas posses? O que possuo? O que carrego? Tenho o ruído fragmentado e perdido do sujeito contemporâneo, em contraposição à uma sociedade material/ista, monolítica de escalas jamais vistas. Megalópoles, arranha-céus, viadutos e estradas. Temos a propaganda, outdoors, fotografias e temos a arte em suas linguagens. É todo este conjunto, todo um contexto imagético que me rodeia, que me engloba e me constitui ao mesmo tempo que o constituo igualmente.

Desta forma as imagens me consomem e nos retroalimentamos, neste jogo perpétuo em que ela me atrai – chama sussurrando por entre as frestas do meu ser; dançamos por entre todas as curvas, por todos os infinitos, todas as realidades possíveis e impossíveis. Retenção, captação... um fascínio feito o fogo, a lareira. Têm algo de lar⁴ nelas, de interior. Elas reúnem e convergem olhares. É difícil não se deixar levar, ainda mais em nossos tempos desguarnecidos de uma simples sombrinha em uma “chuva infinita de imagens”.⁵

³ As Profecias HOPI utilizadas por Reggio no filme dizem as seguintes palavras; “Se escavarmos coisas preciosas da terra, estaremos chamando o desastre. Perto do dia da Purificação, haverá teias de aranha prolongando-se de um lado para outro do céu. Um recipiente de cinzas poderá um dia cair do céu e poderá queimar a terra e agitar os oceanos.”, não como texto, mas tradição verbal estabelece-se os signos entre o mito e o real, entre a imagem e o concreto, signos convergindo na produção cinematográfica. (Koyaanisqatsi, 1982)

⁴ “Fustel de Coulanges em seu celebre livro *A cidade antiga* nos explica detalhadamente sobre a origem e significado da palavra lares, a qual estava diretamente associada ao fogo sagrado. Todas as casas dos gregos ou dos romanos possuíam um altar; e nesse altar devia haver sempre restos de cinzas e brasas. Era obrigação sagrada do dono de cada casa conservar o fogo, dia e noite. O fogo só deixaria de brilhar sobre o altar quando toda família houvesse morrido; lar extinto, família extinta, eram expressões sinônimas entre os antigos.” (Fuão, 2012a)

⁵ (Calvino, 1988)

É o afeto, a afetação por elas e para elas. É o abraço amoroso que comporta a mim, a arquitetura, a imagem. Ato que surge como questão ontológica: diz respeito a mim, a constituição do Eu, do sujeito e seus sistemas complexos. E transita pelo quesito epistêmico: discursivas do conhecimento, seus modos, suas narrativas, suas abordagens, que em uma torção de mundo se faz capaz de erigir o lugar da imagem, o meu lugar. Novas práticas, novas visões, novas dobras... um exercício neobarroco pós-estruturalista por entre um labirinto que há de ser dobrado, redobrado, desdobrado. Modos de ver, modos de fazer, modos de ser. Um novo eu, uma nova arquitetura.

1. Introdução

A idade da razão (...) seria então a idade em que sabemos reprimir essa tendência primitiva de expressão emoções. (Didi-Huberman, 2016 p. 17)

1.1. Do problema identificado

A postura ocidental tradicional insiste, teimosamente, em que a linguagem e o pensamento são fenômenos psicológicos puramente incorpóreos e não associados ao corpo. De acordo com essa postura, existem coisas materiais tangíveis, por um lado, e o pensamento não associado ao corpo, por outro (...). (Pallasmaa, 2013 p. 27)

Conforme vemos nas palavras do arquiteto e teórico finlandês Juhani Pallasmaa, nos encontramos em um contexto ocidental no qual tem-se, como estatutário, a dicotomia entre o pensamento e a sensibilidade, entre ideia e corpo, entre língua e imagem. Mas, não apenas a divisão se impõe, como também sua conseqüente hierarquização em que a imagem, como componente do sensível, toma um caráter infrapensável, sujeita ao erro, ao falso e desta forma precisando estar alhures do pensamento filosófico.

Desde Platão [Platão colocou a imaginação em último lugar entre as faculdades mentais], os filósofos condenam o recurso ao imaginário como uma forma inferior de atividade mental – na melhor das hipóteses, uma muleta para, e, na pior, um empobrecimento da reflexão pura. O pensamento filosófico, proclama Martin Heidegger, é “desprovido de charme e pobre em imagens”. Permanece discutível, porém, se existe ou pode existir algo como um pensamento estritamente desprovido de imagens, um pensamento que dispense as imagens por completo, para se tornar “o pensamento pensado a si mesmo”, na declaração provocativa e reveladora de Aristóteles. (Casey, 1976, o. X apud_ Pallasmaa, 2013, p. 31)

A imagem e a imaginação não postularam, majoritariamente, lugar no pensamento ocidental. E quando o fizeram fora sempre como uma triste sombra gerada pela luz do conhecimento⁶. Neste exercício estritamente racional, a cautela aplicada à imagem fez com que ela fosse de certa forma amputada do humano, retirando-lhe toda sensibilidade.

Estamos diante do problema de expressão metafísica da realidade. A filosofia tradicional, pela própria índole dos procedimentos julgados compatíveis com a racionalidade, nunca concedeu à imagem e à imaginação um papel importante no conhecimento. (...) Quanto a imagens, que pudessem expressar realidades, a filosofia sempre as tratou com extrema cautela, quando não as desprezou inteiramente. (Silva, 2005 p. 13)

Neste contexto, nos parece que o problema reside na posição a qual a imagem foi subjugada no pensamento ocidental, periférica ao sujeito e ao conhecimento, deslocada do humano. E quando nele presente o é como berço de seus erros, confusões e desorientações.

As imagens querem direitos iguais aos da linguagem e não simplesmente serem transformadas em linguagem. Elas não querem ser nem igualadas a uma “história das imagens”, nem elevadas a uma “história da arte”, mas sim serem consideradas como individualidades complexas ocupando posições de sujeito e identidades múltiplas. (Mitchell, 2015 p. 186)

⁶ (Debray, 1994)

Destarte, se faz possível elencar algumas questões inerentes ao problema identificado, as quais se propõem responder por meio da pesquisa. Como inquietação principal temos a seguinte pergunta: a imagem pode ser considerada elemento filosófico metafísico, e assim estabelecer relações com o sujeito, sendo dele constituinte?

Os debates sobre a imagem, novos ou antigos, são frequentemente debates em torno dos lugares e dos espaços aos quais atribuir às imagens. Por essa razão, os pensamentos da imagem raramente foram pensamentos a partir da imagem (ou segundo a imagem, para falar como Merleau-Ponty), mas consistiam antes em uma inserção desse objeto incômodo e perturbador em uma ordem de saberes já estabelecido. (Alloa, 2015 pp. 11-12)

Se compreendermos que “a filosofia é reflexão sobre uma experiência não-filosófica”⁷, podemos transitar da questão postulada acima à arquitetura seguindo o fluxo inverso ao comumente exercido, como afirma Alloa.

Todavia, desdobrando teoricamente o pensamento acerca da imagem, surgem questionamentos complementares sobre como a arquitetura pode tomar partido das relações entre sujeito e imagem a fim de estabelecer novas possibilidades teórico-práticas para sua disciplina. Encontramos nesta direção uma área de pesquisa aberta a contribuições, tendo em vista o estado no qual o pensamento arquitetônico se mantém, majoritariamente, embasado em princípios do movimento moderno em seus aspectos sociais, técnicos e formais, sendo urgente, assim, estabelecer novos campos investigativos, ainda não aprofundados, e estruturas que permitam respostas arquitetônicas atualizadas e contemporâneas.

1.2. Da postura e do método adotados

O que se propõe, uma vez estabelecido o problema e as questões erigidas a partir dele, é uma investigação teórica-explanatória pela qual se encara a pesquisa de modo crítico-analítico, apresentando-o de forma descritiva e, restringindo-se ao levantamento bibliográfico, objetivando explicitar as questões urgentes acerca do tema. A partir disso busca-se gerar intersecções teóricas com o intuito de fundamentar intencionalmente um raciocínio que promova a compreensão desejada.

⁷ (Laterza, 1991 p. 15)

Estabelecidas tais premissas, seguimos para a descrição dos objetivos do trabalho, neste caso as relações entre ver, ser e fazer arquitetura. Porém, não a partir da delimitação de um pensamento monolítico linear que estabelece causas e efeitos diretos, mas uma investigação entre texto-imagem em uma postura pós-estruturalista de busca pela diferença, na qual diversas possibilidades surgem delineando abordagens em potência à novos pensamentos e realizações arquitetônicas, nas relações filosóficas-arquitetônicas entre imagem, sujeito e arquitetura. Desta forma, instrumentaliza-se a postura a partir do procedimento de revisão bibliográfica e articulação conceitual entre as partes.

1.3. Do encontro teórico

Adotar uma postura pós-estruturalista não diz respeito apenas à abordagem e ao modo de olhar a pesquisa, mas também sob qual texto e olhar deve mirar, de forma a acolher a abordagem e ser acolhido por ela. Dito isso, a presente dissertação pretende ser majoritariamente pós-estruturalista, especificamente a partir do pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze.

Sabemos que alguns filósofos no decorrer da história dedicaram-se à imagem, desenvolvendo sistemas a ela, majoritariamente, “de orientação fenomenológica, como Jean-Paul Sartre, Gaston Bachelard, Edward S. Casey e Richard Kearney”⁸, assim como os filósofos Henri Bergson e Walter Benjamin. Logo, mesmo que longe de ser um campo hegemônico na disciplina filosófica, fica claro que “a questão da imagem *não tem um lugar unívoco* e não pode, conseqüentemente, ser enfrentado como um problema *coerente*”⁹, possibilitando, dessa forma, avanços a campos ainda não explorados teoricamente. O que nos leva ao pós-estruturalismo e à filosofia da diferença de Deleuze.

Deleuze dedicou parte de sua filosofia não apenas à imagem – *Cinéma 1 - L'Image-mouvement* (1983), *L'Image-temps* (1985) – como introduziu as artes em seu sistema, dedicando-se à literatura - *Proust e os Signos* (1964), *Kafka. Por uma literatura menor*¹⁰ (1975) – e as artes visuais – *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (1981) – de onde surge *A Dobra: Leibniz e o barroco* (1988) na qual não se dedica apenas a uma linguagem, mas a todo um sistema filosófico-artístico no qual a arquitetura se inclui.

⁸ (Pallasmaa, 2013 p. 32)

⁹ (Boehm, 2015 p. 24)

¹⁰ Junto a Félix Guattari.

A Dobra salta aos olhos na obra de Deleuze ao se localizar na maturidade e ampla envergadura que o pensamento do filósofo atingiu nos anos 80¹¹, assim como instaura contatos com as artes de forma a destacar percepções e afeções, “que transbordam para novas formas com o pensar filosófico, como devires e potências para o pensamento se orientar em meio ao plano imanente erigido”¹². Assim sendo, *A Dobra* parece-nos o livro mais “arquitetônico”¹³ de Deleuze e, se não o mais imagético, aquele que abre a novas possibilidades à imagem.

A partir disso, o que se delinea é uma abordagem que vai do meio as pontas. *A Dobra* de Deleuze nos faz retornar à *Monadologia* (1714) de Leibniz e avançar ao *Earth Moves* (1995) de Bernard Cache. Leibniz então nos retoma as *Meditações* (1641) de Descartes, encerrando dessa forma nosso escopo bibliográfico principal. Ou seja, posto de outra forma, Deleuze nos leva a Leibniz que nos leva a Descartes que retornam a Deleuze para nos levar a Bernard Cache: entre o clássico, o barroco e o neobarroco, buscando suas diferenças, seus entre lugares e as aberturas nas quais se possa criar novas filosofias, imagens e arquiteturas.

1.4. Dos objetivos

O objetivo geral da presente dissertação é localizar a discussão da imagem no campo filosófico-arquitetônico a partir das relações sujeito-imagem, estabelecendo um tripé indissociável entre ver, ser e fazer arquitetura. A partir disso busca-se delimitar objetivos específicos capazes de induzir ao objetivo geral seguindo a ordem abaixo:

- Delimitar conceitos de imagem relevantes para o presente texto, localizando-os enquanto discussão filosófica, especificamente metafísica;
- Revisar as perspectivas metafísicas clássicas do sujeito e suas relações com a imagem, especificamente em Descartes e Leibniz;
- Revisitar a perspectiva barroca inserida por Deleuze e suas relações com o sujeito e a imagem;
- Analisar e relacionar o pensamento de Bernard Cache acerca de novos paradigmas da arquitetura que partem de um pensamento barroco e da *Dobra* de Deleuze executando um pensamento neobarroco;
- Estabelecer possibilidades arquitetônicas a partir das relações sujeito-imagem dos paradigmas clássico, barroco e neobarroco.

¹¹ (Ferraz, 2010)

¹² (Ferraz, 2010)

¹³ (Rajchman, 2000)

1.5. Da organização da dissertação

A presente dissertação se estrutura em três partes, cujos capítulos e conteúdo são apresentados a seguir (Figura 5).



Figura 4 - Representação visual da estrutura da dissertação. Fonte: Do autor, 2020.

O início do estudo, parte 01 – “Ver”, procura estabelecer uma delimitação sobre o entendimento de imagem a partir da apresentação de seus conceitos e suas implicações no

decorrer da dissertação, localizando-a no campo da filosofia como embate metafísico, provendo assim base de compreensão e suporte às partes seguintes nas relações entre visualidade e sujeito.

Na sequência, a parte 02 – “Ser”, busca, a partir da revisão bibliográfica, construir o panorama filosófico no qual se insere a imagem e suas relações com os modos de ser, subjetivação e sujeito da metafísica clássica de René Descartes – *Meditações Metafísicas* (1641) e Gottfried Wilhelm Leibniz – *Monadologia* (1714), destacando elementos de diferenças em seus paradigmas e possibilitando conexões com o pensamento barroco construído por Gilles Deleuze em *A Dobra: Leibniz e o barroco* (1988), em um outro olhar sob a obra de Leibniz, inaugurando o conceito da Dobra como ponto de inflexão do pensamento acerca do sujeito e a imagem. Portanto, do clássico ao barroco tentamos evidenciar afecções e regimes de visualidades a serem explorados nos modos de fazer e pensar arquitetura.

Na parte 03 – “Fazer”, procura-se localizar o problema da imagem e do sujeito no campo arquitetônico estabelecendo um novo paradigma acerca do pensar e fazer arquitetura baseado no pensamento de Bernard Cache em *Earth Moves: The Furnishing of Territories* (1995), assim como desenvolver compreensões acerca das arquiteturas possíveis dentro dos escopos teóricos delineados anteriormente – Descartes e a câmara escura; Leibniz e a casa barroca, Cache e o mobiliário.

Por fim, buscar-se-á traçar as considerações finais deste trabalho teórico-exploratório identificando lacunas remanescentes como também possíveis desdobramentos que o texto deixa em aberto para desenvolvimentos futuros.

2. PARTE I – VER

Não se olha a imagem como se olha um objeto. Olha-se segundo a imagem. (Maurice Merleau-Ponty apud Alloa, 2015, p. 7)

2.1. A imagem

Possuímos uma vivência cotidiana com as imagens, possivelmente nenhum indivíduo tenha dificuldades em entender, ao menos em seu sentido vago, do que se trata essa palavra e a quais objetos ela se relaciona. Contudo, essa imersão ubíqua acaba por banalizar seu conceito, esvaziando-o e impedindo maiores reflexões. “A noção de ‘imagem’ muitas vezes é entendida como uma simples superfície rasa e passageira da comunicação visual e da representação artística.”¹⁴ Contudo, é importante asseverar que a noção de imagem remete a diversas realidades e sentidos diversos em contextos variáveis. Desta forma, é certo que “se pode chamar de filosófica a questão da imagem e das imagens,”¹⁵ que para além de seu reconhecimento “em suas funções perceptuais, miméticas e mnemônicas”¹⁶ tem algo a mais a ser e a dizer. Existe algo mais profundo na imagem que, como afirmamos anteriormente, foi negado pela filosofia ocidental. Assim se faz urgente, primeiramente, delimitar esta imagem de que falamos.

2.2. Da qualidade imagética

Falarei de imagem, de mim, de você. Porém, o que exatamente direi? Por onde começo esse intento quase ode a esse ser? Começo, acredito que, pelo meio, no século XIX.

AN EXPERIMENTATION IN THE CINEMATIC COMMUNICATION
Of visual phenomena
WITHOUT THE USE OF INTERTITLES
(A film without intertitles)
WITHOUT THE HELP OF A SCENARIO
(A film without a scenario)
WITHOUT THE HELP OF THEATRE
(A film without actors, without sets, etc.)¹⁷

Quando o cineasta soviético Dziga Vertov inseriu estas palavras no início do seu célebre *O Homem da Câmera* – original *Cheloveks kino-apparatom* – realizou uma operação muito mais profunda que preceder suas imagens em movimento com um texto. Em um

¹⁴ (Pallasmaa, 2013 p. 11)

¹⁵ (Boehm, 2015 p. 24)

¹⁶ (Pallasmaa, 2013 p. 32)

¹⁷ (Vertov, 1929)

momento já deslocado cerca de 30 anos da primeira revolução cultural trazida pelo cinema, e pela revolução científico-tecnológica do *fin de siècle*, estas palavras, este filme, evidenciaram, tal qual um epítome, uma cultura imagética em crescimento desenfreado. Uma explosão maturada por centenas de anos.

Digo isto pois, comumente, se trata a revolução científico-tecnológica do século XIX como a ontologia da questão da imagem, seu nascimento e disseminação cultural – ou pelo menos é a partir daí que a atenção se volta com maior rigor. Este segundo ato é de difícil não realização, pois a produção fotográfica, cinematográfica e publicitária, expuseram a imagem como nunca antes. Entretanto, é necessário frisar que este momento apenas aprofundou um processo muito anterior e mais longo que podemos chamar imagem.

Tomemos a exemplo as imagens de *Lascaux*, datadas entre 17.000 a.C. e 15.500 a.C. Elas nos sinalizam quão longo é este processo ao qual nos referimos, pois, a partir de sua existência pode-se afirmar que antes mesmo de desenvolver uma linguagem estruturada já nos servíamos de comunicações visuais e gestuais.¹⁸

Mas, entre o passado e o presente, o que não faltam são sinais da anterioridade da imagem na constituição humana, principalmente quando contraposto à escrita. John Berger irá nos falar que ver precede as palavras ao citar que a criança olha e reconhece antes mesmo de poder falar.¹⁹ Tal aspecto é facilmente notável em nosso cotidiano e em nosso crescimento, no qual tomamos conhecimento das imagens, ou das imagens das coisas, anteriormente aos seus conceitos. Somos capazes de compreender imagens antes mesmo de aplicar a elas ideias e conceitos, singularizá-las em palavras, e então replicar estes signos, propondo problematizações a eles e por eles como, por exemplo, opera o pintor belga surrealista René Magritte em *A Traição das Imagens*²⁰, coincidentemente contemporâneo ao filme de Vertov.

Podemos delinear desta maneira uma ligação entre o pensamento e a imagem, “de modo que o pensamento faça parte da imagem ou, antes, o inverso: imagens atravessam e configuram os pensamentos.”²¹ Este estado ou tal inclinação natural da humanidade ao conhecimento imagético já fora reconhecida pelos gregos, em Aristóteles, configurando algo como uma inserção da imagem e do imaginário na percepção e no pensamento humano.

¹⁸ (Boehm, 2015 p. 31)

¹⁹ (Berger, 2008 p. 7)

²⁰ (Magritte, 1929)

²¹ (Beccari, 2012)

Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, os visuais. (Aristóteles, 1979, p. 11).

Destarte, a imagem e a imaginação são uma das maiores prerrogativas do ser humano²², seja natural a si ou construída pelo conhecimento. Entretanto, deste fato ao desenvolvimento de uma cultura pautada nela e por ela há um processo que, além de longo, peculiariza-se por paradoxos, conflitos e dualidades, característicos de uma herança cartesiana e iluminista.

Herança esta, que, nos desenvolveu racional e logicamente, contrapondo-se científico-filosoficamente e teologicamente à imagem e alinhando-se à fala e, em consequência, à escrita. Herança esta que não falha em continuar exercendo seu poder atualmente. Contudo, aqui não nos resta dúvida enquanto à precedência da imagem.

A afirmação bíblica da primazia da palavra – no Evangelho de João, o Gênesis diz o seguinte: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1); e continua “E o Verbo se fez carne” (João 1:14) – parece ter ocultado de nós a função e o poder da imagem. Restam poucas dúvidas quanto à precedência ontológica: a imagem surgiu primeiro. (Pallasmaa, 2013 p. 30)

Desta maneira, a imagem, ao ser parte integrante da genealogia humana²³, se manteve borbulhando por todo o nosso desenvolvimento a ponto de expandir-se culturalmente no século XIX – contexto comum à Vertov e Margritte – e além, no século XXI, a ponto em que “*in no other form of society in history has there been such a concentration of images, such a density of visual messages*”²⁴

Roland Barthes chamou, já na era pós-moderna, este estado, que perdura até hoje, de “civilização da imagem.”²⁵ E sob uma “chuva infinita de imagens”²⁶ é necessário se ater às alterações consequentes disto, visto que, “*every image embodies a way of seeing. (...) Yet, although every image embodies a way of seeing, our perception or appreciation of an image depends also upon our own way of seeing.*”²⁷

Sobre os modos de ver, modelos de visão, ressalta-se a perspectiva ímpar do crítico de arte estadunidense Jonathan Crary, que, estabelecendo relação entre os modelos de visão e os

²² (Darwin, apud Pallasmaa, 2013)

²³ (Mondzain, 2015 p. 40)

²⁴ Em nenhuma outra forma de sociedade na história, houve tamanha concentração de imagens, tamanha densidade de mensagens visuais. (Berger, 2008 p. 129 tradução nossa).

²⁵ (Barthes, 2012)

²⁶ (Calvino, 1988)

²⁷ Toda imagem incorpora modos de ver. (...) Entretanto, embora toda imagem incorpore um modo de ver, nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também de nosso próprio modo de ver. (Berger, 2008 p. 10 tradução nossa).

objetos de reprodução da imagem como a câmara escura, evidencia como tal ruptura atingiu muito mais que as imagens visuais, obras de arte e afins.

No início do século XIX, a ruptura com os modelos clássicos de visão foi muito mais do que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nas convenções de representação. Ao contrário, ela foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano. (Crary, 2012 p. 13)

Há uma ligação irrestrita entre imagem e modos de ver, que nos é importante, pois integra aquilo que se conformará como escopo da nossa pesquisa.

(corte)

A vida e a morte do olhar são a vida e a morte da imagem.

(corte)²⁸

Desta maneira, a cultura da imagem se relaciona diretamente ao contexto moderno – como afirmamos anteriormente isto gera a dificuldade ou a impossibilidade de deslocamento desse contexto para se tratar a temática – que, de certo modo, ainda se conforma em suas características mais profundas, atual e majoritária. Ou seja, sua escala, velocidade e racionalidade. Nietzsche aborda esta temática ressaltando como devido a “enorme aceleração da vida, o espírito e o olhar acostumaram-se a ver e julgar de maneira parcial e imprecisa” nos assemelhando a viajantes que “conhecem um país e seu povo por um vagão de trem”²⁹

Alloa afirma que, de maneira semelhante ao tempo, “somos perpetuamente superexpostos às imagens, interagimos com elas”.³⁰ Crary ainda ressalta que “se a modernização do observador envolver a adaptação do olho e a formas racionalizadas de movimento, tal mudança coincidiu com (e só foi possível em razão de) uma crescente abstração da experiência óptica a partir de um referente estável.”³¹

Temos assim uma cultura imagética, um estado epistemológico que se relaciona ao mundo e ao sujeito que é inseparável “das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação.”³²

²⁸ (Tiburi, 2013)

²⁹ (Nietzsche, 2000)

³⁰ (Alloa, 2015 p. 7)

³¹ (Crary, 2012 p. 113)

³² Ibid., p. 15

Com isso podemos levantar os pilares deste estudo: imagem, sujeito e arquitetura, um caminhar acerca dos modos de ver e modos de fazer, um caminho afetivo que segue o conselho de João Damasceno: acolhendo as imagens “com olhos, lábios e coração.”³³

2.3. Das imagens possíveis; da imagem cabível

Mas que imagem é essa? O que ela é? Ela é algo ou simplesmente é? Quando eu falo imagem o que trago? Algo crucial é delimitar o entendimento prévio de imagem, para localizar o leitor de maneira mais acurada sobre aquilo que colocamos em discussão, principalmente se tratando do campo arquitetônico, que, imagético como tal, traz sua relação singular perante as imagens.

Como salienta Alloa, “se alguém nos pedisse para explicar o que é uma imagem, teríamos dificuldades de fornecer uma resposta”³⁴, temos conhecimento dela, somos circundados constantemente, tomamos contato com o mundo a partir delas, nelas e com elas e elas conosco. Mas saber o que são, saber o que a imagem é, ter sua noção é algo suscetível a diversos significados em contextos variáveis. “A mesmíssima palavra é usada de forma indiscriminada para imagens, objetos da percepção e entidades da imaginação, sonhos e devaneios.”³⁵

Qual imagem é esta que falamos aqui então? Entramos em uma encruzilhada entre defini-la singularmente, o que sequer seríamos capazes, e sua indiscriminação genérica vulgar como citado acima. Um jogo de opostos se desenha, e, a partir dele, é que adentro na complexidade deste tema, o qual não deve ser reduzido à bipolaridades. Todavia, preciso daquilo que nego para corroborar aquilo que afirmo. Ou seja, falarei aquilo que a imagem não é, no contexto deste estudo. Para levá-la além utilizarei da “sede contra a imagem” para matar a minha sede de imagens.³⁶

Com isso, é necessário evidenciar que não estamos tratando da imagem enquanto instrumento, como *coisa*³⁷, para nos utilizarmos de um termo sartreano o qual veremos novamente. Não é esta face da imagem que tratamos como objeto de estudo por mais que a

³³ (Mitchell, 2015 p. 180)

³⁴ (Alloa, 2015 p. 7)

³⁵ (Pallasmaa, 2013 p. 20)

³⁶ (Rancière, 2015 p. 196)

³⁷ (Sartre, 2017)

aceitemos e dela tomemos proveito tendo em vista que mesmo enquanto “simples superfície rasa e passageira da comunicação visual e da representação artística”³⁸ (ela) nos enxerta dados necessários à didática e explicação. É a partir dessa mídia, desse meio, que as questões se colocam. Nossa intenção parte da imagem à visualidade, ou seja, do objeto que se vê à forma como se vê. Nos localizamos, em última instância, sob um panorama mais amplo que dirá respeito aos modos de ser. A definição de imagem que tratamos aqui se liga intimamente à definição do sujeito, ou seja, uma prerrogativa humana. Aceitamos por assim dizer o caráter duplo da imagem, e escolhemos nos voltar a uma de suas faces, à sua face constituinte, sem, entretanto, abandonar a outra, nas palavras de Mondzain:

Produção do sujeito, a imagem faz devir o sujeito mesmo que a produz. A imagem é, portanto, se posso dizer assim, duas coisas em uma: ao mesmo tempo uma operadora em uma relação e objeto produzido por essa relação. As operações imaginantes são inseparáveis dos gestos que produzem os signos que, por esta razão, permitem os processos de identificação e a separação sem as quais não haveria sujeito. *A definição da imagem é, portanto, inseparável da definição do sujeito.* (Mondzain, 2015 p. 39) (grifo do autor).

É esta imagem à qual nos referimos; a que constitui o sujeito e é criada por ele, que se conforma entre o interno e o externo, dobra e redobra, desdobra, imagem que é imagem, que é vida, que sou eu. Imagem complexa, profunda, que é si e que é o outro, que é modo de ser e de ver. Imagem que é o mundo – todos os possíveis.

2.4. Dois passos para trás; ou de uma tradição

Há uma inclinação natural da humanidade ao conhecimento imagético a qual já fora reconhecida por Aristóteles, configurando algo como uma ontologia da imagem e do imaginário na percepção e no pensamento humano como dito anteriormente. Para o pupilo platônico é natural a todos os indivíduos o desejo pelo conhecimento e isto se prova pelo prazer das sensações, que, para além de suas funções, nos agradam por si mesmas, sendo delas a visão a preponderante.³⁹

Entretanto, independente desta inclinação, o pensamento filosófico científico ocidental – incluso dos gregos – negligenciou, ou até mesmo negou por completo, a função do imaginário no pensamento, comunicação e percepção humana.⁴⁰ Da metafísica platônica ao iluminismo cartesiano e crítica kantiana, se estabeleceu uma dicotomia entre o pensar e o imaginar na qual

³⁸ (Pallasmaa, 2013)

³⁹ (Aristóteles, 1979)

⁴⁰ (Pallasmaa, 2013 p. 23)

a imaginação ligada à corporeidade, à sensibilidade, à estados os quais não se podem validar segundo parâmetros lógicos e controláveis. Acaba por ser renegada e extirpada do sujeito, tendo a ideia como seu primeiro e último estatuto, como afirmara Descartes. E, desse modo, esquecendo a admiração do corpo fascinado pelo poder poético das imagens, corpos e objetos capazes de nos aderir ao mundo e, dessa experiência de comunhão, extrair modos de agir para aprender a decifrá-lo e interpretá-lo.⁴¹

Platão, alicerce da cultura ocidental como sabido, conta com uma postura racional, idealista e assim dualista. Coloca a imagem como questão metafísica, e sua filosofia, em seu sentido genérico, concebe a dicotomia entre o plano material – horizontal, aterrado e sombrio – e o ideal – vertical, ascendente iluminado. Com isso relega todo o campo sensível, culminando, dentre outros reflexos, no entendimento de uma certa pré-existência e onipotência da ideia, capaz somente de chegar a si por si.

Ora, para aqueles cujos desejos fluem na direção do conhecimento e de tudo que lhe é similar, o prazer seria só da própria alma, creio, e, quanto aos do corpo, ele os deixará de lado, se não for um falso, mas um verdadeiro filósofo. (Platão, 2006 p. 227)

A ideia é a luz progenitora e movedora que encontrará seus reflexos, suas representações, no mundo material. O belo não está na imagem, mas na ideia. À imagem sobra a competência de representar, copiar, mediar ao sensível, algo próximo já corrompido pela própria mediação a qual se sujeita em si.

Para além disso, a visão não se preza enquanto sentido suficiente em si mesmo, diferente dos outros, uma vez que demanda um terceiro para que ocorra.⁴² A ideia do belo é absoluta, eterna e independente da materialidade. As coisas, as imagens das coisas, estão fora da caverna ao tempo que se relacionam com ela, remetem a ela. Mas aí está seu limite. A imagem platônica é projeção, vetor resultante que parte da ideia e sempre se subjeta a ela como cópia imperfeita das “coisas”, vista meramente numa relação de semelhança, relação mimética no nascimento da *mimesis* em si.

No mundo cognoscível, vem por último a ideia do bem que se deixa ver com dificuldade, mas, se é vista, impõe-se a conclusão de que para todos é a causa de tudo que é reto e belo e que, no mundo visível, é ela quem gera a luz e o senhor da luz e, no mundo inteligível, é ela mesma que, como senhora, propicia verdade e inteligência... (Platão, 2006 p. 271)

Há a onipotência das ideias, a divisão entre o inteligível e o visível. Há ainda o trágico estabelecimento da verdade absoluta, alcançada apenas por meio delas. É sob esse paradigma,

⁴¹ (Richter, 2005)

⁴² (Platão, 2006 p. 258)

o da existência de uma verdade última, que a imagem se torna representação, aparência que busca resgatar e corresponder às condições do objeto representado. Platão coloca um mundo no qual existem três níveis hierárquicos: as formas intelectuais, idealizadas fruto do pensamento livre e assim perfeitas; o mundo sensível, concreto, massa e matéria que copia, e as cópias de cópias, essas capazes de escaparem longinquamente da verdade, enganar o espectador, iludi-lo. Platão chama, enfim, as “imagens, em primeiro lugar, as sombras, depois as aparições refletidas nas águas e nas superfícies opacas, lisas e brilhantes e tudo o mais que seja assim”.⁴³

Imitadora, sedutora, reflexo do ideal. Dentro desta perspectiva, a imagem é resultado. Ela se forma no processo do conhecimento se deslocando cada vez mais do conhecimento em si, da verdade. Platão relega à imagem o lugar da *mimesis*, de repetição, representação, corrompida, corrompida, atraente e enganosa.

Entre o visível e o inteligível o que se deve estabelecer é um jogo hierárquico no qual os verdadeiros filósofos, após o esclarecimento das ideias, descem, regressam à caverna, ao mundo dos outros a fim de se habituar e assim ver melhor, reconhecendo as imagens e de que coisas são suas respectivas sombras.

Fato então é que o pensamento grego, platônico especificamente, descreveu e interpretou a imagem como a face visível do real, desdobramento e manifestação visível de uma ideia. O termo *eikon* nasce deste lugar no qual a imagem é relacional às ideias e como todo um mundo suprasensível cuja essência é da ordem do invisível.⁴⁴

Ao se ter este entendimento da imagem platônica, é possível compreender o hábito ocidental de pensar a imagem e suas consequências no pensamento de Descartes à Kant, outros pilares do nosso pensamento. Como disse Rancière, somos possuídos por Platão, ele está incrustado em nós.⁴⁵ O fantasma platônico da imagem como ilusão, disfarce, sombra, cópia da cópia, cosmética do real, assombra e habita nosso modo de interrogar a relação entre real e ficcional.⁴⁶

⁴³ (Platão, 2006 p. 262)

⁴⁴ (Flores, 2018)

⁴⁵ (Rancière, 2004)

⁴⁶ (Richter, 2005)

3. PARTE II – SER

O momento em que passamos dos mecanismos histórico-rituais de formação da individualidade a mecanismos científico-disciplinares, em que o normal tomou o lugar do ancestral, e a medida do lugar o do status, substituindo assim a individualidade do homem memorável pela do homem calculável, esse momento em que as ciências do homem se tornaram possíveis é aquele em que foram postas em funcionamento uma nova tecnologia do poder e uma nova anatomia política do corpo. (Michel Foucault 2004, p. 161 apud Beccari, 2014).

3.1. Da câmara

3.1.1. Metafísica da imagem

A imagem se coloca em um lugar de tensões e disputa metafísica, entre o corpo e a alma, entre os atributos da razão e os dados corporais. Perante um prisma clássico, mesmo que sob aspectos distintos, ela fora renegada ao inválido, ao obscuro, confuso, ou na melhor das hipóteses a um início incipiente do pensamento, ponta de um vetor em caminho à verdade, à unidade, à singularização, capaz somente pelo pensamento e pela razão.

É a busca pela visão clara que conduz a humanidade ocidental, a sua epistemologia, sua metafísica. São as marcas de uma redução, tornar o mundo uma pirâmide de convergência única, ou, nas palavras de Albert Camus “reduzi-lo ao humano, marcá-lo com seu selo.”⁴⁷ . É a força da razão que coordena as delimitações do que vem a ser imagem, é ela (a razão) que ao não conseguir ler, ver na totalidade da imagem, busca esclarecê-la e assim afirmar que a subjugará. No enalço fantasmagórico platônico, Descartes e seus pares, e ímpares, almejam uma explicação de tudo. Gritam na necessidade de “dizer uma vez só: “isto está claro”, e tudo se salvaria.”⁴⁸ Cercando-se de muros precisos, levantando fronteiras, cômodos claros e objetivos.

Conquanto o olhar do espanto esteja na origem da reflexão filosófica, a filosofia teria se esquivado diante do estranhamento suscitado pelo ser em seu estado de mutação incessante e privilegiado recursos que congelassem o movimento, optando por categorias estáveis, que atribuíssem a ele a conotação da permanência, da fixidez. (Paiva, 2005 p. 18)

Rita Paiva (2005), assevera ainda que os modernos se movem no universo dado pelos gregos, perpetuando suas posturas perante o real, tornando-se vítimas de um desejo de fragmentação e fixidez. Dentro desse contexto é possível dar o salto que, sob forma de um guarda-chuva hereditário, conecta a modernidade ao pensamento grego, conexão de reafirmação metafísica, de estabelecimento de um campo de disputas e tensões entre corpo e alma, entre o sensível e o inteligível, entre imagem e razão. René Descartes, David Hume e Gottfried Wilhelm Leibniz⁴⁹, estão nestas trincheiras, são sua vanguarda, sua linha de frente, e,

⁴⁷ (Camus, 2019 p. 32)

⁴⁸ Ibid., p. 41.

⁴⁹ Assim como Paiva (2005), para fins didáticos e simplificadores da questão que se torna introdutória nesta passagem, acolhemos a delimitação de filósofos que a crítica de Jean-Paul Sartre traz em seu *A Imaginação* (2017) perante as relações da filosofia com a imagem, aquilo que chamará de metafísica ingênua e inclui os filósofos supracitados. A intenção não é a de realizar um levantamento teórico-histórico da imagem na filosofia Ocidental moderna, mas sim, ilustrar passagens do pensamento acerca esta faculdade mental, instruindo um caminho – não

a partir dela fomentaram diversas disputas, entre as quais, a concepção da imagem, seu lugar e sua função.

Jean-Paul Sartre, filósofo existencialista notório, em sua curta incursão à imagem em *A imaginação* de 1936, no intuito de ler o conceito sob a luz da fenomenologia, trata-a não como um mero efeito cognitivo, mas sim como algo relacionado à intencionalidade apresentando-se como um “movimento pré-reflexivo anterior ao próprio pensar.”⁵⁰ Desta forma, para Sartre, a imaginação está inserida em um panorama, o qual a intenção é explicitar a dimensão ontológica no qual o Ser é aquele que possui consciência de si mesmo.⁵¹ Assim, segundo Kawahala e Soler (2017), Sartre recorre a um olhar sobre os grandes sistemas metafísicos, como que um estatuto a priori, abnegando dos problemas ontológicos as quais estão associados. Ou seja, o filósofo francês uniformiza o pensamento moderno e sua postura perante a imagem, estipulando assim um estatuto monolítico do pensamento.

Mesmo que, para Sartre, tais filósofos apresentem uma mesma concepção da imagem⁵² - dela como *coisa* - o próprio filósofo ainda afirma a existência de desacordos quando postas em relação com o pensamento. Seja por simplificação e negação como em Descartes, seja por conservação e elevação como em Hume, ou por aproximação e reparação em Leibniz, o que ocorre é mais que uma simples continuidade acerca do pensamento da imagem metafísica. São nas sutilezas – se é que as podemos chamar assim – que se evidenciam as diferenças dos pensamentos dos filósofos. Assim, para Leibniz a imagem é um fato, para Hume uma coisa e para Descartes outro da mesma coisa. Esses são os vetores singulares de seus pensamentos nos quais reside a diferença, pois se a imagem é coisa para o francês o é sendo suspeita, enquanto para o britânico necessária e anterior. Leibniz em uma via totalmente diferente, inaugurando a filosofia alemã, inscreve o problema em um terceiro campo. Campo esse que acreditamos ser necessária uma breve aproximação. Ou seja, nos termos de Deleuze, “é no reino do mesmo que habita a diferença”⁵³ e ela se torna evidente quando percebidos os desdobramentos ocasionados pelas literaturas, dos filósofos em questão, na continuidade histórica.

Sob o legado de Sartre delineamos o campo “do mesmo”, a partir das filosofias que habitam seus pensamentos (Descartes, Leibniz, Hume) optamos por um aprofundamento em

linear – que nos leve à escrita de Deleuze sobre Leibniz e conseqüentemente à filosofia arquitetônica de Bernard Cache.

⁵⁰ (Kawahala, Soler, 2017)

⁵¹ Ibid.

⁵² (Sartre, 2017 p. 11)

⁵³ (Beccari, 2014)

Descartes e Leibniz tendo em vista a contraposição direta estabelecida entre os dois filósofos – principalmente nas intenções de Leibniz em construir um terceiro vetor filosófico na Europa em seu tempo. Desta forma, com o intuito de evidenciar as diferenças inerentes ao pensamento moderno, aprofundando-se em suas singularidades, acreditamos que este recorte metodológico torna mais evidente e didático o entendimento, assim como evita desvirtuamentos dos objetivos aqui traçados.

A imagem no pensamento de Descartes, se insere sob o paradigma racionalista do filósofo francês, ou seja, se coloca em um contexto mecanicista onde há uma separação irreparável entre corpo e mente. A exemplo de Platão, Descartes se recusa a compreender a experiência sensível como produtora de conhecimento. “A imagem é uma coisa corporal, é o produto da ação dos corpos exteriores sobre nosso próprio corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos.”⁵⁴ Assim, a imagem residindo no mundo material, das coisas dúbias, mesmo que provisória ela, a partir do corpo, regido por leis mecânicas não infringirá fatos ou dados que ajudem chegar ao estatuto da verdade.

Crary (2012) cita Nietzsche que resume esse tipo de pensamento: “Os sentidos enganam, a razão corrige os erros; conseqüentemente, assim concluíram, a razão era o caminho para o durável, e as ideias mais afastadas dos sentidos deviam ser as que estavam mais perto do ‘mundo verdadeiro’. – Dos sentidos vem a maior soma da infelicidade – são mentirosos, enganadores, destruidores.”⁵⁵ Descartes não tremula ao encher os pulmões e gritar pela verdade, rogando por ela, e delineando um caminho claro e objetivo a ela, que passará apenas pela razão, pela ideia, pela alma.

Foi o filósofo e matemático francês o responsável por uma rejeição parcial ao pensamento grego – especificamente o aristotélico em suas divisões da alma – acentuando a divisão entre a lógica e a estética, criando um hiato entre a imaginação e o pensamento⁵⁶. Seguindo um papel de negação do corpo, seus dados e conhecimentos, Descartes se preocupou em criar um sistema metafísico em suas *Meditações* de prevalência total do *cogito*, do *logos*, da alma pensante.

O ato do saber é não somente uma primazia do conhecimento, mas o único ato válido. “Será pela via de uma inspeção do espírito na interioridade das ideias que se chegará ao estatuto

⁵⁴ (Sartre, 2017 p. 13)

⁵⁵ (Nietzsche, 2008 p. 317 apud Crary, 2012 p. 46)

⁵⁶ (Hebeche, 2011)

da verdade”⁵⁷, e nesta postura o que intrinsecamente se deriva é o caráter vacilante daquilo que se entende no corpo, ou seja, há uma negação dos conhecimentos externos e corporais, sensíveis os quais estão sob um regime mecanicista.

É no *cogito*, ponto inaugural, alavanca para a construção do conhecimento positivo, ou no sujeito pensante, que deve ser buscada a certeza da realidade no que concerne à existência dos corpos, e não no plano da experiência sensível. A realidade primeira é a existência do sujeito enquanto ser pensante e, por conseguinte, a certeza da representação não deve ser encontrada no nível da existência dos corpos, mas no nível das ideias ou do próprio pensamento. (Paiva, 2005 p. 101)

Para Descartes sou uma coisa pensante (*res extensa*). Enquanto ser pensante, substância pensante, devo buscar em mim e por mim minha essência, as ideias, o conhecimento positivo, as certezas do mundo. Devo controlar e definir a representação, o mundo, pois tenho certeza de mim, o sujeito, de minha existência enquanto ser pensante. Esta é a primeira realidade e última, a qual coordena todo o resto.

Assim, não há o que se possa ser encontrado no nível da existência dos corpos. As sensações são fatores que originam nossos erros, então devo-me afastar delas a fim de traçar um caminho à verdade, à realidade. Em última instância e indubitavelmente tudo que tem sua fonte na sensibilidade, e assim me gera dúvidas, é falso.

O filósofo francês ao afastar o corpo da alma, a sensibilidade da razão, acaba por criar uma relação de afastamento entre o exterior e o interior. O exercício do sujeito, senão o sujeito em si, é uma interioridade e se dá por ações interiores, inspeções, vigílias capazes de afastar e repudiar o *extenso*, o externo, o estrangeiro, que estabelecem relação direta com o corpo.

A imaginação e a imagem estão para o pensamento cartesiano, neste lugar e neste lado da fronteira, exterior à consciência e em contato direto com a sensibilidade, com o corpo mecânico, e o “seu papel no processo de conhecimento configurará antes um obstáculo do que um instrumento potencializador desse processo.”⁵⁸ A metafísica cartesiana se coloca conforme estabelecadora dos opostos, uma polarização que opõe a substância pensante às leis que regem toda a extensão. Algo intrínseco à condição humana visto que “o homem é dotado de substância pensante, e simultaneamente, tem um corpo regido por leis mecânicas”⁵⁹. Devém daí imagens que serão regidas também sob uma ótica mecanicista reafirmando seu status de *infrapensável*.

⁵⁷ (Paiva, 2005 p. 99)

⁵⁸ Ibid., p. 101

⁵⁹ Ibid., p. 99

São em suas *Meditações* que o filósofo se dedicará a ode à razão, ao estabelecimento do sujeito como ser pensante, e assim tecer sua cruzada contra o sensível, a imagem e a imaginação. Já na *Primeira Meditação* debruça-se em evidenciar o caráter ilusório dos sentidos aproximando a imaginação dos sonhos e da ilusão, capazes de nos confundir e falsear nosso entendimento. Na *Segunda Meditação* Descartes é assertivo enquanto o status da imaginação, afirmando que “imaginar é basicamente contemplar a figura ou a imagem de uma coisa corporal”⁶⁰. Ou seja, a imagem está, claramente, sob o estatuto de coisa em sua metafísica, fato este que indicará a crítica sartriana inclusive.

Contudo, é necessário afirmar que quando falamos que, Descartes nega a imagem, ele não a nega em si, como coisa, mas sim como participe no processo de estabelecimento do ser, como parte do processo do entendimento de si, como um outro tipo de pensamento. Em outras palavras, o filósofo aceita a existência da imagem, mas a subjugando, como ratifica Hebeche (2011) “claro que imagino, mas só porque eu sou é que eu imagino. Ou melhor, só porque eu sou uma coisa pensante é que eu existo e, portanto, que eu quero, sinto, imagino”. Partindo dessa ideia, podemos entender que é a partir do meu ser e das minhas ideias que apreendo o meu ser. É por ser pensante que existo, que tenho desejos, sinto e imagino, sendo assim, “posso apreender a natureza da imaginação, e, portanto, de que sonhos e quimeras são ilusões que se originam no corpo.”⁶¹

Descartes não está rejeitando a faculdade da imaginação, pois “eu tenho corpo a que estou estritamente conjugado”, só que a “ideia distinta do corpo” só é possível quando eu tenho a ideia clara e distinta de mim mesmo, isto é, que sou fundamentalmente uma “coisa pensante e inextensa”, que então “minha alma, pela qual sou o que sou, é inteira e verdadeiramente distinta de mim e não pode ser concebida sem mim, isto é, sem uma “substância inteligente a que esteja ligada” (ibid., p. 62). (Hebeche, 2011)

Como se vê, quando Hebeche trata a imagem em Descartes ele a aproxima do onírico, das ilusões, não desvinculando-se do autor, ou seja, reafirmando seu estatuto enquanto “instâncias que definitivamente nos lançam no universo patológico do erro e da ausência total de clareza.”⁶² Posto de outra forma, é a imagem e a imaginação conectadas ao ilusório e aos sonhos, enquanto matéria prima deles, que as distanciará ainda mais das zonas claras e definidas do conhecimento, sendo ligadas ao obscuro, nebuloso, confuso, à perda do caminho à verdade. Acerca disso Paiva (2005) em nota de rodapé, resgata e comenta as palavras de Olgária Matos (1990):

⁶⁰ (Descartes, 1996 apud Hebeche, 2011)

⁶¹ (Hebeche, 2011)

⁶² (Paiva, 2005 p. 102)

O texto de Olgária Matos evidencia que a imaginação, que gravita os arredores da consciência e se associa ao universo sensível, constitui em Descartes uma ameaça a ser extirpada na busca do verdadeiro conhecimento.(...) “é preciso despojar o Eu de seus conteúdos empíricos – dos ensinamentos dos mestres – como também sensíveis, anulando a sensibilidade e a imaginação como esferas da experiência ligadas ao estado patológico da confusão e do erro. (...) Este iluminismo da Razão acredita liberar o homem do medo quando não houver mais nada de desconhecido, quando nada permanecer além da redutibilidade de seu poder. (...) Ele [sujeito] se encerra nos confins do próprio Eu e regride a uma consciência vazia. O confronto entre o sujeito intelectual e o sujeito empírico é drástico. A atividade que a consciência solipsisticamente isolada em si mesma promove não conhece nada de exterior ao sujeito, (...). O dualismo corpo e alma – o primado concedido à consciência no processo do conhecimento – legitima a neutralização do real. (...) O de fora é reconduzido à razão e a exterioridade é ilusória” (1990 p. 288). Nessa exterioridade reside a imaginação. (Paiva, 2005 p. 102)

O medo é um dos fatores que coordenam o homem moderno, e os conflitos que surgem daí são nocivos perante o real. Como se pode ver nas palavras da filósofa Olgária Matos, é quase que como uma ficcionalização do todo externo. Mundo de imagens fictícias. O barroco, como veremos, abraçará o erro, não o temerá, abrindo assim outros canais, outros mundos possíveis ao pensamento. Desta maneira, é no confronto, no conflito que o espírito buscará contornar a imaginação para encontrar, “reconhecer que a verdade dela se encontra nele”. É na “inspeção do espírito” que se afasta as imagens, que se retém apenas as ideias inatas que são sua propriedade exclusiva.⁶³

Será na *Sexta Meditação* que Descartes distinguirá o “espírito que reconhece a si mesmo apenas como pensamento, e a imaginação como atividade corporal”⁶⁴, excluindo assim a necessidade da imagem à natureza do espírito, categorizando sua posição no corpo e por fim sedimentando a duplicidade característica de sua metafísica. A vista disso, o pensamento cartesiano irá distanciar-se relativamente de sua herança grega, ao propor não um elo fraco, como Platão, nem uma complementariedade, como em Aristóteles, mas um desbaratamento total entre as duas substâncias que compõe o homem. Se aumentam as tensões, eleva-as ao limite, ao mesmo tempo que as torna irreparáveis, tornando o sujeito em um campo de batalha.

No fim, é o sujeito e seu estatuto que está em jogo, que está em batalha. Uma batalha entre aquilo que entendo claramente em mim, aquilo que sou, e aquilo que não compreendendo e acabo por negar, distanciar de mim, jogando-o à fronteira. É um conflito drástico, dramático, que se volta à interioridade de forma irremediável, cerrando o externo, colocando-se em lugar de inspetor encaixotado, mirando o fora para então reconduzi-lo aos eixos da razão.

⁶³ (Hebeche, 2011)

⁶⁴ Ibid.

O sujeito racional, cartesiano, que se define pelo *cogito*, e que nega seu próprio corpo – e conseqüentemente os conhecimentos que partem dele – em prol de um *logos* total e em busca de uma verdade única alcançável pelas ideias, interioriza-se, inaugura um espaço interior e assim estabelece uma relação distante do observador e do inspetor da alma com o fora, com a imagem, com o mundo.

Conceber a mente humana como um espaço interior em que tanto as dores como as ideias claras e distintas passam em revista perante um Olho Interior. (...) A novidade foi a noção de um espaço interior único, no qual as sensações corpóreas e perceptivas (...) eram objetos de uma quase observação. (Rorty, 1979, pp. 49-50 apud Crary, 2012, p. 49)

O observador de um “Olho Interior” é o inspetor interior que nega a visão como meio de conhecimento do mundo – parte da negação cartesiana dos sentidos como afirmamos anteriormente. Ou seja, “o posicionamento seguro do eu em um espaço interior vazio é condição para conhecer o mundo exterior.”⁶⁵ Resulta disso que, além de a imagem ser dotada de um caráter infrapensável, fantasmagórica e errônea, a posição do observador vai de encontro com a supressão total dos sentidos, separado totalmente do mundo exterior, encarnando o “fecharei agora os olhos, taparei os ouvidos, desviar-me-ei de todos os sentidos.”⁶⁶

3.1.2. Da câmara cartesiana

É a partir dessas características do pensamento moderno, especialmente o cartesiano aqui evidenciado, que se pode entender a câmara escura⁶⁷ como o modelo representativo da visão humana além de modelo da “relação do sujeito perceptivo quanto a posição de um sujeito cognoscente em relação ao mundo exterior.”⁶⁸ Desta forma, tomando-se a câmara como representação do estatuto do sujeito e sua relação com a imagem, o que se tem é a reafirmação da posição da imagem para a modernidade: submissa e desconectada, coisificada e ainda operadora de um deslocamento irreparável, uma crise entre corpo/mundo, mente/sujeito.

Destarte, entre o pensamento cartesiano e a câmara escura delineia-se um paradigma no qual “o mundo exterior não é conhecido pelo exame direto dos sentidos, mas por meio de

⁶⁵ (Crary, 2012 p. 49)

⁶⁶ (Descartes, 1984 p. 24 apud Crary, 2012 p. 49)

⁶⁷ Jonathan Crary trata a câmara escura como um modelo epistemológico do sujeito moderno. Para mais sobre a câmara escura ver Aaron Scharf, *Art and Photography* (Harmondsworth, 1974), e Lawrence Gowing, *Vermeer* (New York, 1952).

⁶⁸ (Crary, 2012 p. 35)

uma inspeção mental de sua representação “clara e distinta” no interior do aposento.”⁶⁹ É o caráter de isolamento, de ruptura com o sensível, que define o moderno cartesiano. É esta singularidade cartesiana que restringe a imagem, mais que a *metafísica ingênua da imagem* de Sartre. Como afirma Crary, as pinturas de Vermeer, *O Astrônomo* de 1668 e *O Geógrafo* de 1669, são sínteses imagéticas desse estatuto.

O isolamento sóbrio e sombrio desses estudiosos pensativos em seus interiores emparedados não é, em absoluto, um obstáculo à apreensão do mundo exterior, pois a divisão entre o sujeito interiorizado e o mundo exterior é condição para conhecer este último. As pinturas são, portanto, uma demonstração consumada da função conciliadora da câmara escura: seu interior é a interface entre as absolutamente *distintas res cogitans* e a *res extensa* de Descartes; entre observador e mundo. (Crary, 2012, p. 50)



Figura 5 - Vermeer obscura. Fonte: Do autor, 2020.

Vermeer, em suas pinturas, foi capaz de sintetizar a relação entre o *cogito* cartesiano a posição do sujeito no mundo e as relações que se estabelecem com a imagem, com o sensível e com o exterior. São discursos completos acerca da conexão entre a Dióptrica de Descartes, seu

⁶⁹ (Crary, 2012 p. 50)

pensamento sobre o sujeito racional, e a câmara escura como instrumento de uma visão afastada do mundo. Assim como Descartes, o instrumento, ou a “*assemblage*”, utilizando o termo deleuziano⁷⁰ emprestado por Crary, “substituiu a base aristotélica da “verdade visual” por um regime de objetivação e distanciamento do sujeito em relação ao mundo observado”⁷¹.

Tal regime é o respiro do tempo do pintor holandês, seu espírito, que revela sujeitos, seus afazeres cotidianos, distantes do mundo, internalizados, deslocados em si e por si. É a estatização imagética capaz de representar a objetividade do mundo e seus sujeitos velados em suas edificações, em suas câmaras, materiais ou não. Para além de Descartes é a tradução de uma hegemonização do modelo da câmara nos séculos XVII e XVIII – com destaque os trabalhos de Kepler, Newton e Locke como assevera Crary – que permaneceu como modelo de como a observação conduz a deduções verdadeiras sobre o mundo.⁷² Neste momento, o grito tão desejado da verdade parecia ter seu espaço para ressoar, entre quatro paredes, sobre um piso e sob um teto, apenas uma pequena abertura, um grito interno, um gozo solitário e descorporificado. A verdade tão almejada em uma representação ordenada e objetiva.

Diferentemente de uma construção em perspectiva, que também presumia fornecer uma representação objetivamente ordenada, a câmara escura impôs uma área ou um lugar restrito a partir do qual a imagem mostra sua plena coerência e consistência. Por um lado, o observador é dissociado da pura operação do aparelho; está lá como uma testemunha descorporificada de uma re-(a)presentação mecânica e transcendental da objetividade do mundo. Por outro lado, sua presença na câmara implica uma simultaneidade espaçotemporal entre a subjetividade humana e a objetividade do aparato. (Crary, 2012 p. 47)

Com efeito, a realidade moderna se incrusta na e pela câmara, o sujeito torna-se descorporificado para além de mecânico, uma testemunha como coloca Crary, em sua posição credora e passiva. Contudo, quando o autor cita a simultaneidade espaço temporal entre subjetividade e objetividade, mostra aí um problema não avançado seja pelos metafísicos seja pelo aparato em si. Se o corpo é deslocado, se é invalidado, se é inviabilizado o é virtualmente, visto sempre estar presente, ubiquamente simultâneo, onipresente ao sujeito que dele não se separa senão em morte.

Contudo, a tradição filosófica, mesmo defronte a este problema, mantém-se firme em suas bases, em suas recusas, suas certezas. Não é capaz de aceitar o corpo, de permitir a extensão

⁷⁰ Crary cita Deleuze em busca de uma definição mais acurada da câmara escura, não limitando-a a um simples objeto, simples máquina: “Pois o que constitui a câmara escura é precisamente sua identidade múltipla, seu estatuto “misto” como figura epistemológica em uma ordem discursiva e objeto em um arranjo de práticas culturais. A câmara escura é o que Gilles Deleuze chamaria de *assemblage*, algo que é “simultânea e inseparavelmente uma montagem como máquina e como enunciação”.” (Crary, 2012 p. 37)

⁷¹ (Beccari, 2014)

⁷² (Crary, 2012 p. 35)

florescer da carne. Prefere criar sistemas novos, matemáticas, físicas, filosofias adequadas para si, enrijece-se platônica.

A tradição filosófica se recusa a fazer da razão a improvável flor de tal canteiro corporal; recusa a materialidade dos destinos e a mecânica, complexa decerto, mas mecânica mesmo assim, do ser; ela se rebela contra a ideia de uma física da metafísica, considera heterogêneas à sua disciplina todas as outras atividades, ainda mais as atividades triviais que se preocupam com a matéria do mundo; permanece platônica e cultua o fantasma de um pensamento sem cérebro, de uma reflexão sem corpo, de uma meditação sem neurônios, de uma filosofia sem carne, diretamente descida do céu para se dirigir à única parte do homem que escapa da extensão, a alma. (Onfray, 2010 p. 18 apud Beccari, 2014)

Decorre daí que a câmara escura, além de delimitar um tipo de efeito-sujeito, persevera “como base objetiva da verdade visual”⁷³ com consequências práticas e discursivas na filosofia, na ciência e em procedimentos de normatização social.⁷⁴ Ou seja, sob outros termos, o sistema filosófico da câmara escura estabelece um corte metódico, um regime óptico que separará e distinguirá a priori imagem e objeto.⁷⁵ Desta forma, não basta ao sujeito internalizar-se, tornar-se passivo, retornando si mesmo à sua alma e somente a ela. A ele ainda serve a ocultação, homogeneizar-se com o espaço escuro, tornar-se nulo.

Em seu interior, o espectador era um habitante marginal cujo corpo deveria ser ignorado, como “espaço escuro”, mediante o espectro da razão. Perceber o mundo era efeito não apenas de leis naturais estáveis, mas em igual medida de um sujeito que deveria “sair de cena” para ter acesso, uma vez eliminados os enganos derivados do sensível, do corpo, a um conhecimento objetivo da realidade a ele externa. Esta ocultação do sujeito enunciante na visualidade discursiva, não obstante, coincide historicamente com aquilo que Foucault mostrou, em *As palavras e as coisas*, ao analisar *As meninas de Velásquez*: vivendo numa época em que o “eu” começa a se ocultar, o pintor buscava se autorrepresentar a um só tempo como sujeito e objeto. (Beccari, 2014)

É um novo modelo de subjetividade que se impõem nestas relações entre observador e mundo, que se delimitará sob termos tais quais, isolado, recluso, autônomo, obscuro, distante, puro, interno. Formando todo um novo léxico do que é o ser, de como se estabelecem suas relações, de como se determinam suas verdades.

Nesse sentido, a câmara escura é inseparável de uma metafísica da interioridade: ela é uma figura tanto para o observador, que apenas nominalmente é um indivíduo livre e soberano, como para um sujeito privatizado confinado em um espaço quase doméstico, apartado de um mundo exterior público. (...) Outra função relacionada e igualmente decisiva da câmara foi a de separar o ato de ver e o corpo físico do observador, ou seja, descorporificar a visão. (Crary, 2012 pp. 45-46)

O corpo, que nunca será resolvido aqui, torna-se marginal, e assim, descorporificando a visão, a fundamenta segundo um olhar objetivo. A câmara escura, e seu sistema filosófico,

⁷³ (Crary, 2012 p. 40)

⁷⁴ Ibid., p. 22

⁷⁵ Ibid., p. 44

trata de “encarnar a posição do homem entre Deus e o mundo”⁷⁶ e instituir mais não um olho mecânico, mas um olho metafísico⁷⁷. É uma ode ao invisível, ao incorpóreo, que se apropria da vida tirando-lhe seu próprio ânimo.

O que não muda é o domínio de um à priori platônico em virtude do qual ainda se pensa que a única realidade digna de ser vista deveria ser invisível: a alegoria da caverna atua na cultura ocidental como um manifesto contra a feiura do mundo sensível, contra a tangibilidade, a materialidade e a imanência do corpo humano. (Beccari, 2014)

Logo, é o que chamaremos aqui de *metafísica da câmara escura*, um desdobramento a partir da ideia da *metafísica ingênua* de Sartre, no intuito de singularizar as posturas filosóficas, em evidência a cartesiana, que se encontram sobre um mesmo panorama na visão do filósofo francês. O objetivo é compreender de maneira mais profunda as diferenças que constituem a metafísica da imagem de modo a vê-la não como um sistema monolítico de pensamento, mas, pelo contrário, como um contexto heterogêneo e singular, com consequências diversas no pensamento, e no estatuto do sujeito e do mundo assim como suas relações. Com isso podemos além de compreender mais profundamente as posturas filosóficas modernas, examinamos suas diferenças e seus desdobramentos.

3.1.3. Da câmara leibniziana

Como vimos anteriormente, na concepção de Sartre, Leibniz encorpa o grupo moderno de pensamento acerca da imagem, estando envolto do que nomeia *metafísica ingênua da imagem*. Entretanto, Gottfried Wilhelm Leibniz, enquanto filósofo alemão, inaugurou uma nova postura filosófica frente aos problemas enfrentados pelo idealismo francês e o empirismo inglês, instituindo um outro caráter ao racionalismo e, conseqüentemente, à câmara escura e desta forma outras relações entre objeto e sujeito, outros sistemas de visualidade que aparentemente escapa à Sartre em seu texto.

De forma mais clara, Leibniz contrapõem-se diretamente “à forma antitética pela qual Descartes compreende a relação entre o pensamento e o conhecimento por imagens.”⁷⁸ Ou seja, sob outros termos, a filosofia leibniziana não está alinhada ao pensamento cartesiano, e, pelo contrário, entra em embate com ela em busca de uma diferenciação. Logo, o racionalismo

⁷⁶ (Crary, 2012 p. 44)

⁷⁷ Ibid., p. 53

⁷⁸ (Paiva, 2005 p. 105)

alemão não será tal qual o francês, estando as diferenças cruciais encontradas no entendimento da *substância*, assim como no papel da *razão*, segundo afirma Morel (2004):

O contato com Malebranche faz com que Leibniz aprofunde sua leitura crítica de Descartes e comece a diferenciar o seu racionalismo do racionalismo francês. Sua diferença básica com o cartesianismo se dá na interpretação da *substância*, que para Descartes e o cartesianismo ortodoxo tendem a considerar como pura *extensão* e na concepção da física como um mecanismo rígido movido a contatos imediatos e turbilhões e na ideia de uma *matéria inerte*, à qual ele oporá a sua concepção *dinâmica* das partículas dotadas de energia própria. (...) bem como em uma concepção distinta do papel da razão (...). (Morel, 2004 pp. 17-18)

Dessarte, Leibniz é um filósofo que escapa ao carimbo racionalista puro, embora filiando-se a ele. Ao ser radicalmente alemão⁷⁹, seu raciocínio e sua concepção do processo de conhecimento estarão na fonte do *Idealismo Alemão*, situando-se nesta perspectiva e distinguindo-se desta forma, do caminho epistemológico traçado pelos franceses e ingleses, para o Positivismo e o Empirismo respectivamente.⁸⁰ Os motivos para esta oposição extrapolam os motivos puramente filosóficos e metodológicos adentrando no campo político e pessoal como assevera Morel.⁸¹

As diferenças epistemológicas entre Leibniz e Descartes parecem remeter cada qual a mundos diferentes, um estático e outro dinâmico, por mais que ambos se abarquem à razão como elemento estatutário, delineador e controlador dos fatos. Contudo, ao fazer o mundo girar, o filósofo alemão nos parece caminhar em sentido a problemas os quais foram abandonados pelo francês.

Ao considerar o mundo dinâmico, Leibniz estrutura outro pensamento no qual no cerne está “o objetivo de conciliar a validade das verdades universais com o fato iniludível de um mundo que consiste em múltiplos pontos de vista”⁸². Mundo este que será respondido pela Monadologia e que se demonstra no pensamento maduro do pensador alemão, a partir de 1686 com *Discours de Metaphysique* e, já nos 1700, escreve suas produções mais notórias: *Nouveaux essais de Metaphysique* (1703), *Principes de Philosophie ou Monadologie* (1714) e os *Essais de Théodicée* (1710).⁸³

Para Leibniz, a mônada se tornou a expressão de um mundo fragmentado e descentralizado, da ausência de um ponto de vista onisciente, do fato de que toda posição implicada uma relatividade fundamental, algo que nunca havia sido um problema para Descartes. Ao mesmo tempo, porém, Leibniz insistiu em que cada

⁷⁹ (Morel, 2004 p. 22)

⁸⁰ Ibid., p. 21

⁸¹ Ibid., p. 22

⁸² (Crary, 2012 p. 55)

⁸³ (Morel, 2004 p. 34)

mônada era capaz de refletir em si todo o Universo, a partir de sua própria perspectiva finita. (Crary, 2012 p. 55)

É a partir da mônada que a metafísica madura de Leibniz se estrutura, sendo ela, nas palavras do filósofo, no parágrafo primeiro da *Monadologia*, “senão uma substância simples, que entra nos compostos. Simples quer dizer sem partes.”⁸⁴ São elas os elementos mínimos e indivisíveis das coisas, sem partes e sem extensão. Ou seja, são “unicamente substâncias simples de natureza espiritual (...) imateriais (...) as entidades últimas constituidoras da realidade.”⁸⁵

Como entidades metafísicas que são as “Mônadas não possuem janelas através das quais algo possa entrar e sair”, escreve Leibniz no parágrafo 7, não há relação direta entre o plano físico, a extensão, e o metafísico, na qual a Mônada reside e do qual parte toda a realidade. Ainda assim, cada uma é diferente de qualquer outra além de estar sujeita a mudanças contínuas, mudanças estas provenientes de princípios internos. Decorre daí o movimento em que Leibniz coloca o mundo, pois mesmo a substância última e indivisível transforma-se, transita, fazendo com que o múltiplo envolva o uno sendo este estado a Percepção. Ou seja, a substância simples leibniziana percebe, mais especificamente, a mônada percebe clara e distintamente sempre acompanhada de memória, entrelaçando o presente e passado. É precisamente a percepção clara e distinta que coloca a razão no sistema de Leibniz, e que diz respeito à Mônada dominante, racional, à alma racional. Contudo ele não abnega a existência de mônadas alhures que, hierarquicamente inferiores, constituem outras partes do mundo e compõem os corpos.

Dessa forma, o sistema metafísico leibniziano maduro se estrutura ontologicamente a partir das mônadas imateriais, e dos corpos derivados e secundários que são produtos da agregação de mônadas, ou seja, constituídos por elas. Contudo, como assevera Marques (2004) “essa relação de constituição não deve ser compreendida, contudo, como sendo uma relação de composição, análoga àquela que vigora entre um todo e suas partes.”. A relação que se estabelece então não é de partes e todo, tendo em vista que as mônadas são indivisíveis mesmo as que pertencem e formam os corpos, mas sim de requisição. As mônadas são requisitos internos e essenciais para a existência dos corpos integrando a concepção e existência do múltiplo a partir da existência da unidade.

Tal relação de dependência ontológica faz com que, para Leibniz, não haja vazio na matéria, sendo as porções mais ínfimas ocupadas por mônadas estabelecendo assim, também,

⁸⁴ (Leibniz, 2009 p. 25)

⁸⁵ (Marques, 2004)

uma onipresença monádica e corporal. Há almas em todo lugar, como há corpos por todo lugar”⁸⁶. É a necessidade de ter um corpo descrita pelo filósofo alemão e posteriormente revisitada por Deleuze que poderemos ver no capítulo a seguir, assim como todo o aprofundamento do sistema leibniziano promovido pelo francês. Assim, Leibniz estabelece a inseparabilidade entre corpo e alma, sendo esta ligação uma necessidade para a constituição dos mundos.

Isso significa que não se pode fornecer uma descrição ontológica completa do mundo sem se referir ao plano dos fenômenos corporais, uma vez que simplesmente não poderemos falar de mundos se nos restringirmos ao plano monadológico fundamental. (Marques, 2004)

Neste novo mundo, fragmentado e descentralizado, a Monadologia – posto aqui como o pensamento maduro de Leibniz – vem a resolver problemas deixados de lado, principalmente pelo racionalismo francês e cartesiano. Desta forma o sujeito leibniziano se alarga, e, tomado por mônadas, implica não só o pensar racional como também a experiência corporal. Sobre outros termos, nas palavras de Paiva, neste contexto, “o pensar também implica a experiência do corpo, cuja mediação é imprescindível para que a alma enverede pelo processo de conhecimento. Sem o corpo, não há conhecimento.”⁸⁷

São diversas as contraposições entre o pensamento leibniziano e o cartesiano, são de fato metafísicas distintas. Leibniz ao exigir um corpo para o pensamento não se postula idealista, ao contrário, ele impõe uma “dimensão *sentinte* do pensar”⁸⁸ colocando o sentir como forma de captação da exterioridade, podendo, desta forma, inferir “que o corpo conhece”⁸⁹.

Segundo Paiva (2005) é esta relação entre sentimento e pensamento que conduz à problemática da imagem tendo em vista que “é suscitada pela apreensão sensorial do sujeito em relação à exterioridade”⁹⁰ É a partir dos sentimentos, das sensações que a percepção é inserida na experiência do sujeito, ainda que confusa, esta percepção da totalidade “decorre simplesmente do fato de que a vida está no mundo, o qual em sua pluralidade ressoa indistintamente no ser.”⁹¹ Neste contexto o múltiplo repercute no uno em um processo pelo

⁸⁶ (Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce, Monadologie et autres textes*:101-102. Apud Marques, 2004)

⁸⁷ (Paiva, 2005 p. 106)

⁸⁸ (Cardoso, 1992, p.102 apud Crary, 2012 p. 106)

⁸⁹ (Crary, 2012 p. 106)

⁹⁰ (Paiva, 2005 p. 107)

⁹¹ *Ibid.*, p. 106

qual a percepção é depurada no sentido em atribuir “ordem e diferenciação à percepção do múltiplo e do infinito”⁹²

Percebemos que entre o sentir e o pensar, externo e o interno, múltiplo e uno, Leibniz busca estabelecer uma conciliação, permitindo, dessa forma, um mundo no qual coexistam as verdades universais assim como a multiplicidade de pontos de vista.

Para Leibniz, a mônada se tornou a expressão de um mundo fragmentado e descentralizado, da ausência de um ponto de vista onisciente, do fato de que toda posição implicava uma relatividade fundamental, algo que nunca havia sido um problema para Descartes. (Crary, 2012 p. 55)

Entendemos então que a mônada é capaz de refletir em si todo o Universo, o sistema leibniziano também compreende a fragmentação do mundo e o deslocamento do homem de seu centro, implicando diversos pontos de vistas possíveis. Decorre daí, segundo Crary (2012) que “a estrutura conceitual da câmara escura é uma reconciliação paralela entre uma perspectiva limitada (ou monádica) e, simultaneamente, a verdade necessária.”⁹³ Contudo, a câmara escura da qual Leibniz trata não será um dispositivo receptor passivo, mas, pelo contrário, um agente ativo capaz de estruturar as ideias que recebe.

Para aumentar a semelhança [entre o observador e o quarto escuro], temos de postular a existência de uma tela no quarto para receber as espécies, uma tela não uniforme, mas diversificada por dobras que representam elementos do conhecimento inato; ademais, essa tela ou membrana, estando tensionada, possui um tipo de elasticidade ou força ativa que, de fato, age (ou reage) adaptando-se tanto às dobras antigas como às novas. (Leibniz, 1981 apud Crary, 2012 p. 55)

Leibniz insere a ação no mundo e no sujeito, tensiona ambos em uma tela que se dobra e redobra, desdobra, delineando assim uma dança, um teatro físico-metafísico, no qual a harmonia que se estabelece entre ambos será capaz de tornar visível e inteligível o mundo fragmentando. Desta forma, a mônada seria capaz de em um certo ponto de vista, alinhar-se à ordem, organizar o externo e confuso, tornando-o claro e distinto.

A ciência das seções cônicas mostra que existe um único ponto a partir do qual uma desordem aparente pode ser organizada, tornando-se uma harmonia. (...) Para uma dada pluralidade, para uma dada desordem, só há um ponto em torno do qual tudo pode ser posto em ordem; tal ponto existe e é único. A partir de qualquer outro lugar permanecem a desordem e a indeterminação. A partir daí, conhecer uma pluralidade de coisas consiste em descobrir o ponto a partir do qual sua desordem pode ser convertida, uno intuito, em uma lei de ordem única e singular. (Serres, 1968 apud Crary, 2012 p. 56)

A visão cônica da câmara de Leibniz e a relação entre o múltiplo desordenado e o uno ordenado estabelece uma relação imbricada entre ambos, no qual o uno apenas poderá ser

⁹² (Paiva, 2005 p. 106)

⁹³ (Crary, 2012 p. 55)

conhecido e compreendido pela acumulação de múltiplos, ou seja, sob outros termos, apenas um alinhamento de diversas mônadas, diversos pontos de vistas conjugados ao mesmo interesse, ao mesmo foco, revelariam a verdade.

Assim, “a inteligibilidade de determinado lugar depende de uma relação precisamente determinada entre um ponto de vista delimitado e uma cena panorâmica”. A câmara vem a resolver o corpo binocular e vacilante do sujeito de maneira que “em certo sentido, a câmara foi metáfora das possibilidades mais racionais do sujeito perceptivo em um mundo cada vez mais dinâmico e desordenado”⁹⁴

A ordem e o controle racionais dos dados da experiência não são possíveis sem uma unificação rigorosa. “Conhecer” o múltiplo da experiência significa colocar suas partes constituintes em uma relação tal que, começando em um determinado ponto, pode-se percorrê-las segundo uma regra constante e geral. (...) O desconhecido e conhecido compartilham uma “natureza comum”. (Cassier, 1951 apud Crary, 2012 p. 60-61)

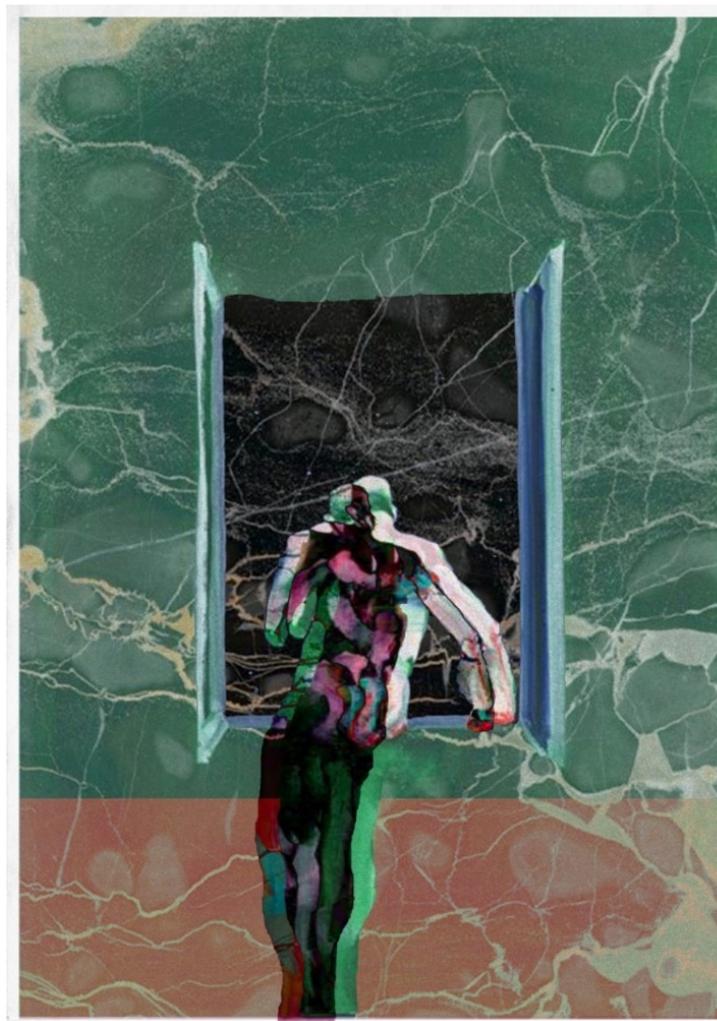


Figura 6 - Sem título. Fonte: Do autor, 2020.

⁹⁴ (Crary, 2012 pp. 57-58)

Diferentemente de Descartes que seguirá as ideias platônicas, Leibniz resgata Aristóteles fazendo com que a imagem e pensamento não sejam antíteses, mas antes “o exercício do pensar é sempre permeado pela presença da imagem”⁹⁵. A alma percebe completamente, contudo de forma confusa, difusa, cabendo apenas à razão a capacidade de singularizar e compreender, tornar legível. Leibniz não deixa de ser metafísico, a mônada ainda figura como a alma superior, racional e única, capaz de dotar o mundo de compreensão e lógica, contudo a presença de outras, inferiores, que demandam o corpo fazem com que tanto corpo como alma, pensamento e imagem sejam expressões.

É importante frisar que o pensamento em Leibniz não reproduz a realidade, não é cópia, mas expressão. (...) a imagem, enquanto decorrência necessária do sentimento, por sua vez oriundo de uma percepção primordial, adquire neste processo uma dimensão cognitiva que apreende perceptivamente as coisas numa instância primária que não é racional, mas nem por isso é prescindível ou antitética ao pensar. (Paiva, 2005 p. 107)

A imagem surge no sistema leibniziano como um degrau anterior ao pensamento, uma expressão opaca da multiplicidade a ser captada pela razão. Enquanto o pensamento toma o caráter de expressão ativa, a imagem “ao associar-se à apreensão sensível e adquirir o estatuto de estágio primordial do conhecimento, circunscreve-se a uma expressão passiva da alma.”⁹⁶

É nesta situação que a diferença entre Descartes e Leibniz se demonstra. Mesmo que a imagem não chegue a ser um outro conhecimento, possuir uma alteridade, a relação que ela estabelece com a razão não é de antagonismo como no filósofo francês, pelo contrário, ela, a imagem, constitui um nível anterior que conduz à verdade.

“O sensível ressoa na alma, e esta expressa-o em imagens.”⁹⁷ Contudo, como assevera Paiva (2005) essa expressão é do que existe, mesmo que confusa não é irreal, falsa. Leibniz delinea uma imagem como conhecimento inferior, “como premissa substancial para a emergência do pensar”⁹⁸ e assim, estipula limites irreparáveis entre ambos.

Por fim, o que temos em Leibniz, é uma imagem como expressão confusa e indistinta, na qual a infinidade refletida é opaca e por fim irracional a espera de ser resgatada e depurada pela razão. Contudo o corpo conhece o real, o verdadeiro difuso a ser depurado, mas ainda descobre e delinea um sistema sem o qual não se há acesso ao mundo nem as ideias.

⁹⁵ (Cardoso, 1992 p. 107 apud Paiva, 2005 p. 107)

⁹⁶ (Paiva, 2005 p. 107)

⁹⁷ Ibid., p. 108

⁹⁸ Ibid., p. 108

Por mais que em Leibniz a imagem não chegue a formar uma alteridade, as diferenças entre o sistema alemão e francês denotam caminhos não apenas epistemológicos, mas também ontologicamente diferentes ao se tratarem os modos de visualidade e suas conseqüentes ações no mundo. A razão continua como fonte de verdade absoluta em seu andar alto e metafísico, ao aceitar o corpo, e além, ao exigí-lo. Leibniz alarga o sujeito e sua visualidade. A câmara escura se mantém como objeto metafórico desses sistemas e como estatuto intelectual das relações entre o sujeito e o mundo, contudo o que se pode notar, no sistema leibniziano é o alargamento das funções e dificuldades que se enfrentam em um mundo descentralizado e fragmentado no qual não só a mônada sem portas ou janelas irá responder, como o corpo se torna essência para conhecê-lo.

Dessa maneira, ao migrarmos nosso olhar aos elementos fundamentais de ambas as filosofias – Descartes e Leibniz – estamos certo que o guarda-chuva sartriano não é capaz de resolver a questão da imagem sob a perspectiva de “coisificação”, pelo contrário ao analisarmos os elementos acerca substância, sujeito e imagem notamos diferenças fundamentais entre ambas. Logo, se em Descartes chamamos esse caráter de *metafísica da câmara* em Leibniz nos parece mais acurado nomear *metafísica da casa*, devido ao alargamento da alma que toca o corpo e se desdobrará em dois andares na casa barroca. Elementos esses que procuraremos desenvolver e compreender mais profundamente no capítulo seguinte a partir da leitura do filósofo Gilles Deleuze acerca o pensamento de Leibniz.

3.2. Da casa

Não imaginei apenas essas brincadeiras; também meditei sobre a casa. Todas as partes da casa se repetem muitas vezes; todo lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, uma manjedoura; são catorze [são infinitos] as manjedouras, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo. (Jorge Luis Borges, 2008, p. 62)

3.2.1. Outra metafísica da imagem

Podemos notar que a filosofia de Leibniz não só inaugura novas posturas como alarga questionamentos e busca resolver questões que seus antecessores, por diversos motivos, não julgaram relevante. Buscamos evidenciar essas diferenças contrapondo o pensamento do filósofo alemão ao seu principal “rival”, o francês René Descartes, postulando não dois polos distintos do pensamento, mas centralidades distintas que não deixaram de se tocar e de se

distanciar. A partir disso clarifica-se novas possibilidades acerca a metafísica da imagem, para além do modelo sartriano, assim como novos modelos de visualidade em específico nas relações entre sujeito-objeto/mundo a partir da câmara escura. Dessa forma, vemos Leibniz ser possível outras metafísicas da imagem, que nos faz chegar a bifurcações e disso um labirinto de possibilidades emerge.

Reflexo de si na sua filosofia, Leibniz se apresenta como um complexo. Alemão, polímata erudito, matemático e devoto a Deus. Não há como dissociar nenhuma faceta de Leibniz em sua produção; marca em si movimento e apresenta-se, como afirma Deleuze, como “bonachão, astuto, flexível, mediador, abrigado sob uma máscara”, “apresenta-se com traços barrocos”⁹⁹;

Como fazer o retrato de Leibniz em pessoa sem nele marcar a extrema tensão entre fachada aberta e uma interioridade fechada, sendo cada uma independente e sendo ambas reguladas por uma estranha correspondência preestabelecida? É uma tensão quase esquizofrênica. Leibniz apresenta-se com traços barrocos (Deleuze, 2012 p. 63)

São esses diversos traços leibniziano que ressoam tanto em seu *cálculo diferencial* como nas *mônadas* e demais elementos que buscamos evidenciar no capítulo anterior, que possibilitam um outro olhar ao filósofo, que permitem que a dobra deleuziana evidencie uma outra razão, um outro Leibniz, um Leibniz barroco. Buscaremos acessar essas possibilidades a partir da leitura de Gilles Deleuze sobre o pensamento monádico do filósofo alemão em seu conceito da Dobra.

Gilles Deleuze (1925-1995) se faz presente pela obra *A Dobra: Leibniz e o barroco* (1988), e pelo ato em si, a *Dobra*. Deleuze é sua obra, não há privado mais impactante que todo o seu pensamento público, professoral. Assim, entre seus diálogos¹⁰⁰, seus conceitos¹⁰¹, suas incursões às artes¹⁰² e à psicanálise¹⁰³ se estabelece uma relação, uma postura filosófica rica e abrangente caracterizada pela re-inventividade. Filosofia da imanência e do desejo. Deleuze cria, renova, e faz uma filosofia que não é abstrata; filosofia que implica um estilo de vida, uma *ética*, ou mais radicalmente, uma *estética*, inspirando novas maneiras de ver, ouvir e sentir –

⁹⁹ (Deleuze, 2012 p. 63)

¹⁰⁰ Chamo de diálogos a produção de Deleuze acerca de grandes filósofos, como um historiador da filosofia, que não cessa em utilizá-los enquanto ferramenta para atualizar conceitos. Tendo em vista Hume (1955), Nietzsche (1962-1965), Kant (1963), Bergson (1966), Spinoza (1968-1970-1981) e, lógico, Leibniz (1988) aqui em questão.

¹⁰¹ Em *Diferença e Repetição* (1968), *Lógica do Sentido* (1969) e *Crítica e clínica* (1993) não cessa a criar conceitos, caracterizando outro caráter de sua produção.

¹⁰² Incursão cruzada às artes com seus pensamentos sobre Francis Bacon, Proust e Tournier, além de *Cinema-1: A imagem-movimento* e *Cinema-2: A imagem-tempo*.

¹⁰³ Colocado sob esses termos por Pelbart sobre a produção em conjunto a Félix Guattari: *O Anti-Édipo; Mil platôs, O que é filosofia?*

portando, de viver, conforme assevera Pelbart ao nos apresentar a tradução de *Conversações* (2013).

Seu desenvolvimento intelectual se caracterizou pela busca de novas perspectivas para a Filosofia a partir da releitura da tradição, pautando-se numa postura em que o papel da mesma é criar conceitos a partir de uma perspectiva de não progressão histórica contínua, seja positivista ou dialética, mas da instauração da diferença em acordo com o acontecimento do mundo, erigindo um plano de imanência em que se é possível pensar, ou seja, se orientar em pensamento. (Ferraz, 2015 p. 255)

É neste substrato de Deleuze que adentramos. A *dobra* conecta não apenas o pensamento de Leibniz a realidades não filosóficas, como conecta todo pensamento de Deleuze. Assim, ao apresentar *A Dobra: Leibniz e o barroco*, do filósofo francês, busco abrir o leque e movimentar a poeira envolta à razão clássica, esta, sempre a fim de racionalizar a experiência sensível e delimitar a percepção em um lugar irreal, incorreto, falso.

O movimento do pensamento (e da imagem) não se contém na linearidade, na cronologia. Ao escrever sobre Leibniz, Deleuze decreta o dinamismo do seu pensamento, que sempre está se movimentando, desdobrando-se sempre. Tudo é dobra, seja a matéria, seja a imatéria. E não para: dentro de dobras, outras dobras desdobram-se, infinitamente. (Nunes, 2018 p. 10)

Busco, em uma postura curiosa e investigativa, entrar no traço barroco, na sua operação, para dele tirar o que me der. Apenas me colocando à espreita, à espera do contato. Me dobro, e de dobra em dobra, dobra conforme dobra, sigo o traço infinito... mas o que é este barroco? O que é esta dobra?

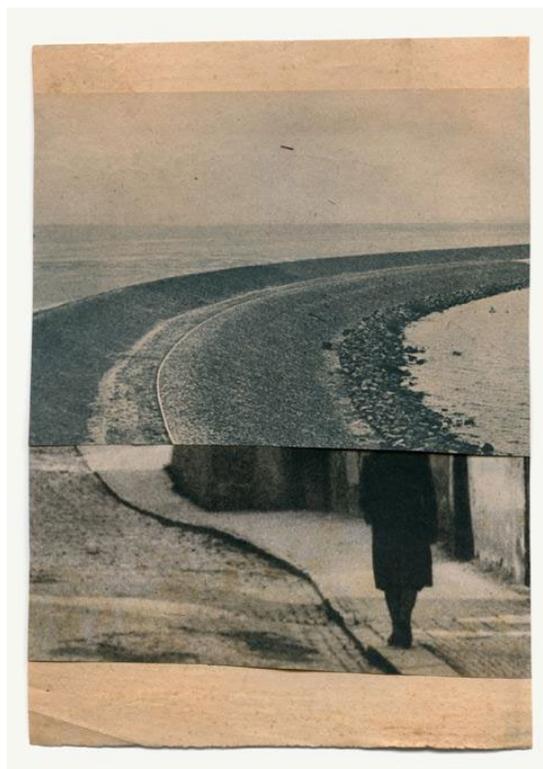


Figura 7 - Without, Katrien De Blauwer, 2017.

3.2.2. Desdobrando

“Há barrocos. Leituras diferentes, diferentes práticas e, evidentemente, mundos diferentes que se forjam.”¹⁰⁴ Transpassá-lo, assim como a dobra, não pressupõe uma quebra de barreiras, derrocada contínua de muros que ao fim nos leva a um caminho límpido, esclarecido, perspectiva pura. Pelo contrário, exige-se adentrar em seus labirintos, se jogar neles de corpo e alma, preparado para cada bifurcação incessante, forjando mundos, perspectivas possíveis, recolhendo diversos pontos de vistas e novos sentidos.

A imagem concreta do Barroco confronta conquistas recém adquiridas pelo renascimento, tensiona e violenta a razão e a liberdade humana com a urgência de suas paixões. Matéria posta à potência de sua expressão. Campo de complexidade e contradição, de crise. Insurreição “patética”¹⁰⁵. “Morte, destroços, ruínas. Disso é feito o barroco. Mas, ruínas: para andar entre”¹⁰⁶, convocando corpo e alma a se moverem em um mundo leibniziano e neoleibniziano que não tarda a girar a agir. Seus aspectos materiais, seu caráter físico, estético, sua realidade explícita, erótica e de certa forma velada, resguardada que desaguarão nos aspectos conceituais da dobra, tais como a relação entre o interior e a fachada – sua cisão entre – “a tendência da matéria para transbordar o espaço” seu tratamento por massa, a inclinação ao arredondamento, abandono da reta, do ângulo reto em uma produção constante de “formas esponjosas, cavernosas”. São a partir de tais características, salientadas por Wölfflin, que o barroco pode confirmar suas diversas facetas. É a sua proximidade ao fluído que o permite fluir, curvar, tensionar, enfim, ser dobra.

É dessa maneira que o barroco remete “a uma função operatória, a um traço”¹⁰⁷ como assevera Deleuze. Não é curva, mas ele se curva e recurva, não para de fazer dobras, traçando-as ao infinito. A linha barroca é curva e sua unidade, seu menor elemento é a dobra¹⁰⁸, que se opõe ao ponto estático, e chama o olhar a percorrê-la em uma série infinita de imagens.

Deleuze afirma que o barroco divide a dobra, a diferencia, segundo duas direções, dois infinitos, duas dobras: as redobras da matéria e as dobras da alma, como dois andares de um mesmo mundo, uma mesma casa. A casa barroca. Nela se organizam dois vetores: o vertical e o horizontal, nos quais a matéria se amontoa no solo, embaixo, e no alto “a alma canta a glória

¹⁰⁴ (Costa, 2009)

¹⁰⁵ (Didi-Huberman, 2016)

¹⁰⁶ (Costa, 2009)

¹⁰⁷ (Deleuze, 2012 p. 13)

¹⁰⁸ Ibid., p. 18

de Deus”. São dois labirintos, o do contínuo na matéria e o da liberdade na alma. Como pudermos ver Leibniz irá tentar alinhar o mundo dinâmico de diversos pontos de vistas à um sujeito racional, ocular, capaz de um alinhamento inteligível. E neste intento do uno com o múltiplo é certa a comunicação entre os dois andares. Não são dois mundos separados – um se dobra, redobra e desdobra sob o outro incessantemente. É uma ‘grande montagem barroca’ entre os andares, entre cima, onde há a cegueira ressoante guarnecido pela tela estendida e baixo, onde há perfurações, janelas. Possibilidade de passagem dos conhecimentos inatos à atos sob solicitações da matéria, compreendendo-se tanto “a inclinação da alma tanto quanto a curvatura da matéria”. A curva barroca inserida no pensamento de Leibniz vem a corrigir a maneira cartesiana em seus percursos retilíneos e sua retidão da alma. Realmente distintas, mas não separadas, se encontram sob um mesmo teto.

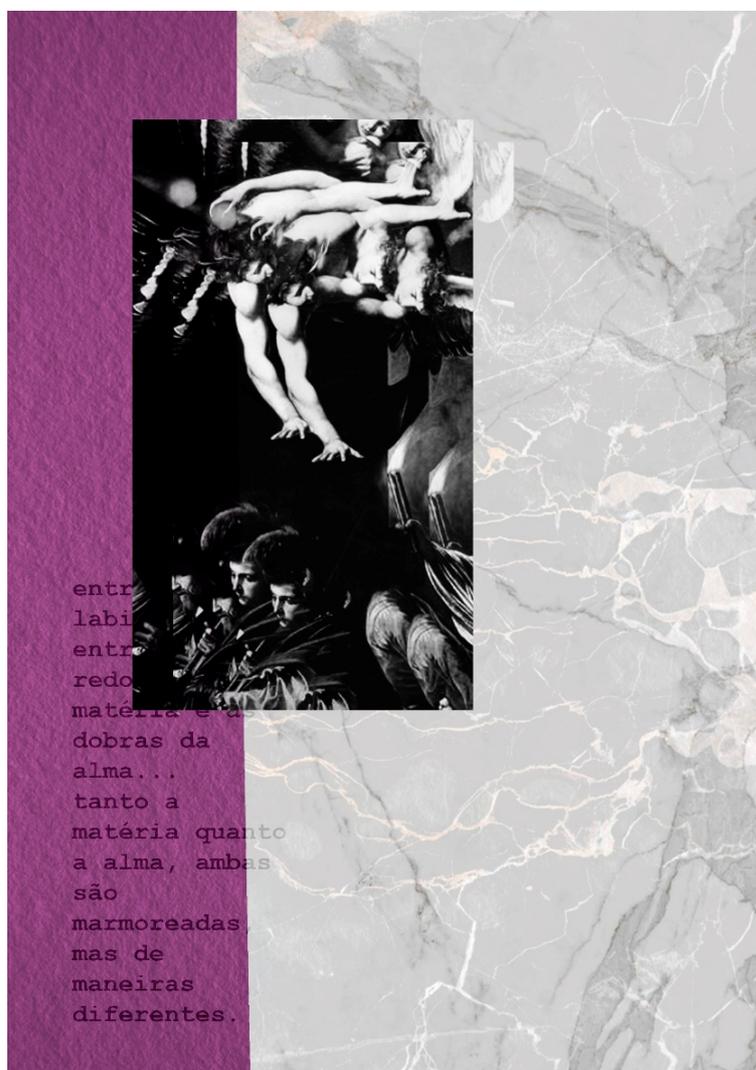


Figura 8 - Mármore. Fonte: Do autor, 2019.

O andar de baixo, composto pela matéria orgânica e inorgânica não aceita vazios. Se a curva é o traço barroco, e o universo comprimido, a matéria se dota de movimento formando turbilhões e texturizando-se, tornando-se porosa, seguindo de uma dobra a outra. Isto faz com que a matéria apresente tanto fluidez quando dureza, aquilo que permite mover-se e aquilo que permite ser coesa. Não há separabilidade dos distintos, mínimos separáveis, dureza absoluta ou fluidez total, há coexistência, elasticidades nos corpos, expressão da força compressiva ativa. Dessarte, Deleuze insere a “mola” como mecanismo da matéria, havendo assim, molabilidade por toda parte dela. Concepção muscular que possibilita alinhar a afinidade da matéria com a vida, assim como tratá-la em movimento, sempre em um jogo duplo e simultâneo. Dobrar-desdobrar trata-se de tender-distender, contrair-dilatar, comprimir-explodir; movimentos contínuos, duplos e constantes, sem pausa, sem vazio.

Tal acorde da matéria com a vida faz com que o andar de baixo além do amontado inorgânico também seja feito de matéria orgânica. Não como elementos opostos, mas suscetíveis a forças distintas, dobras distintas. Enquanto o organismo se define por dobras endógenas (forças plásticas), força de individuação e diferença interna, a matéria inorgânica tem suas dobras exógenas (forças elásticas). Uma outra forma de tratar a atividade e passividade, o exterior e o interior, que não os submete a distintos opostos, mas distintos residentes, próximos, sob o mesmo teto. E assim, dobrar-desdobrar além de significar o tender-distender, contrair-dilatar, comprimir-explodir também significará envolver-desenvolver, involuir-evoluir.

Toda dobra vem de uma dobra, e vai a uma dobra. Gritos de uma ubiquidade do vivente que na menor parcela de seu corpo, mais involuída que esteja, será possível passar pelos exercícios das forças elásticas e plásticas para um desenvolvimento de diferenciação, evolução; de dobra em dobra. Contudo, em relação aos organismos a interioridade ainda é de espaço e não de noção. Segundo Leibniz, a individuação interna só se explicará no andar de cima, no nível das almas.

Gradualmente algo se torna outro que se torna algo. Isto com efeito se mostra na maneira de agir das forças e o estabelecimento das conexões entre corpo e alma. O ponto de vista está em um corpo, diz Leibniz em carta à Lady Mascham em 1704. As forças plásticas que agem sob a matéria fazem a síntese orgânica, contudo elas imputam a alma “como unidade da síntese ou como princípio imaterial de vida”. Há almas em todas as partes da matéria.

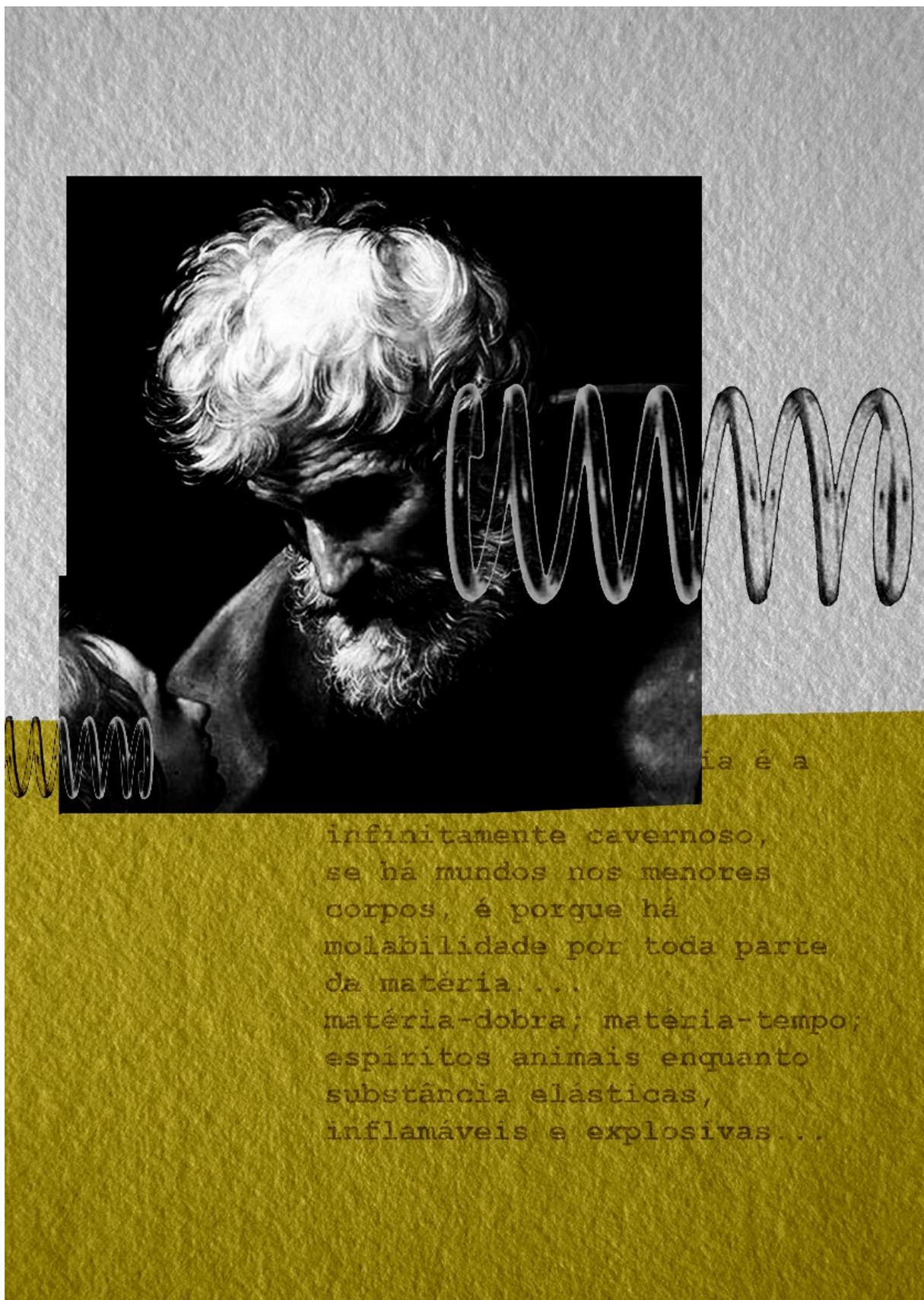


Figura 9 - Mola. Fonte: Do autor, 2019.

Assim Deleuze chama atenção ao teatro que se abre quando um organismo é chamado a desdobrar suas próprias partes, sua alma sensitiva, sensibilidade. Sentir e perceber de acordo com sua unidade, independente do seu organismo e, todavia, inseparável dele. Assim estipula-se uma inseparabilidade do corpo e da alma. Onde se age e onde se atualiza.

No barroco a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparáveis um do outro. É nesse sentido que o olhar barroco, seu modo de visualização, em essência pode oferecer um escape à noção de distanciamento necessário ao sistema da câmara escura. Se corpo e alma, mesmo distintos estão inseparáveis, há uma proximidade irreparável, que exige outro modo de ver, modo esse em deslocamento pela curva, pela dobra. Deleuze cita a gravidade física e a elevação religiosa como dois vetores que se repartem, como tais na distinção de dois andares de um só mesmo mundo, de uma só mesma casa. É que, por mais que alma e corpo se esforcem por ser inseparáveis, nem por isso deixam de ser realmente distintos. A noção da casa barroca enquanto mundo, em seus andares distintos, mas inseparáveis, se torna um ponto focal para uma outra noção do mundo em si, contrária àquela da câmara escura. Já não se tem fora e dentro, ali e aqui. Distanciamento, aprofundamento, há mundos dentro de mundos, invaginação, interiorização do interior.

A localização da alma em uma parte do corpo, é sobretudo uma projeção do alto sobre o baixo. Deleuze resume: a razão de um andar superior é que há almas no andar de baixo que são chamadas a se tornar racionais e assim mudar de andar. Dessa forma ele não abandona o ser racional, seu caráter último, entretanto o coloca em um teatro, um movimento ascendente, que não abandona seus traços animais, materiais. É a epítome da inseparabilidade dos distintos e da diferença dos inseparáveis, pertencimento aos dois andares, sendo a localização de um no outro apenas por projeção. Portanto, com Deleuze, a necessidade de subir, de um outro andar superior, afirma-se por toda a parte como sendo propriamente metafísica. “É a própria alma que constitui o outro andar ou o interior de cima, ali onde não mais se encontram janelas abertas e influências externas.”¹⁰⁹

Sabemos que a linha barroca é curva e seu menor elemento, sua unidade, é a dobra. Somemos que o elemento genético ideal da dobra é a inflexão. Deleuze extrai de Paul Klee a fala acerca sobre a natureza da linha curva, “coisas vivas, que ato de vida, uma vez lançada no espaço-tempo, espirala-se continuamente criando campos inalienáveis de maior

¹⁰⁹ (Deleuze, 2012)

complexificação.”¹¹⁰ Linha ativa, espontânea, ponto-dobra que em sua vivacidade mistura-se, abandona sua pureza, e se mostra em suas concavidades e convexidades.

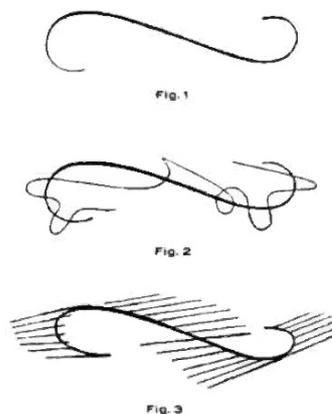


Figura 10 - Figuras de Klee. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.

A inflexão como “singularidade intrínseca”, interna, sem coordenadas oposto ao *extrema*, ao extrínseco se desloca do espaço ao tempo e dessa forma estabelece novos estatutos. É “puro acontecimento da linha ou do ponto, o virtual, a idealidade por excelência.” Como tal a inflexão não *está* ela *é*, é o mundo, seu começo, “lugar de cosmogênese” de Klee retomado por Deleuze. Sendo assim, afirma e direciona as origens ao meio. Em sua ‘mestiçagem’ é a linha que denota os entrecruzamentos em que os pontos se encontram, o ponto apenas como inflexão da linha reforça, ou reafirma o descrédito dos começos e dos fins e, assim, o que importa é o meio, categoriza Deleuze, desenvolvendo: “as coisas e os pensamentos crescem ou aumentam pelo meio, e é aí onde é preciso instalar-se, e sempre aí que isso se dobra.”¹¹¹ “Entre dimensões” espregueia-se para realizar-se, conforme dobras, levando ao infinito ao ponto que não se determina um ponto anguloso entre outros, mas acrescenta-se um rodeio, ziguezague, “fazendo-se de todo intervalo o lugar de um novo dobramento.”¹¹²

Tal incumbência da inflexão está intimamente ligada à figura matemática que habita Leibniz, a matemática barroca: “seu objeto é uma “nova afecção” (ETIM lat. *affectio,ōnis* 'relação entre várias coisas; estado, modo de ser') das grandezas variáveis, que é a própria variação. É somente sob o paradigma da variação, uma nova mentalidade acerca o mundo, o

¹¹⁰ (Costa, 2009)

¹¹¹ (Deleuze, 2013 p. 205)

¹¹² (Deleuze, 2012)

abstrato, a coisa e a matemática que a inflexão vai ao infinito. “Do classicismo ao barroco, do círculo à curvatura variável que vai ao infinito, ao desmedido, ao incomensurável, o paradigma se torna maneirista”¹¹³, Deleuze resume:

Em resumo, há sempre uma inflexão que faz da variação uma dobra e que leva a dobra ou a variação ao infinito. A dobra é a potência como condição da variação, como se vê no número irracional que passa por uma extração de raiz e no quociente diferencial que passa pela relação de uma grandeza e de uma potência. A própria potência é ato, é o ato da dobra. (Deleuze, 2012 p. 37)

A variação se torna objeto e com isso se destaca a função, ou seja, um destaque sob relações, conjunto de variáveis. Sob estes termos é a própria noção de objeto que se altera. O *objéctil* deleuziano se distancia da forma, entra em variação. Um novo estatuto que reporta o objeto não mais a um molde espacial, mas o insere em uma modulação temporal, não mais se estabelecendo uma relação forma-matéria, mas inserindo a matéria em uma variação contínua. Metamorfose, mutação, envolvimento, desenvolvimento. Deleuze esclarece o uso da modulação, visto que entre moldar e modular apresenta-se aproximações tão grandes quanto distinções: “Moldar é modular de maneira definitiva; modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável.”¹¹⁴ É a ode à mutação, variação perpétua, que decorre, corre, vai. Conceção temporal e qualitativa do objeto, inserido na duração, utilizando-se de um termo de Bergson, filósofo tão rico a Deleuze. Objeto que se torna *Objéctil* e que se desloca de um essencialismo para tornar-se maneirista, “torna-se acontecimento.”.

3.2.3. Superjecto, olhar e obje.vistas

O paradigma delimitado por Leibniz apresenta um sistema fechado. Há um mundo que, entretanto, se entrelaça a diversos outros mundos. Desta forma, ao que o objeto se torna *objéctil* e se liga à *inflexão* algo semelhante ocorrerá com o sujeito. Será sujeito aquele que se deslocar ao *ponto de vista*, que se instalar nele. É na dobra, entre o convexo e a concavidade que se vai da *inflexão* ao *ponto de vista*. Representando a variação ou a inflexão o ponto de vista será condição sob a qual um eventual sujeito irá apreender a variação ou algo¹¹⁵ enquanto o objeto se torna essencialmente funcional retomado sempre à variação, à temporalidade. “Todo ponto de vista é ponto de vista sobre uma variação”¹¹⁶ diz Deleuze, isto acaba por denotar uma

¹¹³ (Costa, 2009)

¹¹⁴ (Deleuze, 2012)

¹¹⁵ Ibid., p. 40

¹¹⁶ (Deleuze, 2012)

situação particular sob a qual se assenta o sujeito, móbil, mas não relativista – ao menos não o relativismo comumente conhecido.

O ponto de vista é condição sob a qual um eventual sujeito apreende uma variação ou algo. (...). Trata-se não de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito. (Deleuze, 2012 p. 40)

Não mais um sujeito, do latim *subjectus*¹¹⁷, situado abaixo, posto, passivo. Torna-se *superjecto* em Whitehead, como memoriza Deleuze, agente ativo que se coloca em lugar, apresenta suas visões, suas perspectivas, e que multiplicadas convocam o olhar, o incitam para muitas direções. Este *superjecto* torna a fazer parte de um campo de entendimento e visualidade: campo neutro do olhar de atravessamentos, inversões de papéis entre *superjecto* e *objéctil*, tira-se os prefixos, *ob*¹¹⁸ que se opõem, *super* que se sobrepõem; resta-se pôr-se em movimento o *jecto*, coisa ou o eu. Uma troca ao infinito. “Abertura de um lugar que não para de trocar de conteúdo, forma, cara, identidade.”¹¹⁹

O ponto de vista está sobre a variação, visto que, desde o *objéctil*, é ela que se toma enquanto função com influência consequente sob o *superjecto*, como já descrito. Tal fato vem a substituir o centro de uma figura ou de uma configuração, inaugura outras afecções do julgamento, da visualidade, não é mais sujeito determinado adentro da câmara escura, mas *superjecto* em movimento sob a dobra, sobre diversos pontos de vistas que toma para si. Como si. Leva-nos ao campo do desconhecido, jogo de permissões. Ao sujeito é permitido possuir perspectivas infinitas, tanto quanto possível seja mover-se, até lugares que conhece. Vai à margem, colocando o sujeito a escanteio. “Dois centros, um sol que já não é o mais todopoderoso e um homem arrastado às margens do não mais conhecido”¹²⁰. Tudo se torna variação, movimento. Ponto de vista se envolve na variação não existindo fora dela. Deleuze recorre a Michel Serres para desenvolver a questão da centralidade neste novo mundo, nesta nova perspectiva.

[...]em um mundo do infinito, ou da curvatura variável, que perdeu todo o centro, a importância de substituir o centro enfraquecido pelo ponto de vista; o novo modelo óptico da percepção e da geometria na percepção, que repudia as noções táteis, contato e figura, em proveito de uma “arquitetura da visão”; o estatuto do objeto, que só existe agora através das suas metamorfoses ou na declinação dos seus perfis; o perspectivismo como verdade da relatividade (e não relatividade do verdadeiro). O

¹¹⁷ ETIM lat. *subjectus*, a, um 'posto debaixo, colocado, situado abaixo'

¹¹⁸ ETIM lat. *objectus*, us 'ação de pôr diante, obstáculo; objeto que se apresenta aos olhos' . Ob prefixo latino de oposição.

¹¹⁹ (Costa, 2009)

¹²⁰ (Costa, 2009)

ponto de vista, em cada domínio de variação, é *potência de ordenar os casos*, condição da manifestação do verdadeiro. (Deleuze, 2012 p. 43)

Dissequeemos, ou melhor decupemos tal passagem:

- ~~Em um~~ mundo infinito;
- ~~Que~~ perdeu ~~todo~~ o centro;
- ~~Novo modelo~~ óptico da percepção;
- Objeto ~~que só existe agora~~ através das suas metamorfoses;
- Perspectivismo como verdade da relatividade;
- Potência de ordenar os casos.

A partir dessa decupagem na fala de Serres, podemos sintetizar pontos cruciais os quais o filósofo francês desenvolverá ao entrar no pensamento monádico de Leibniz, e que, possuem consequências diretas sobre o sujeito e suas afecções. O mundo infinito, da curva infinita, que segue de dobra em dobra, neste momento, nos remete à casa barroca, a um mundo, este de infinitas possibilidades, variações e acontecimentos. É o deslocamento, o movimento que toma conta, sob a linha curva, vai-se ao ponto de vista e de ponto de vista em ponto de vista, diverso, heterogêneo, dinâmico, variante, que desloca qualquer centralidade, qualquer propriedade perspectiva, coloca-se no devir que por conseguinte subjuga toda uma nova afeção óptica, novos modelos da percepção que se atem às metamorfoses. Delineia-se uma potência, um ato que relaciona objectil e superjecto, ordenamento, jurisprudência, arte de julgar. Faz-se do superjecto um vidente, um vivente, sujeito àquele que se instaura no ponto de vista e que dali se integra à dinâmica de ver e ler. Paisagem que só se forma na execução. “Passa-se do mundo ao sujeito, ao preço de uma torção que faz com que todos os sujeitos sejam reportados a esse mundo com à virtualidade que eles atualizam.”¹²¹ Torção que convoca o olhar à ação, à leitura. Seja sob a ótica do objeto ou do sujeito tudo em Leibniz é acontecimento, como afere Deleuze, abrindo-se à pergunta: “o que deve ser um sujeito, se seus predicados são acontecimentos? É como nas divisas barrocas.”¹²² Guarda-se toda uma rede de trocas.

Tanto objeto como sujeito alteram seus estatutos na filosofia de Leibniz sob o olhar e sob a nova filosofia de Deleuze. Há a distinção entre a matéria, mesmo sendo ela orgânica com as almas racionais que ascendem ao segundo andar da casa barroca. Em essência o sujeito se

¹²¹ (Deleuze, 2012)

¹²² (Deleuze, 2013 p. 204)

mantém metafísico. Todavia, como vimos, a visão de Deleuze oferece uma abertura “um campo conceitual a partir do qual a vida pode ser pensada em sua potência e variação.”¹²³

Em seu primeiro livro *Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume* (1953) Deleuze insere o “sujeito prático” e assevera acerca a inseparabilidade dele de um “conteúdo singular que lhe é essencial”¹²⁴ possibilitando uma aproximação com o que ocorre na casa barroca, na qual habita corpo e espírito, sem negativas. Ao não se negar o corpo em Leibniz, permite-se aceitar as influências do extenso que Hume traz e, com isso, corroborar a ideia de um sujeito móbil, em devir nesses dois momentos distintos de seu pensamento.

Este “sujeito prático” retirado de Hume por Deleuze reconhece, ou melhor, antecipa o movimento necessário para o sujeito ser. Antecipa e se soma ao deslocar-se e instaurar-se no ponto de vista da dobra. Se sujeito é aquele que vai ao ponto de vista é também o que “se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo.”¹²⁵

Para Deleuze, seja em Hume ou em Leibniz, pode-se afirmar que “a composição de si envolve um processo vivo e, portanto, provisório, uma vez que o sujeito está vulnerável à ação de novas forças e dos acontecimentos”¹²⁶ Sob essa abordagem o sujeito não poderá ser uma entidade pronta, corroborando o rompimento à concepção de um ser prévio que permanece, sendo “nos diferentes encontros vividos com o outro, exercitamos nossa potência para diferenciar nos de nós mesmos e daqueles que nos cercam. Existem diferentes maneiras de viver tais encontros”.¹²⁷ Encontros são acontecimentos. Tudo se torna acontecimento e assim abre-se toda uma dança, movimento constante de singularização e diferença. O acontecimento possibilita a diferença.

A filosofia de Leibniz concebe um sujeito de certa forma "fechado", visto que todas as suas possibilidades de ser já foram pré-estabelecidas por Deus e inseridas em sua mônada. Entretanto, ao colocar a mônada enquanto uma entidade dependente de seus departamentos distintos, que não abraçam a totalidade de possibilidades, permite a possibilidade da diferença, visto que cada mônada irá apresentar uma área clara e distinta destoante da outra. Diversos modos de ser dentro de um mesmo mundo, ou seja, em Leibniz se opera um entre o constituído

¹²³ (Mansano, 2009)

¹²⁴ (Deleuze, 2001 p. 118)

¹²⁵ Ibid., p. 93

¹²⁶ (Mansano, 2009)

¹²⁷ Ibid.

e a diferença, e é a partir do primeiro andar da casa barroca que o contato com o extenso, com as forças externas, com o material, que a alma se atualiza e segue seu movimento de diferenciação.

São noções da diferença no sujeito, tomado como movimento, como processo. E não somente o sujeito, mas a subjetividade e os modos de subjetivação devem ser compreendidos da mesma forma, como um sistema. Guattari e Rolnik (1996) apresentam um complemento para pensar a subjetividade como processo e como encontro com o outro, não totalizada ou centralizada no indivíduo, mas dele constituinte e constituidora.¹²⁸

Portanto, quando recorremos em nossos estudos à noção de subjetividade, tal qual pensada por Guattari, estamos referidos a uma matéria-prima viva e mutante a partir da qual é possível experimentar e inventar maneiras diferentes de perceber o mundo e de nele agir. O encontro com esses componentes possibilita fazer conexões díspares e inesperadas, precipitando movimentos que insistem em suas misturas e desvios. (Mansano, 2009)

É todo um complexo que envolve o campo social, o extenso material e a interioridade do sujeito, campo que envolve a casa barroca como um todo, um mundo que se conecta; do físico ao metafísico. “A vida se desenrola nesse campo complexo do qual fluem ininterruptamente os dados e os acontecimentos.”¹²⁹ Assim, se mantém um sistema aberto, uma circulação de forças do externo ao interno e vice-versa, sendo trocas, atualização e realização sob os termos de Deleuze, um jogo vivo de construção. É nesse sentido, que o sujeito prático, ou o superjecto (dois do mesmo) concebem uma vida de construção ético/estética que implicam “conceber a subjetividade, os modos de subjetivação e o sujeito como construções que não se fecham em uma entidade apaziguada”.¹³⁰ O que implica aceitar o sujeito como criador, como movimento, acontecimento. Não mais o sujeito passivo da câmara, deslocado de seu corpo, um estado em que “olho-o olhando o que olho – olhando-me.”¹³¹ É o corpo seu próprio sujeito, “considerando-a espontaneidade das relações que ele estabelece entre as ideias, sob a influência dos princípios.”¹³²

¹²⁸ (Guattari, Rolnik, 1996)

¹²⁹ (Mansano, 2009)

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ (Paz, 2007)

¹³² (Deleuze, 2001 p. 108)

3.2.4. O barroco

As mônadas “não têm janelas”, “não possuem buracos nem portas”¹³³, o que implica um fechamento, não há como mirar o fora. Dessa forma, são as paredes que tomam notoriedade, nelas que se inscreve o objectil. Os buracos substituem-se pelas dobras, não há vazio, apenas rugosidade, textura. Tábuas montadas por Leibniz como afirma Deleuze. A mônada é um compartimento “coberto de linhas de inflexão variável”. Sua essência está em seu fundo sombrio de onde tudo se tira e nada se esvai. Tudo ocorre em seu interior, é nele que se vai do fundo sombrio ao departamento claro. É nas várias paredes inscritas que se desenrolaram as infinitas possibilidades, distintas ou indistintas. Não é novo, não precisa trazê-lo para enunciar o interesse pelo interno afirma Deleuze, “desde há muito, há lugares nos quais o que se tem para ver encontra-se dentro: cela, sacristia, cripta...”¹³⁴. E a mônada não é nada senão isso, uma cripta, uma sacristia, não há como compreendê-la sem retomar a arquitetura barroca.

Contudo, essa invaginação realizada pela mônada, essa automação do interior, carrega senão um paradoxo, uma dualidade. Se há interior sem exterior, há um exterior sem interior. É do caráter barroco esta dualidade, e acima de tudo, a harmonia que se estabelece nesta relação. Entre a interioridade absoluta da mônada e a exterioridade infinita da matéria.

A divisão infinita da exterioridade prolonga-se sem cessar e permanece aberta, sendo, portanto, necessário sair do exterior e estabelecer uma unidade *punctual* interior... O domínio do físico, do natural, do fenomênico, do contingente, está totalmente mergulhado na iteração infinita de cadeias abertas: nisso, ele é não metafísico. O domínio da metafísica encontra-se além e fecha a iteração..., a mônada é um ponto fixo que jamais atinge a partição infinita e que fecha o espaço infinitamente dividido (Michel Serres, II, p. 762, apud Deleuze 2012)

É em um só mundo de dois andares que está a harmonia, que resolve a questão segundo Deleuze. É na coexistência que no alto as almas cantam a Deus e embaixo o peso da matéria a encurva, compartimento infinito receptível. Um mundo barroco. Não há separabilidade irreparável entre o físico e o metafísico, dois vetores realmente distintos, mas que compõem um mesmo mundo, uma mesma casa. Isto que se conforma, verdadeiramente, como barroco, entre a atualização e a realização há sempre a correspondência, cada um sob seu regime, é a transformação do cosmo em *mundus*.

É uma cisão resolutiva que remete à dobra, atualização e realização cada qual em seu andar. É uma “duplicidade” da dobra que se reproduz em ambos os lados que ela distingue. É

¹³³ (Leibniz, 2009)

¹³⁴ (Deleuze, 2012)

a dobra que diferencia e que se diferencia. É a própria ideia de singularização, diferença. Vai-se de uma a outra, assim como se vai do ver ao ler, segundo Leibniz. Vê-se na matéria, lê-se na alma, ato interior. Continua-se novos regimes do visível, só se lê aquilo que se encontra distinto em si, na mônada. Entre o visível e o legível, não se desenham dois mundos, mas se constituem “emblemas”, alegorias barrocas, uma *entr’expressão* segundo Deleuze.

Apenas leio o que reconheço, o que se distingue, do fundo de mim, da mônada, surgirá ambientes claros e distintos. Caminho móvel. Dobra conforme dobra. Na ideia de ir de um fundo escuro à uma zona clara e distinta reside a questão de um novo regime de luz e de cores. Na nova perspectiva não se considera a luz e as trevas como uma oposição. Há um deslizamento de um sobre o outro, afirma Leibniz. Na mônada escura, sombria e sem aberturas é dito que uma luz foi “selada” e que se acende quando elevada à razão. Isto vai em sentido à textura e ao sombrio, criando-se zonas de sombras; há um mergulho de um no outro, inseparabilidade do claro e do escuro. É no barroco que se altera a física da luz e de uma lógica da ideia de Descartes.

O claro-escuro preenche a mônada segundo uma serie que se pode percorrer nos dois sentidos: em uma extremidade, o fundo sombrio; na outra, a luz selada. Esta, quando se acende, produz o branco na parte reservada, mas o branco vai ficando cada vez mais sombreado, dando lugar ao escuro, sombra cada vez mais espessa, à medida que se estende para o fundo sombrio em toda a mônada. (Deleuze, 2012 p. 62)

A visualidade, assim como a inteligibilidade, barroca se delineia de forma que “o claro não para de mergulhar no escuro”¹³⁵. A luz mais resplandecente é capaz de cegar tanto quanto as trevas mais fúnebres, assim como ambos oferecem percepções, visões. Deleuze irá afirmar que o “claro-escuro preenche a mônada”¹³⁶. É nessa ambivalência, no complexo do múltiplo e não na singularização de dois unos que a cegueira e a visão pela luz e pela sombra se remete. Tem-se opostos sob uma mesma ‘lógica’, sob uma mesma casa. São níveis distintos de compreensão, de percepção, entre o confuso e o distinto, mas ambos visíveis, ambos em relação constante, como assevera Debray, ao se “fazer surgir a luz supõe de sombra uma triste metade”¹³⁷, contudo não é tão triste mais essa sombra, não é errônea, mas o estágio inicial, partido. Do escuro da mônada parte-se tudo, contem-se tudo, mesmo que confusamente.

As características estéticas do barroco são o conceito do barroco, a dobra. Há intercruzamento, relações intrínsecas entre os aspectos materiais e os conceituais que se instauram sobre o pensamento de Deleuze. A dobra retoma seu protagonismo, ela é o barroco. Não que o barroco tenha inventado a dobra, mas é a partir dele, e de Leibniz, que ela se torna

¹³⁵ (Deleuze, 2012 p. 62)

¹³⁶ Ibid., p. 62

¹³⁷ (Debray, 1994 p. 7)

infinita. Leibniz eleva o poder da dobra ao imensurável, em inflexões a linha infinita segue a curva que passa entre o exterior e o interior, segunda característica barroca, “a dobra infinita separa ou passa entre a matéria e a alma”. É a relação entre a fachada livre e o interior autônomo. Se estabelece a situação entre atualização na alma e realização na matéria.

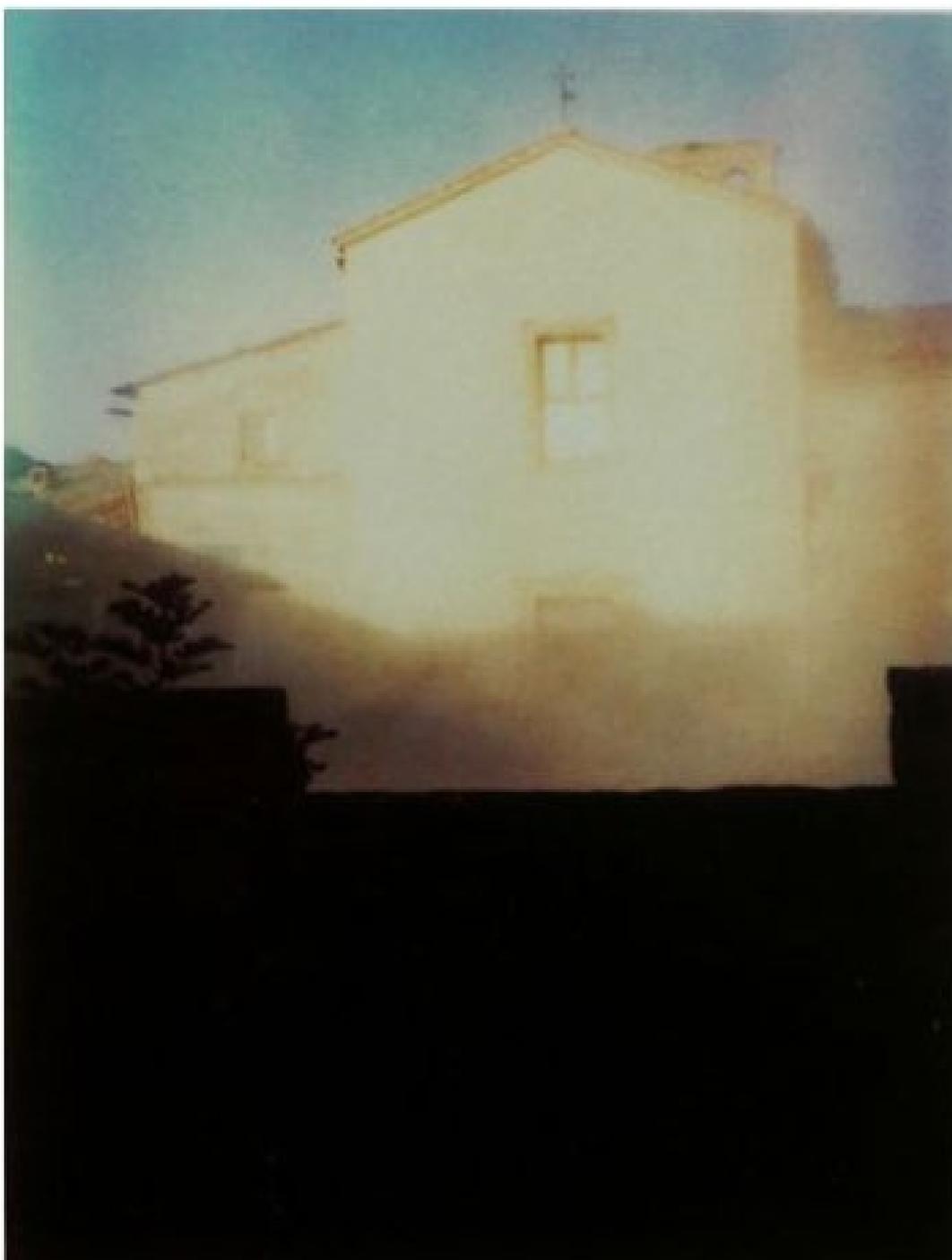


Figura 11 - Polaroids, Andrei Tarkovski, 1979-1984.

É o traço barroco: um exterior sempre no exterior, um interior sempre no interior. Uma “receptividade” infinita, uma “espontaneidade” infinita: a fachada exterior de recepção e as câmaras interiores de ação. (Deleuze, 2012 p. 67)

É uma característica constante do barroco gerar acordos, confrontos, cisões, aproximações: jogos duplos e constantes; tensionamentos e relaxamentos, linhas de forças. Entre exterior e interior tem-se um confronto entre “portador” e “revestimento” que na arquitetura se torna evidente.

A maneira que Leibniz resolve essas constantes tensões se dá no acordo perfeito entre os dois andares da casa barroca. “A matéria-fachada vai para baixo, ao passo que a alma-câmara sobe” e a dobra infinita passa por entre ambos. Redobras da matéria, dobras na alma. Há toda a articulação da dobra que entre a alma e a matéria estabelece novos paradigmas (in)formais. Não como negação da forma, salienta Deleuze, mas como projeção da forma, dobrada na alma, “em altura”, vai-se da matéria à maneira. Um maneirismo singular, de diferenciação e subjetivação no qual substitui a matéria e a forma pela força, pelo ato sob um material, tornando-se operação, o primitivo se encontra na alma. A desdobra assim, surge não como contrário da dobra, mas como extensão, dobrar-se para desdobrar-se, atualizar-se para realizar-se. Realizar em essência será desdobrar, singularizar, e assim sem vazio o barroco de Leibniz recorre ao tecido, à textura maleável, sempre há uma matéria desdobrada. “As dobras estão sempre cheias no barroco e em Leibniz”¹³⁸. Um devir recíproco.

Quando a dobra deixa de ser representada para tornar-se “método”, operação, ato, a desdobra vem a ser o resultado do ato que se expressa precisamente dessa maneira. (Deleuze, 2012 p. 68)

Não havendo vazio no barroco, havendo desdobras em dobras *ad infinitum* é a textura que toma a cena. Com efeito, é a maneira pela qual uma matéria se dobra que constitui a textura, definindo-se tanto pela sua heterogeneidade quanto pelas partes em que tal textura assegura a inseparabilidade, em razão de suas dobras particulares. Dessarte, é como força passiva que se conforma a textura, denotando à resistência do material. Geram-se contorções, estiramentos, conformando uma matéria de expressão que sempre se remeterá, seja passivamente pela textura ou ativamente pelas forças derivativas, à alma. Teatro da matéria que busca expressar-se para elevar-se. “Sempre dois andares e sua harmonia, sua harmonização.”¹³⁹ Isto ainda reafirma o caráter expressivo, maneirista da operação do barroco.

Daí o conceito de maneirismo em sua relação operatória com o barroco. (...) Tudo se dobra a sua maneira. (...) a textura depende não das próprias partes, mas dos extratos

¹³⁸ (Deleuze, 2012 p. 69)

¹³⁹ Ibid., p. 71

que determinam sua “coesão” (...). Em relação às dobras de que é capaz, a matéria torna-se matéria de expressão. (Deleuze, 2012 p. 70)

Ponderar expressão à matéria, se insere à escolha de uma matéria adequada ao barroco. Questão que, com efeito, não renega o elemento formal, pelo contrário é a dobra barroca que extrai da textura os elementos formais da dobra. “O paradigma torna-se “maneirista” e procede a uma dedução formal da dobra. (...) Assim, é próprio da dedução formal abarcar as matérias e os domínios mais diversos”¹⁴⁰. Assim sendo, o círculo dá lugar à curvatura variável, que o barroco abarca a variação, o movimento em detrimento da forma delineada, mundo da verdade. Dobra do tecido em suas mais variadas possibilidades.

3.2.5. Da inclusão ao sujeito

Vimos que a curva se apresenta em um complexo, entre o convexo, no qual a inflexão age e onde há o sujeito que se instaura sob o ponto de vista, e o côncavo onde encontramos a inclusão, sendo ela “*a causa final da dobra*, de modo que se passa insensivelmente desta àquela. (...) o que está dobrado é o incluído, o inerente.”¹⁴¹ Deleuze questiona sobre a dobra, sobre o porquê de algo dobrar-se senão para envolver-se. O que está dobrado, o que se dobra é o que se inclui, está inerente. É, ainda, somente o virtual que está envolto, e a partir disso não é o ponto de vista que inclui, ele não basta para preencher a inclusão, é sua condição de clausura que o condiciona desta maneira. É a célebre fórmula “não há janelas” de Leibniz que atua.

Aquilo em que a inclusão se faz e não para de fazer-se, ou aquilo que inclui no sentido de ato acabado não é o sítio ou o lugar, não é o ponto de vista, mas aquilo que permanece no ponto de vista, aquilo que ocupa o ponto de vista e sem o qual o ponto de vista não seria. (Deleuze, 2012 p. 45)

Daí advém a necessidade da alma de um sujeito. Sendo ela que inclui e que apreende do ponto vista, ou seja, da inflexão. Deleuze diz “a inflexão é a idealidade ou virtualidade que só existe na alma que a envolve.”¹⁴² É, pois, a alma que se apresenta em dobras, cheia delas, existem atualmente nela. Seja para as ideias inatas, seja para o mundo, tudo se encontra virtualmente nas dobras da alma que os expressam. “Alma que opera desdobras interiores pelas quais ela dá a si própria uma representação do mundo incluída.”¹⁴³

¹⁴⁰ (Deleuze, 2012 p. 72)

¹⁴¹ Ibid., p. 44

¹⁴² Ibid., p. 45

¹⁴³ Ibid., p. 45

Vamos da inflexão à inclusão em um sujeito, como do virtual ao atual, e a inflexão define a dobra, enquanto a inclusão define a alma ou o sujeito, isto é, o que envolve a dobra, sua causa final e seu ato acabado. (Deleuze, 2012 p. 45)

É de natureza metafísica esta abordagem de Leibniz que faz com que o ponto de vista adquira um valor genético (ETIM gr. *genētikós, é, ón* (var. *gennētikós, é, ón*) 'que gera, que produz, relativo às forças produtoras', der. do v. *gennáō 'gerar'*). Ponto de produção, atualização, inerência, que inclui o mundo. É a alma que é, ela própria, o ponto de inclusão, ponto superior de uma natureza outra.

O mundo está incluído na mônada, sob um ponto de vista, este mundo que é uma série infinita de inflexões, que toca, que nos toca. É a condição individual de cada mônada que inclui toda a série, ou seja, ela expressa o mundo inteiro, mas é a sua condição singular, capaz de apenas expressar claramente uma pequena região do mundo, um “departamento” que a singulariza. “Duas almas não têm a mesma ordem, mas tampouco têm a mesma sequência, a mesma região clara ou iluminada.”¹⁴⁴ Relação de coexistência entre mundo e sujeito. Mundo que está no sujeito ao mesmo que o sujeito é para o mundo. “Vamos das inflexões do mundo à inclusão em sujeitos.” Assim, visto que a mônada está no mundo, e inclui todos os mundos, todas as séries infinitas, ao mesmo que é para o mundo, não havendo clareza sobre essa totalidade infinita, senão somente sobre uma parcela, um “departamento”, se pode afirmar que ela é uma produção, um resultado, em Leibniz, “resulta do mundo que Deus escolheu.”

Portanto passa-se do mundo ao sujeito, ao preço de uma torção que faz com que o mundo só exista atualmente nos sujeitos, mas que faz também com que todos os sujeitos sejam reportados a esse mundo como à virtualidade que eles atualizam. (Deleuze, 2012 p. 50)

Deleuze afirma que é preciso colocar o mundo no sujeito, a fim de que o sujeito seja para o mundo. É uma simbiose, uma harmonia, é a tomada de consciência sobre algo que se pode ser consciente. Imagens que existem para serem vistas. Torção que constitui a dobra e dá à expressão seu traço fundamental: “a alma é a expressão do mundo (atualidade), mas porque o mundo é o expresso pela alma (virtualidade) (...) da inflexão à inclusão”¹⁴⁵.

Já se sabe que tudo vêm a ser acontecimento, compreendendo-o como “o que se sucede a uma coisa”. Leibniz equivale os acontecimentos aos predicados, são eles que definem o indivíduo e que sugerem da inflexão à inclusão, que tornam um ser metafísico. É toda uma operação que culmina na individuação, na singularização do sujeito que está cheio de

¹⁴⁴ (Deleuze, 2012 p. 47)

¹⁴⁵ Ibid., p. 51

predicados-acontecimentos e que se passando da inflexão à inclusão irá do “ver” ao “ler” como afirma Deleuze:

A inflexão é o acontecimento que sucede à linha ou ao ponto. A inclusão é a predicação que põe a inflexão no conceito da linha ou do ponto, isto é, nesse outro ponto que será chamado metafísico. Passa-se da inflexão à inclusão, como do acontecimento da coisa ao predicado da noção, ou como do “ver” ao “ler”: o que se vê sobre a coisa ou que se lê em seu conceito ou sua noção. (Deleuze, 2012 p. 76)

Ler toma um caráter de assinatura sobre o mundo. Não se é atribuído o sujeito, mas definido por seus predicados-acontecimentos. Tornar-se a ser; devir. As mônadas, substâncias simples de Leibniz se diferem das demais, em especial das coisas. O indivíduo tem, por natureza, uma compreensão atualmente infinita; ele envolve o infinito, afirma Deleuze. A primeira diferença é que a coisa tem várias características internas e assim participa de várias séries, o que não ocorre com os indivíduos, tendo em vista que cada mônada expressa o mundo inteiro. Lembrando-se que o mundo é uma série convergente única, infinitamente infinita, expressa inteiramente pela mônada, mesmo que sendo claro apenas uma porção, esta que se prolonga infinitamente nas zonas obscuras. Desta forma sob o mundo da curvatura com variável única o infinito muda de sentido definindo-se por uma lei de ordem ou continuidade, cada mônada com o seu mundo inteiro só poderá se expressar individualmente, singularmente, por sujeito, pois não há sujeitos semelhantes, ode à diferença.

Como cada mônada expressa o mundo inteiro, só pode haver uma noção para um sujeito, e os sujeitos-mônadas só poderão distinguir-se por sua maneira interna de expressar o mundo: o princípio da razão suficiente tornar-se-á princípio dos indiscerníveis; não há dois sujeitos semelhantes, não há indivíduos semelhantes. (Deleuze, 2012 p. 90)

A segunda diferença é que as mônadas incluem o mundo, contêm em suas dobras a série infinita, mas não incluem a lei orientadora dessa série, que permanece exterior a elas. É, dessa forma que o mundo está na mônada, mas a mônada é para o mundo. Sendo assim, o limite extrínseco aparece somente em uma “harmonia preestabelecida das mônadas entre si.” Logo, a inclusão se torna ilocalizável pois está fora do limite da mônada, externo; estrangeiro. É ser no mundo e ser para o mundo, nada está incluído num existente sem que o mundo inteiro o esteja, há retroalimentação, dupla antecedência segundo Deleuze “o mundo é primeiro virtualmente, mas a mônada é primeira atualmente”¹⁴⁶.

O predicado está incluído no sujeito “sob uma certa potência”, segundo Leibniz. Ao se analisar os predicados referentes aos sujeitos tem-se que ele é atributo apenas quando

¹⁴⁶ (Deleuze, 2012 p. 92)

concernente a Deus, em todos os demais casos, o predicado é relação ou acontecimento. Voltamos ao já dito, ‘tudo é acontecimento’, marca barroca. “Os acontecimentos são espécies de relações, são relações com a existência e com o tempo.”¹⁴⁷

Em Leibniz o sujeito define-se como um verbo que expressa uma ação ou uma paixão, estando incluído em sua noção o acontecimento. O sujeito não é definido como uma essência, tampouco o predicado é uma qualidade, este, antes de tudo, é relação e acontecimento, não atributo. Nas palavras de Deleuze, “um ato, um movimento, uma mudança, e não o estado de estar em viagem. O predicado é a própria proposição”¹⁴⁸. Dessa forma, o que se apresenta é a inclusão como uma conexão direta, pelas palavras agora de Leibniz em carta à Arnauld “entre mim, que sou sujeito, e a execução da viagem, que é o predicado”. É esta a base da concepção de Leibniz do acontecimento, o predicado como verbo. É o que se formaliza como ‘tudo é acontecimento’, o próprio mundo é acontecimento e o predicado, incluído nos sujeitos, é fundo do qual se extrai as maneiras que correspondem ao ponto de vista. Maneirismo como componente do barroco que se opõe ao essencialismo, assinatura leibniziana.

O mundo é a própria predicação, as maneiras são os predicados particulares, e o sujeito é o que passa de um predicado a outro como de um aspecto do mundo a outro. É o par fundo-maneiras que destrona a forma ou a essência: Leibniz faz dele a marca da sua filosofia. (Deleuze, 2012 p. 95)

Não sendo os predicados atributos dir-se-á que todas as correlações são internas. Como já dito o conceito em Leibniz tensiona a relação simplesmente lógica, torna-se metafísico. O próprio conceito torna-se sujeito, realidade metafísica do sujeito correspondente. O que se confirma a partir da teoria de substância de Leibniz.

É que a substância em Leibniz segue cinco critérios: “metafísico, a unidade do ser; lógico, a inclusão do predicado no ser; físico, a unidade interior ao movimento; psicológico, a unidade ativa da mudança; epistemológico, os requisitos de inseparabilidade.”¹⁴⁹ Critérios que excluem a possibilidade de defini-la por um atributo, assim como confundir a predicação com a atribuição. É a partir destes cinco critérios que se encaixa o pensamento barroco, da dobra, do acontecimento, e que possibilita novas afecções visuais, lembrando que, o sujeito evocado à ver, desenvolve seu olhar a caminho de uma leitura, das assinaturas do mundo, das diferenças, das infinitas possibilidades de ser o mundo e ser para o mundo. Segundo Deleuze, “a substância não é o sujeito de um atributo, mas é a unidade interior a um acontecimento, é a unidade ativa

¹⁴⁷ (Deleuze, 2012 p. 93)

¹⁴⁸ Ibid., p. 94

¹⁴⁹ Ibid., p. 100

de uma mudança.”¹⁵⁰ Assim coloca-se o sujeito, a substância o mundo a mover-se. Em um mundo cerrado na mônada, tudo está contido, o sujeito inclui o mundo em si para ser para o mundo, e não tarda a nascer de si por uma perfeita espontaneidade. É do fundo da mônada que surgem diversas maneiras; nas palavras de Deleuze:

Tudo é sempre a mesma coisa, Há um só mesmo Fundo; e Tudo se distingue pelo grau, Tudo difere pela maneira... São esses os dois princípios dos princípios. É que nenhuma filosofia levou tão longe a afirmação de um só mesmo mundo e de uma diferença ou variedade infinitas nesse mundo. (Deleuze, 2012 p. 103)

Vimos que, em Leibniz, o infinito toma um caráter antes não visto. Destarte, é a possibilidade que vai ao infinito, potência virtual na qual e pela qual se estabelece uma infinidade de mundos possíveis. Contudo, com efeito, há apenas um mundo, este mundo concreto, que é. Decorre daí uma antecedência do mundo sobre as mônadas, o que significa que “parte-se do mundo como se parte de uma série de inflexões ou de acontecimentos: é uma pura *emissão de singularidades*.”¹⁵¹ Pode-se dizer que tudo é singular, assim como se pode dizer que tudo é ordinário, segue-se o alinhamento de Leibniz, no qual tudo é o mesmo em suas diferenças de grau. “Tudo é regular! E Tudo é singular!”¹⁵²

É a relação de um sujeito para com um mundo compossível, de singularidade em singularidade, em prolongamento. É a maneira de Leibniz de afirmar a existência do indivíduo “em virtude da potência do conceito: mônada ou alma.” Potência esta que reside na condensação e no prolongamento de singularidades. “Não são generalidades, mas acontecimentos, gotas de acontecimentos”¹⁵³, ainda que pré-individuais, visto que o mundo é virtualmente primeiro. Isso é dizer, segundo Deleuze, que o indivíduo é atualização de singularidades pré-individuais e que não implica especificação prévia de qualquer gênero.

É todo um desenrolar que não culmina na especificação a partir da individuação, pois esta vem de alhures, da alma. “O que individualiza o corpo alterável é somente a alma que é dele inseparável.”¹⁵⁴ Em Leibniz as fronteiras entre o sensível e o inteligível são, com efeito, a existência de somente um mundo, eliminando-se as contradições nascidas das distinções, dualidades, dos dois mundos. O contínuo possibilita a existência do singular, no

¹⁵⁰ (Deleuze, 2012 p. 99)

¹⁵¹ Ibid., p. 107

¹⁵² Ibid., p. 108

¹⁵³ Ibid., p. 114

¹⁵⁴ Ibid., p. 115

prolongamento, de singularidades em singularidades “uma infinidade de graus na mônadas” em continuidade.”¹⁵⁵

Leibniz arma um jogo do mundo em vários aspectos, na emissão de singularidades, em seus prolongamentos a partir das regras de convergência e divergência instaurando-se os possíveis e os impossíveis, que se expressam cada qual em suas mônadas. Regras de composição e atualização no andar superior, regras de realização no andar inferior. Sob a casa barroca há um vasto jogo arquitetônico, que em sua conveniência, seus inúmeros e elegantes aposentos e sua comodidade interioriza não só quem o joga, mas também a mesa sobre a qual se joga e o material da própria mesa. Não há fora para se desvendar, o todo já está incluso, interno. Comum em suas diferenças na casa, sob um mundo. É que o barroco ao ser crise, desmoronamento do mundo, grita sua reconstrução da mesma maneira, mas sobre um novo cenário, solucionando-o pela proliferação dos princípios que preenchem o vazio do mundo em miséria da razão humana e teológica. Isto que são as mônadas, personagens convocados para a reconstituição desse mundo que existe.

É uma reconstrução propriamente esquizofrênica: o advogado de Deus convoca personagens que reconstituem o mundo *com suas modificações interiores ditas “autoplásticas”*. São assim as mônadas ou os Eus em Leibniz, autômatos, cada um dos quais tira do seu fundo o mundo inteiro e trata a relação com o exterior ou a relação com os outros como um desenrolar da sua própria molabilidade, da sua própria espontaneidade regulada de antemão. É preciso conceber as mônadas como dançantes. Mas a dança é a dança barroca, e os dançarinos são autômatos: é todo um “*phatos* da distância”. (Deleuze, 2012 p. 122)

Voltamos à ideia de clausura de Leibniz, tudo está contido neste mundo, tudo está contido na mônada. Contudo o predicado no sujeito continua a ser acontecimento e, com isso, mesmo que contidos em um mundo a liberdade ainda persiste, em relação à predeterminação. É o predicado como acontecimento que aparece no sujeito como mudança de percepção. É em suas inclinações que se dobram em nossa alma que geram a mobilidade: uma inquietude que amplia a alma e a torna livre.

O ato voluntário é livre, porque ato livre é aquele que expressa toda a alma em certo momento da duração, é aquele que expressa o eu. (Deleuze, 2012 p. 124)

Vimos que os seres estão sujeitos a um encadeamento de afetações, todas elas são responsáveis a resultarem em uma sensação clara e distinta. Vimos que se parte de dobra em dobra, de singularidade em singularidade. Sempre pelo contínuo, pela curva variável. Desta forma, ao ser a alma inclinada a fazer algo, ela não o faria sem incluir o que o faz no instante,

¹⁵⁵ (Deleuze, 2012 p. 117)

o que a levou a fazer aquilo e o que deste ato decorrerá, até o infinito. É o que Deleuze chama de função de inerência da mônada: “ela não inclui um predicado sem dar-lhe o valor de um verbo, isto é, a unidade de um movimento que está em execução”¹⁵⁶. É a própria noção de Bergson: o presente repleto de futuro e carregado de passado.¹⁵⁷ E é esta interioridade que constitui a própria liberdade poder sobre o presente.

É que o presente vivo é essencialmente variável em extensão e em intensidade (...). Portanto é o presente vivo que constitui a amplitude da alma em certo instante. (...) O ato é livre, porque expressa a alma inteira no presente. (Deleuze, 2012 p. 126)

É a inclusão assim, condição do ato livre, sendo ele mais livre quanto mais se identifica com a alma, com o Eu. Alinhamento, amplitude, capaz de desdobrar e desenvolver-se. É por isso que a alma luta, gladia para tornar-se ampla, intensa, distinta.

3.2.6. Do acontecimento, a ter um corpo

Leibniz se propõe a efetuar uma reconstrução do mundo, da razão. É a amplificação do infinito, a proliferação das possibilidades que marca esta postura, a caminho do caos, onde o acontecimento surge. Conforme dissemos, tudo se torna acontecimento, adentrando no tempo e no espaço, a dobra que segue, que se desdobra do fundo escuro ao claro distinto. É a relação entre *Many* e *One*, como afirma Deleuze; entre o indefinido e o definido, entre *alguma coisa* e *algo*. Decorre daí que o acontecimento possui três condições: a extensão, a intensão e o indivíduo. “Um elemento estende-se sobre os seguintes, de tal maneira que ele é um todo, e os seguintes suas partes”¹⁵⁸. É o acontecimento como vibração com uma infinidade de harmônicos sem limites que vai ao infinito. A intensão é o conjunto de propriedades intrínsecas, aquilo que preenche o espaço e o tempo, tornando-o algo. E por fim, o indivíduo sobre o qual Deleuze resgata Whitehead, filósofo britânico, para desenvolver. Para Whitehead, o indivíduo é criatividade, criação. “Não mais o indefinido nem o demonstrativo, mas o pessoal”¹⁵⁹. O indivíduo é mais que uma conjunção de elementos, é união em desenvolvimento, “concrecência”, que é outra forma de dizer *preensão*. É o que liga, é o que nos permite

¹⁵⁶ (Deleuze, 2012 p. 125)

¹⁵⁷ Deleuze cita em nota de rodapé as seguintes passagens (p. 126): *Nouveaux essais*, Prefácio: “Em consequência dessas pequenas percepções, o presente está repleto de futuro e carregado de passado”. Sobre o movimento que está em execução, *De la Nature em elle-même*, § 13: “No momento presente do seu movimento, o corpo não é somente o que ocupa um lugar igual a si próprio, mas compreende também um esforço ou impulso para mudar de lugar, de maneira que o estado seguinte sai por si próprio do presente, por uma força natural”.

¹⁵⁸ (Deleuze, 2012 p. 135)

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 136

concentrar e ser presente. É unidade, *One*, um e que, em continuidade, prende o antes e o depois, prende o mundo. Se há antecedência do mundo perante a alma é natural que o vetor da apreensão siga o mesmo sentido, vá pelo mesmo vetor. É o caminho do público ao privado segundo Deleuze, do “preendido” ao “preendente”. Sendo o preendente quem expressa a individualidade, o novo, o imediato, marcas de um presente vivo. É a relação estabelecida com os dados do mundo, acontecimento como “*nexus* de apreensões”, encadeamento de dados que se objetivizam e subjetivizam, jogo duplo mais uma vez presente.

O acontecimento é, inseparavelmente, a objetivação de uma apreensão e a subjetivação de uma outra; ele é ao mesmo tempo público e privado, potencial e atual, entra no devir de outro acontecimento e é sujeito do seu próprio devir. (Deleuze, 2012 p. 137)

Deleuze afirma que a percepção é o dado do sujeito preendente como é a expressão ativa da mônada, é a ação própria da mônada em suas diversas formas ativas de expressão, conforme suas maneiras. É a apetição que tende a passagem de uma percepção à outra construindo um devir que se contenta ao expressar o mundo. É toda a questão de criação em si, liberdade da subjetividade privada que em Leibniz, Whitehead e Bergson torna-se problema sob as condições de o mundo objetivo permitir a produção subjetiva da novidade. Não mais a busca pelo eterno, mas a potência do novo.

As mônadas excluem os mundos incompatíveis com o seu mundo, estando todas a expressar o mesmo mundo. É a condição fundamental de clausura. Sem fora, as mônadas não atuam umas sobre as outras, apenas estabelecendo inter-relações, relações indiretas. Whitehead irá tensionar ainda mais essa relação contrapondo a clausura à abertura, à condição de abertura que coloca as apreensões, os indivíduos em relações diretas uns com os outros, sendo toda apreensão já a apreensão de uma outra. É o modo de alargar a variação e tornar tudo como processo. É um neobarroco que muda o jogo do mundo, tudo sendo transitório, resolvendo-se em acordos/acordes, ganhando harmonias. “Em resumo, o universo barroco vê esfumar-se suas linhas melódicas, mas aquilo que ele assim parece perder volta ele a ganhar em harmonia, pela harmonia”.¹⁶⁰

Como sabemos, o mundo barroco se organiza em dois andares nos quais embaixo a matéria pesa, no alto a alma canta. Além dessa distinção, a revolução de Leibniz, e desenvolvida por Deleuze, está na relação que a dobra estabelece entre os andares, na acomodação sob um mesmo teto. O que se tem é um constante relacionamento intrínseco entre os andares, que seja

¹⁶⁰ (Deleuze, 2012 pp. 143-144)

no nível das substâncias compostas, preensões ou indivíduos, se revela a necessidade em ter um corpo.

Vimos que as mônadas são compostas por um fundo obscuro assim como por departamentos claros, esclarecidos. E é justamente destes dois quesitos que se fundamenta a necessidade moral em ter um corpo. É da potência passiva no obscuro, assim como da atividade no claro que o corpo se alicerça. Deleuze chama de “matéria primeira” a esta potência passiva, que estipula uma exigência do extenso ao mesmo que resiste a ele. Individualiza o corpo a um que nos pertença. É ainda, segundo o filósofo francês, uma dedução moral, substituindo a indução física cartesiana. Mas, como afirmado, o corpo e sua necessidade, também está fundado no oposto, na zona expressiva privilegiada da mônada, zona esta de relação com o corpo, relação genética a partir da qual o corpo é encarregado de explorar em sua vida.

O prolongamento é uma constante, é a maneira de ligação do universo infinito, todo ele contido na mônada que em seu fundo obscuro busca esclarecer-se. É neste fundo que o mundo inteiro se expressa, sob forma de pequenas percepções. Ínfimas dobras (inflexões), que, em seu atordoamento, não cessam em fazer-se e desfazer-se. São delas que tiramos nossas percepções claras, sendo passagem como componentes de toda percepção macro, responsável por toda distinção. É um vetor duplo de idas e vindas que nos levam do micro ao macro constantemente, das moleculares aos molares. É um equilíbrio barroco entre o infinito do mundo, atual, e o eu finito.

As relações diferenciais sempre selecionam as pequenas percepções que entram em cada caso e produzem ou obtêm a percepção consciente que delas saem. (Deleuze, 2012 p. 155)

É sob esse novo prisma que se alarga o sujeito, que se pode liberar a alma e aceitar o mundo, este mundo. Aceitar que tudo é ordinário e tudo é singular. É sob a égide do cálculo diferencial como mecanismo psíquico da percepção somado ao automatismo da mônada que faz com que claro e escuro se interpelem, fazendo do universal e individual partes de um mesmo, sob as mesmas relações diferenciais, que se atualizam diferentemente em cada mônada. Um mundo cerrado de infinitas possibilidades.

Todas as mônadas apresentam a infinidade de pequenas percepções, mas as relações que virão a ser estabelecidas são próprias a cada mônada, é a condição de conter o mundo inteiro ao mesmo que possui seu departamento distinto. A partir disso, Deleuze deduz diferentes sentidos do singular, sendo eles a inflexão, o centro de curvatura do lado côncavo, onde se define o ponto de vista e o relevante, estatuto fim das relações diferenciais. Ao corpo resta a

afetação, que culminará nas representações mais distintas da alma. É a percepção que garante a alma, seja qual for o nível evolutivo do vivente e sua referente mônada, o oposto, a morte de ambos. Mônada nu, cadáver em corpo. Uma outra forma de dizer que a alma depende do corpo e que ele também conhece.

O sistema de percepção bipartido entre o micro e macro, em sua processualidade constante, ainda explica o sistema das dobras, no sentido de desdobrar não ser o contrário de dobrar, visto que são movimentos que levam de umas às outras, das menores dobras aos drapeados, separando o inconsciente do consciente. Sempre se percebe nas dobras, sendo rodeado por elas.

Dizer que percebemos sempre nas dobras significa que apreendemos figuras sem objeto, apreendemos através da poeira sem objeto que as próprias figuras soerguem do fundo, poeira que torna a cair deixando as figuras um momento à vista. Vejo a dobra das coisas através da poeira que elas levantam e cujas dobras afasto. Não vejo em Deus, vejo nas dobras. (Deleuze, 2012 p. 162)

O percipiente deve estar unido a corpos, é a prerrogativa moral de Leibniz. Por meio da dobra faz com que entre percepção e objeto se tenha um caminho no qual a percepção assemelha-se a uma vibração evocada, recolhida por um órgão receptor. As percepções são para o alemão qualidade sensíveis, que se assemelham à “matéria no extenso, as vibrações, molabilidades, ‘tendências ou esforços’ no movimento”¹⁶¹. Isso ocorre em duas etapas de dedução: a primeira etapa se desenvolve internamente na mônada nas relações estabelecidas entre as macro percepções e as micro percepções, erigindo um sistema de semelhança ao qual o semelhante impõe a matéria ser aquilo que ele se assemelha, sendo vibrações a segunda etapa manifesta, a partir da percepção clara-escura, uma relação de semelhança com receptores materiais, órgãos ou corpos orgânicos, que recolhem vibrações. São constituintes em corpos das vibrações que recebem, sendo semelhantes os mecanismos físicos e psíquicos (fluxão e diferenciais): deus cria necessariamente uma matéria alinhada com aquilo que a ela se assemelha e na qual se distribui, disseminando os órgãos receptores, tornando a representação do mundo em representação do objeto conforme os órgãos. Da matéria-limitação à matéria-fluxo a operação da percepção constitui as dobras na alma as quais assemelha-se a uma matéria que deve organizar-se em redobras exteriores. “As dobras na alma assemelham-se às redobras da matéria, e assim as dirigem”.¹⁶²

Com efeito, o que expresso claramente, chegando o momento, concernirá a meu corpo, agirá diretamente sobre meu corpo, sobre a circunvizinhança, circunstâncias

¹⁶¹ (Deleuze, 2012 p. 165)

¹⁶² Ibid., p. 169

ou meio. (...) O que expresso claramente é o que sucede ao meu corpo. A mônada expressa o mundo “segundo” seu corpo, segundo os órgãos do seu corpo, segundo a ação dos outros corpos sobre o seu. “O que se passa na alma representa o que se faz nos órgãos” (...) ao passo que a mônada tira de si todo o percebido, faço como se os corpos que agem sobre o corpo dela agissem sobre ela e causassem suas percepções. (Deleuze, 2012 p. 170)

3.2.7. Dois andares

A casa barroca comporta dois andares, que se distinguem, mas não se dissipam. Conforme dito, tem-se embaixo o universo material dos corpos e no alto as mônadas racionais que estão sujeitas não apenas há convergências, mas a imbricações. Os homens são racionais cada qual à sua maneira, por sua conta. As mônadas que são os cada-um (*every*) contém o mundo inteiro incluído em si, são unidades distributivas e seguem uma relação cada-um/todo. Sabemos que elas não agem umas sobre as outras sendo variantes de uma mesma decoração no andar superior, decoração interior; os corpos por seu lado são *one*, *some* ou *any*, pronomes indefinidos que se regem coletivamente uns-aos-outros, não param de comunicar movimento, propagar ondas, agir uns sobre os outros. Com efeito, há convergência entre ambos pois “cada mônada expressa o todo do mundo” e “um corpo recebe a impressão de “todos” os corpos, ao infinito”¹⁶³ Contudo, tal convergência passa por caminhos totalmente distintos em cada caso, do regime de expressão e do regime de impressão tem-se a causalidade vertical e a horizontal.

São dois momentos da equação do mundo: na primeira equação primitiva o objeto está como percebido ou o mundo como expresso, é o que se obtém das relações diferenciais presentes nas mônadas entre pequenas percepções, expressando toda a curva do seu ponto de vista; a segunda remete ao objeto não mais como expressão mas como conteúdo, singularidades de extremo os quais as equações diferenciais e integrações determinam causas eficientes da percepção concernindo a uma matéria, a corpos aos quais a percepção se assemelha. Dois momentos que se encadeiam, se prolongam e se complementam em dois níveis do mundo: um pelo qual “ele está envolvido ou dobrado nas mônadas, outro pelo qual está ele engajado ou redobrado na matéria”¹⁶⁴. É a organização da casa barroca repartida onde o andar superior se apresenta sem gravidade e o inferior com massa, ambos em tensão. É certo que os andares se relacionam, se imbricam, ou seja, que um andar se dobra sobre o outro, contudo cada qual apresenta seu modo de dobra específico os quais Deleuze distingue:

¹⁶³ (Deleuze, 2012 p. 172)

¹⁶⁴ Ibid., p. 175

O que é preciso distinguir radicalmente são as redobras da matéria, que consistem sempre em esconder algo da superfície relativa que elas afetam, e as dobras da forma, que, ao contrário, revelam a si mesmas o detalhe de uma superfície absoluta, co-presente a todas as suas afecções. (Deleuze, 2012 p. 179)

Tem-se o par possível-virtual, em vista que o mundo só é atual nas mônadas, cada qual o expressando do seu próprio ponto de vista. Contudo, há o problema da realização no corpo, o que abre a necessidade de um outro par: o possível-real, pois o atual não constitui o real, ele próprio deve ser realizado, carregando em si, tendo posse de seu próprio problema. É a complexidade do mundo que é ao mesmo tempo virtualidade e possibilidade, atualizando-se nas mônadas e realizando-se nos corpos. Neste duplo processo sabe-se que não é o corpo o realizante da transformação do mundo atual que se percebe em realidade, é ele por onde se realiza, sendo a partir de si que também se torna real. É o acontecimento que se posta como o que se atualiza e se realiza e que permite dizer ser esta a consistência do mundo. É o verbo, ação sob corpos, pelos corpos, “acontecimentos que se atualizam em cada eu e se realizam nas coisas uma a uma”.¹⁶⁵

Desta maneira, pode-se dizer que há expressão tanto no nível das almas como nos corpos, cada qual a sua maneira não cessa a expressar. Há sempre um corpo que expressa o que uma alma expressa em harmonia: a harmonia preestabelecida que torna a união entre corpo e alma necessária, mesmo que seja para se passar de um aspecto ao outro. É, com efeito, a harmonia que explica a correspondência entre alma e corpo. Contudo não é por um processo qualquer que se supõe esta relação, sendo, segundo Deleuze, a partir da relação de pertença preestabelecida que se exerce a harmonia.

Efetivamente tem-se um corpo que sempre pertence, prerrogativa da mônada que vem a satisfazer as necessidades e vem a pôr em relação extrínseca o sujeito. Tendo em vista que a exigência de ter um corpo é individual embora o corpo não o seja (“Deus não dá um corpo à alma sem fornecer órgãos a esse corpo”¹⁶⁶). É a *União e Harmonia* que sustenta este pensamento, considerando que mesmo corpo e alma sendo realmente distintos são inseparáveis. É ponto central do pensamento de Leibniz: a inseparabilidade dos distintos e as consequências disso recaem em uma união irreparável que suporá uma substituição do *Ser* pelo *Ter*.

São fenômenos de subjugação, de dominação, de apropriação, que preenchem o domínio do ter, e este encontra-se sempre sob certa potência. (...) Ter ou possuir é dobrar, isto é, expressar o que se contém “numa certa potência”. (Deleuze, 2012 p. 188)

¹⁶⁵ (Deleuze, 2012 p. 181)

¹⁶⁶ Ibid., p. 185

Destarte, há domínio entre as mônadas, visto que um corpo específico pertence a minha mônada, ao mesmo que esta mônada domina as mônadas pertencentes às partes do meu corpo. Cada mônada ligada a outra por um “vínculo substancial” estabelece um gancho para uma “correlação complexa que comporta termos variáveis em um termo constante”¹⁶⁷ É a relação de propriedade e dominância que possibilita a cambialidade junto a uma constância. A diferenciação das mônadas entre dominantes, dominadas e degeneradas, permite a relação entre corpo e alma, permeando o todo, sem que haja vazio, apenas distinções de graus.

Isto parte de uma torsão do mundo, visto que a mônada, como pura interioridade, mesmo assim não deixa de apresentar um lado exterior complementar, não como exterior a si, mas exterior de sua interioridade, é o desdobrar-se. É o vínculo que se estabelece sob as ditas mônadas dominadas sendo elas emissoras da modificação do conjunto em um vai-e-vem entre a constante e as mais distantes variáveis. É o que tece a individualidade e o inverso, movimento do uno ao plural. São as mônadas dominadas, tomadas em multidão, que constituem a especificidade das partes orgânicas e que se remetem ao corpo ao qual pertencem, sendo constante o vínculo operante tal qual uma membrana selecionando as mônadas que recebem os termos. É o sistema que permite, além de uma conexão e coesão de um corpo, tomá-lo como posse, torná-lo meu: meu corpo em suas características singulares e sua unidade genérica.

O corpo orgânico composto de partes materiais é precisamente aquele que a dominante possui, um corpo que encontra aqui a determinação de sua unidade específica. (...) enquanto fixado ou ligado a uma dominante individual, o vínculo determina uma unidade individual do corpo que lhe pertence: esse corpo que tenho não é somente corpo de homem, de cavalo ou de cachorro, é o meu. (Deleuze, 2012 p. 193)

Em resumo, as espécies se organizam como: 1) unidades de mudança interna; 2) unidades de composição orgânica; 3) unidades de movimento exterior. São assim, escalonamentos de poderes distintos, cada qual com seus limites e necessidades. A dominante, enquanto exigente, se torna potência em ato inseparável de uma atualização, que opera as dominadas pelo vínculo, tornando-se hábitos. E as degeneradas, enquanto tendências, esperam de fora algo que supra seu impedimento de desenvolvimento. É assim que os espíritos, as almas racionais, serão sempre dominantes: elementos constantes das quais partem-se todas as necessidades subsequentes.

Inserido neste contexto, Leibniz delinea as relações entre o público e o privado que desencadeiam das espécies de mônadas, entre aquilo que é indivíduo em relação ao que é

¹⁶⁷ (Deleuze, 2012 p. 189)

coletivo, as ações internas e as ações sobre os corpos. Público é o estatuto das mônadas em multidão, seu derivativo. Enquanto o privado remete ao seu ponto de vista, seu estado primitivo, seu estar em projeção sob o corpo que lhe pertence. São as delimitações, as distinções reais entre alma e corpo, cada qual operando segundo suas próprias leis, entre as ações internas e as externas.

Contudo, ambos em seus lugares expressam um só mesmo Mundo. Ambos são expressivos, expressantes, realmente distintos, mas que culminam em um mesmo: atualizando-o e realizando-o dentro de si. São os dois andares da mesma casa como constantemente afirmado aqui. É a distribuição/repartição sob o mesmo teto do “em si” e o “para nós”. Entre o privado e o público, entre o individual e o coletivo.

Todo o pensamento de Leibniz converge à inseparabilidade dos distintos, dos dois andares, à presença do alto embaixo, do andar de cima dobrando-se sobre o de baixo, sem que um aja sobre o outro, mas pertencendo em dupla pertença. É a alma presente por projeção no corpo que lhe pertence, princípio da vida por sua presença não por sua ação, ao mesmo que as almas que pertencem ao corpo lhe estão presentes por requisição. É o caráter público-privado do ser. É o estatuto final, a dobra extremamente sinuosa que estabelece uma ligação primitiva não localizável entre os andares operando o vai-e-vem entre as almas e os corpos, atualizando e realizando-os. É o mundo que é dobrado duas vezes nas almas e redobrado na matéria.

Desta forma, o que se delimita é a realidade do corpo enquanto a realização dos fenômenos do corpo, não ele como real em si, mas por si, realizando a partir de algo no corpo o que está atual na alma, sendo a dobra entre os dois andares que realiza. É o próprio vínculo. É o interesse pelo acontecimento mais que pelo fenômeno, dupla operação pela dobra. Dobra e redobra.

O barroco se projeta alhures para todo o campo, todo o mundo, expandindo-o, alargando-o. É, com efeito, transbordar as possibilidades e ultrapassar as contradições que faz do barroco um pensamento da diferença.

(...) em todos os tempos, em todo lugar, ele projeta as mil dobras de vestes que tendem a reunir seus respectivos portadores, a transbordar suas atitudes, a ultrapassar suas contradições corporais e a fazer das suas cabeças outros tantos nadadores. (Deleuze, 2012 p. 208)

O barroco libera as dobras, não as subordina à finitude do corpo, não se limita, não traduz, ele assina, envolve, desenvolve. É a elevação da dobra material ao infinito que fazem transbordar o quadro. É nesse sentido que a matéria não cessa em desdobrar-se em extensão,

em direção a um alargamento cada vez maior. Neste contexto as artes se alargam e passam a formar um teatro universal em que cada uma se prolonga na arte seguinte, da pintura à cidade. Arte que se torna “*socius*, espaço social público, povoado de bailarinos barrocos”¹⁶⁸, que inclui o espectador, tornando-o ativo.

Mundo como casa barroca que comporta a mais alta unidade interior e a mais larga unidade de extensão, codependentes, imbricadas. É a maneira leibniziana de “conciliar a continuidade plena em extensão com a mais compreensiva e a mais retraída individualidade”¹⁶⁹, como afirma Deleuze. Mundo descentralizado como teatro de base no qual a presença espiritual dota de unidade.

Que toma um caráter alegórico. Alegoria não como símbolo, mas como potência de figuração que combina a constante com o instante, e faz a natureza descobrir a história sob a ordem do tempo. Deleuze explica a alegoria a partir do tripé “Ver, ler, assinar”. São os três elementos das divisas e emblemas que compreendem a alegoria. É um caminho tecido capaz de identificar o mundo como alegoria, assinatura, não como símbolo do cosmos, retirando-lhe toda centralidade, uma marca realmente leibniziana. Ver que se expande, imagens de base que rompem toda moldura, imagens que entram em série e são agora acontecimentos, não essências, relacionando-se com a história, com o devir. Ler, que se torna predicado, se relaciona obscuramente com as imagens vistas e tendem a um conceito proposicional; e por fim, assinar, que é a proposição em si, o relacionamento entre um sujeito que envolve um conceito com o conceito proposicional anterior se tornando determinador, possuidor.

O que decorre dessa filosofia, afirma Deleuze, é, por exemplo, a transformação do objeto sensível numa série de figuras sob a lei de continuidade, estabelecendo novas relações entre o uno e o múltiplo, que pertencem duplamente em um ciclo *Omnis in unum*¹⁷⁰. Assim se estabelece a condição na qual o ponto de vista se permite várias expressões para uma mesma essência.

O barroco introduz um novo tipo de relato; segundo as três características precedentes, a descrição toma nesse relato o lugar do objeto, o conceito torna-se narrativo, e o sujeito, ponto de vista, torna-se sujeito de enunciação. (Deleuze, 2012 p. 219)

O que se delineia no mundo em pirâmide são as relações da base horizontal com as forças verticais a partir da continuidade. A unidade de base, coletividade em extensão que

¹⁶⁸ (Deleuze, 2012 p. 212)

¹⁶⁹ Ibid., p. 213

¹⁷⁰ ‘Tudo em um’ em latim.

transborda a moldura e tende rumo a uma outra unidade, privada, espiritual, no vértice. É o teatro universal, transbordamento que funciona, em Leibniz, pela harmonia.

É a harmonia que relaciona o múltiplo com o uno, mas não a qualquer unidade, mas “a uma certa unidade” que apresenta sua distinção, constituindo-se no sensível. Vai-se da harmonia as mônadas, ela é “monadológica”, sendo as mônadas primeiramente harmônicas. É o que significa dizer que “o que o Ser infinito julga harmônio ele o concebe como mônada”, decorrendo daí a mônada como existente expressão do mundo. É razão do expressar do mundo pela mônada justamente sua harmonia, ser harmônica.

Cada alma tem em si tanto o obscuro como o departamento claro e distinto. Mais além, cada mônada expressa o mundo, mas não o expressa igualmente todas as coisas. Saindo do obscuro ao distinto a mônada só expressa claramente uma zona particular, a qual constitui relações diferenciais e integrações. Desta forma, em sua zona clara, cada mônada apresenta *acordos/acordes* que são ações internas, são as relações diferenciais entre os infinitamente pequenos que se integram à zona clara. É um produto de um cálculo inteligível num estado sensível. É um filtro, uma seleção que recolhe da infinidade de pequenas percepções e estabelece relações diferenciais que possibilitarão uma percepção clara e distinta. É a ação sob o estado de inquietude, de estar à espreita que age sob a demanda das pequenas molabilidades atuantes. Produz-se um acordo/acorde para compreender. É desta forma que o alto produz acordos/acordes perfeitos, integrados e que não cessam a continuar acordando. Um estado metamórfico da alma, do sujeito.

Os acordos/acordes perfeitos não são parados, mas, ao contrário, são dinamismos por serem capazes de passar a outros acordos/acordes, de atraí-los, de reaparecer e de se recombinar ao infinito. (Deleuze, 2012 p. 225)

Há dois aspectos na harmonia: a espontaneidade e concertação, sendo a mônada expressão e expressando no mundo do seu próprio ponto de vista. Tem-se que o ponto de vista seleciona parte do mundo incluso em si de maneira a extrair acordos/acordes da linha de inflexão infinita que constitui o mundo. Desta forma que a mônada tira de seu próprio fundo, do obscuro, os acordos/acordes.

Com efeito, e no limite, a espontaneidade é a produção de acordos/acordes interiores a cada mônada, e a concertação é correlação pela qual “*não há acordo/acorde maior e perfeito numa mônada sem que haja acordo/acorde menor ou dissonante numa outra*, e

inversamente”¹⁷¹. Ou seja, esta é razão aplicada às correlações espaços-temporais que decorrem das mônadas enquanto aquela diz respeito à razão interna aplicada as mônadas. É a harmonia duplamente preestabelecida: uma interiormente em cada expressante e outra publicamente no concerto de todas as expressões. É um jogo no qual há subordinação do horizontal ao vertical, que há vínculo entre o alto e o baixo. Nas palavras de Deleuze:

No limite, o universo material acede a uma unidade em extensão, horizontal e coletiva, onde as próprias melodias de desenvolvimento entram em relações, cada qual transbordando sua moldura e tornando-se o motivo de outra, de tal modo que a Natureza inteira vem a ser uma imensa melodia dos corpos e dos seus fluxos. Essa unidade coletiva em extensão não contradiz a outra unidade, a unidade subjetiva, conceitual, espiritual, harmônica e distributiva, mas, ao contrário, dela depende, uma vez que lhe dá um corpo, exatamente como a mônada exige um corpo e órgãos sem os quais não conheceria a Natureza. (Deleuze, 2012 p. 232)

É o estado no qual há harmonia na harmonia, como também, entre a harmonia e a melodia, indo ela sempre da alma ao corpo, do inteligível ao sensível, e continuando no sensível. Atualizando e realizando. É o barroco que sistematiza a ideia de que os acordes são os determinadores dos estados afetivos em conformidade ao texto e que dão vozes as inflexões melódicas necessárias. Ver, ler assinar. A alma canta ao contato realizado pelo corpo que realiza algo material disso. Todo um imbricamento, um ziguezague contínuo de atualização e realização acomodado por acordos/acordes mutáveis a todo instante, à espreita do acontecimento, do próximo.

¹⁷¹ (Deleuze, 2012 p. 230)

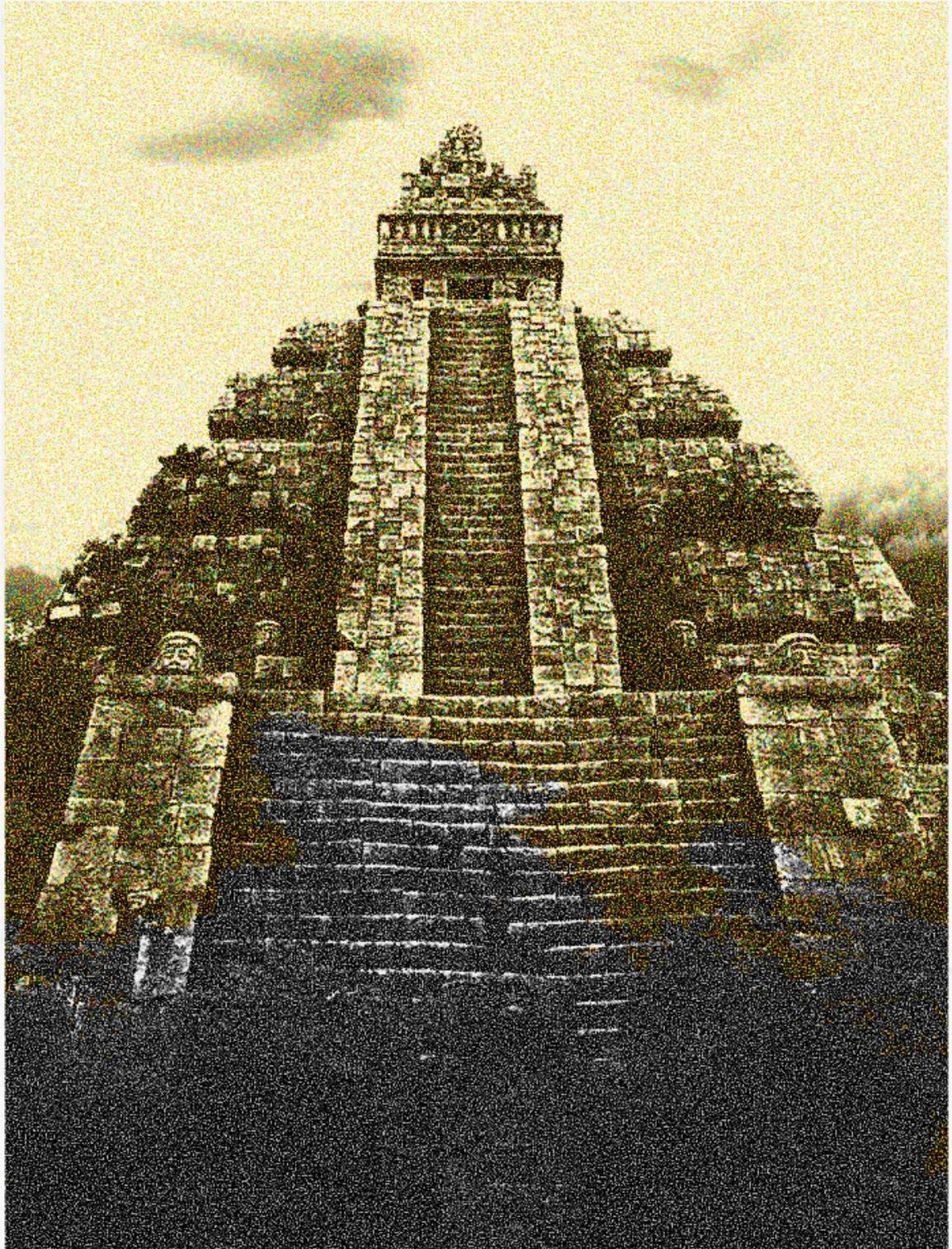


Figura 12 - Il Mondo. Fonte: Do autor, 2019.

3.2.8. A imagem dobrada

Deleuze realiza, a partir da filosofia de Leibniz, um deslocamento, uma reinvenção, ou melhor, uma atualização das relações entre interior e exterior. Entre aquilo que comporta o Ser, o sujeito, seus atravessamentos interioridades e exterioridades. Desta forma, todo um mundo pivota, todos os mundos se transformam. O estatuto da imagem tornar-se-á outro, diferente daquela primeira metafísica cartesiana, ou até mesmo leibniziana. Não há fora para relegar a imagem, não há externo que comporte a imagem que já se dobra, redobra e desdobra no corpo e na alma, pelo corpo e pela alma, por si e em si, entre o externo e interno que já atravessa, que já se torna casa: a casa barroca. A partir disso há um alargamento do sujeito no qual, mesmo que a imagem ainda não denote uma alteridade, apresenta-se como conhecedora: o corpo e a sensibilidade se inter cruzam com a razão, e a relação de inter necessidade faz com que a câmara escura não se sustente como *assemblage* ótica, como estatuto da relação entre sujeitos e o mundo.

A nova harmonia, a necessidade de ter um corpo e a interligação a partir da dobra afetam desta forma a moldura rígida estabelecida anteriormente, alargando-a, desdobrando-a. O mundo se move, a ação toma partido e o tempo é considerado, alterando modos de ser e de ver dos indivíduos que não se simplificam, mas pelo contrário, tornam-se complexos, barrocos. A dobra, em seus zigue-zagues interpela a subjetividade entre a razão e a emoção, entre o concreto e abstrato de forma que um se dobre no outro. É nesse contexto que os modos de fazer arquitetura seguem novos rumos, deslocam-se por outras bifurcações, as quais o filósofo e arquiteto Bernard Cache irá tratar em seu *Terre Meuble* de 1983, que nos embasa para analisar possibilidades do alargamento do sujeito e suas alterações nos modos de ver na realização e no pensar arquitetônico.

4. PARTE III – FAZER

Se as imagens que fazemos e damos a ver são fiéis à proveniência indeterminada que as fez nascer, a saber, elas são encarregadas de trabalhar com a ausência das coisas na tessitura aleatória de um endereçamento, portanto, a indeterminação de sua destinação é a medida da liberdade que elas nos legam, na determinação inapreensível do sentido. O homem é sujeito de uma depreciação constituinte. (Mondzain, 2015 p. 49)

4.1. O mobiliário

4.1.1. O clássico, o barroco e o neobarroco

Buscamos, nas duas últimas passagens desse estudo, aprofundar e analisar os aspectos epistemológicos e ontológicos da imagem. Entre as perspectivas clássica e barroca, compreendemos as formas de ser sujeito em suas relações imagéticas. Entendendo uma indissociabilidade entre ver e ser buscou-se um caminho metodológico a partir de Descartes, Leibniz e Deleuze, no qual foi possível evidenciar o alargamento do sujeito de forma a abarcar de maneira mais plena a imagem, a sensibilidade, o corpo, a alma e a razão.

Deste modo, entre o clássico e o resgate do barroco exercido por Deleuze temos no teórico e arquiteto Bernard Cache¹⁷² um neobarroco, novas dobras, novos alargamentos. Cache, também francês, tem sua obra influenciada por Deleuze que posteriormente veio a se retroalimentar de seu texto *Terre Meuble* – em 1983 editado e traduzido em inglês como *Earth Moves: The Furnishing of Territories* em 1995, referenciando-o em *A Dobra: Leibniz e o barroco*. É a originalidade de Cache que salta aos olhos de Deleuze ao efetuar movimentos, ao dobrar conceitos e propor uma nova perspectiva da arquitetura, assim como do fazer teórico arquitetônico, nos possibilitando saltar dos modos de ver e ser aos modos de fazer.

Bernard Cache desloca o problema da imagem, de um problema de representação à um problema do espaço e movimento, fazendo com que a arquitetura adquira um novo papel: dinamizando a concepção destes termos. Cache dobra a arquitetura, olha seus intervalos, tornando “*Earth moves*” em elemento essencial para qualquer teoria da dobra segundo o próprio Deleuze.

Cache nos fala em outra língua, uma língua ainda não falada e a qual não se pode ainda ser totalmente compreendida. Age como um forasteiro em sua criação conceitual ao deslocar o problema de representação dos termos platônicos-cartesianos e movê-los à espacialidade, sob

¹⁷² Bernard Cache é um teórico e arquiteto independente baseado em Paris e desenvolveu o conceito de 'arquitetura não-padrão' em seu livro *Earth Moves*. Esse conceito recebeu o nome de 'Objectile' de Gilles Deleuze em seu livro sobre Leibniz, *The Fold*. Bernard Cache fundou a empresa Objectile juntamente com seu parceiro Patrick Beaucé em 1996 para conceber e fabricar componentes de arquitetura não-padrão. Sua pesquisa atual é focada na leitura de textos clássicos (como *De Architectura*, de Vitruvius, ou *Underweysung der Messung*, de Dürer), com a ajuda do software CAD / CAM. Cache possui um EPFL de arquiteto e um PhD em teoria da arquitetura e lecionou em várias universidades e instituições em todo o mundo, mais recentemente como professor associado visitante na Universidade de Cornell. Suas numerosas publicações incluem *Earth Moves: The Furnishing of Territories* (MIT Press, 1995) e *Projectiles* (AA Publications, 2011).

termos de enquadramento e territórios¹⁷³. Promove a arquitetura a um novo papel, em um universo que não admite mais objetos estáveis, mas que, em contrapartida, se abrem a variações, erigindo novas possibilidades. Movendo os conceitos de imagem, moldura e território a novos lugares, envolve seus intervalos as disparidades entre as coisas: um meio aberto à variação em novas continuidades que, dinâmicas, não se encerram nas divisões entre interior e exterior. Inaugura-se uma geografia dinâmica, outra imagem, outras fronteiras. Instaure a dobra na arquitetura em seu ser neobarroco, neoleibiziano, dos modos de ver/ser aos modos de fazer.

4.1.2. A imagem em Bernard Cache

Earth moves é um classificador de imagens segundo o autor. Mas então o que é imagem no contexto imposto por Cache? Vimos que a imagem ocupa um lugar dinâmico, um mundo que se move e apresenta diversas perspectivas possíveis. Boyman (1995) afirma que, para Cache, a imagem sempre inclui elementos que excedem a própria imagem, incluindo e estando ligada ao meio, movimentos que se liberam tanto internamente como externamente impossibilitando seu controle. É a inflexão como um tipo de imagem primária, principal. Imagem necessária a um ambiente que não aceita, não produz unidades ou identidades presumidas nem respeitam as regras cartesianas. É o que envolve um tipo flexível de continuidade a qual nunca se encerra, é a ida ao infinito quebrando o céu e a terra, a gravidade que nos liga ao solo, que nos aterra. Assim a Terra em si perde seu peso. Alterando a própria ideia de território que não é mais fechado, imóvel, sujeito a ser mimetizado e ajudado/ajustado pela arquitetura, tal qual os corpos sem ossos de Francis Bacon.

¹⁷³ (Boyman, 1995)



Figura 13 - Three Studies of Lucian Freud, Francis Bacon, 1969.

4.1.3. Nova arquitetura

Cache não compreende a arquitetura enquanto mimesis, tampouco como síntese do contexto que domina. A entende como “a arte da moldura”, o modo pelo qual é enquadrada, sendo o *enquadramento (framing)* aquilo que envolve, ao menos potencialmente, o *desenquadramento (décadrage)*. Ou seja, aquilo que é interno à moldura descobre relações ao que é externo de maneira a dobrar-se e abrir-se, sendo capaz de estabelecer novos espaços. Logo, é a partir de suas concepções de inflexão de moldura que o teórico torna possível este novo espaço: liberando-o, tornando-o ilimitado, contínuo, móvel, acompanhando um mundo dinâmico.

Together [inflexion and frame] they draw a diagram of an unlimited deframable space of possible inflexion prior to the delimited space of fixed objects and images. It is a space where new complicating movement is always arising: the space in which the Earth moves. (Boyman, 1995)¹⁷⁴

Provocado pela dobra de Deleuze, Cache desloca o território, a arquitetura, a imagem em sentindo a continuidades fluídas a partir de novas relações entre o exterior e o interior. É a partir disso que a dobra se expressa no pensamento arquitetônico no qual a geografia e o mobiliário se imbricam em uma dança, em curvas.

Cache employs the fold as a way to rethink the relationship between body and soul, past and present, and between furniture, architecture, and geography. (Speaks, 1995)¹⁷⁵

Alinhado naturalmente ao pensamento de Leibniz, Cache aceita a anterioridade da imagem com relação à razão, assim como não as trata como reflexos de um exterior mas constituintes de um mundo. A partir disso tem-se que a imagem se liberta, localizando-se em um ponto no qual não se possa ser controlada ou limitada, ao contrário, adentra ao dinamismo do meio e se movimenta criando-se nos intervalos. Dessa maneira, a arquitetura se redefine em Cache como a arte da moldura: emoldurando imagens e redefinindo novas formas de vida. Todavia, o arquiteto possui duas redefinições em relação a arquitetura: como prática dobrada das relações interiores e exteriores e como arte da moldura¹⁷⁶, as quais são conectadas pela imagem de inflexão (*inflexion image*), o ponto virtual da dobra de onde surge a possibilidade de uma nova arquitetura.

¹⁷⁴ Juntos (inflexão e quadro) eles desenham um diagrama de um espaço desemoldurado ilimitado de inflexão possível anterior ao espaço delimitado de objetos fixos e imagens. É um espaço no qual novos movimentos complicadores estão sempre surgindo: o espaço no qual a Terra se move. (Tradução nossa)

¹⁷⁵ Cache emprega a dobra como uma forma de repensar a relação entre corpo e alma, passado e presente, e entre mobiliário, arquitetura e geografia. (Speaks, 1995 tradução nossa)

¹⁷⁶ (Cache, 1995)

4.1.4. A imagem territorial

O arquiteto e teórico francês parte das imagens arquitetônicas tomando-as enquanto determinantes da textura urbana e assim capazes de desdobrar todas as outras imagens. De imagem como um simples documento visual a “qualquer coisa que se apresente à mente, seja real ou não”¹⁷⁷, ele transita do objeto visível à visibilidade em si. Decorre daí o deslocamento da postura platônica/cartesiana incluindo a tudo sob este mundo imagético, um registro puramente óptico no qual os efeitos que se produzem não possuem qualquer referência aos objetos, mas ao contrário, nossas percepções se encontram inscritas na superfície das coisas, como imagens entre imagens, rompendo de antemão as relações de interioridade e exterioridade entre os sujeitos e os objetos. E assim, com a transformação do estatuto do sujeito em si, não mais como instituinte do mundo, mas como parte dele é que se faz relevante a classificação das imagens e para isso Cache utilizará de seu alfabeto próprio: a inflexão, o vetor e a moldura.

the word "image" then placed us in a purely optical register where effects are produced without reference to any given object. But these effects are not deceptive illusions, for perception is not an interior image of exterior objects but stands for things themselves. Our brain is not the seat of a neuronal cinema that produces the world; rather our perceptions are inscribed on the surface of things, as images amongst images. We ourselves would be nothing other than these optical haloes that are drawn at the intersection of the radii of curvature that fold the surface of images. Whence the interest of a classification. (Cache, 1995 p. 3)¹⁷⁸

Destarte, Cache trás, sobre outra forma, o que Deleuze chamou de ponto de vista, tornando-o visível, esquemático e, mesmo não se debruçando sobre tal, o registra em um sistema que permita a potência da criação, do deslocar-se, do entre: entre sujeito-objeto, entre sujeito-mundo.

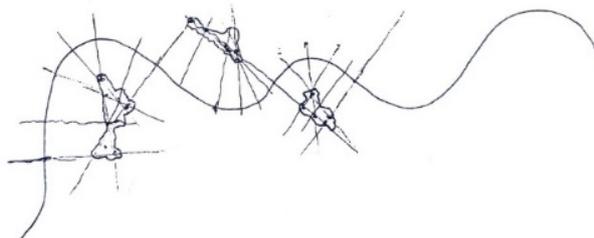


Figura 14 - Inflexão e ponto de vista. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.

¹⁷⁷ (Cache, 1995)

¹⁷⁸ A palavra “imagem” então nos colocou em um registro puramente óptico, no qual efeitos são produzidos sem referência a qualquer objeto dado. Mas esses efeitos não são ilusões enganosas pois a percepção não é uma imagem interior de objetos exteriores, mas representa as coisas nelas mesmas. Nosso cérebro não é a sede de um cinema neural que produz o mundo. Ao contrário, nossas percepções estão inscritas na superfície das coisas, como imagens entre imagens. Nós mesmo, não seríamos nada senão estes halos ópticos desenhados na interseção dos raios de curvatura que dobram a superfície das imagens. Daí o interesse em uma classificação. (Tradução nossa)

A fim de realizar uma operação entre sujeito/corpo e mundo/território, o arquiteto francês primeiramente busca definir seu vocabulário e seus objetos. Assim, territórios serão “superfícies de curvatura variável contendo diversas singularidades”¹⁷⁹. Posto desta forma, o território, ou a imagem territorial, vai em sentido à sua expansão, ao alargamento de seus limites geográficos, físicos, sociais e históricos.

Estes fatores são colocados em perspectiva de maneira a se relacionarem fluidamente em sobreposição e continuidade, contemplando assim a complexidade, suas singularidades extrínsecas e intrínsecas, que funcionam como vetores de forças fluentes, abnegando o condicionamento a um sistema de causa-efeito.

A cidade se torna processo. Uma construção contínua na qual alteram-se as relações perante a especificidade local e sua identidade, compreendendo-as enquanto transitórias e variáveis, suscetíveis a leituras diferentes ao longo da história em correspondentes construções diferentes. Desta forma, “longe de expressar a ‘natureza’ de um lugar, a identidade de uma cidade é eminentemente variável e assume as mais diversas formas.”¹⁸⁰ Cache se coloca contrário à ideia de uma identidade do lugar preexistente a qual deve, a partir do projeto, ser reafirmado, ao contrário, considera que esta identidade é sempre o resultado de uma construção.

Assim, a cidade de Lausanne na Suíça é analisada e a partir dela como exemplo desenvolve uma espécie de escultura mnemônica em quatro formas que traduzem diagramaticamente as ações do vetor que dobra as linhas abstratas do território.

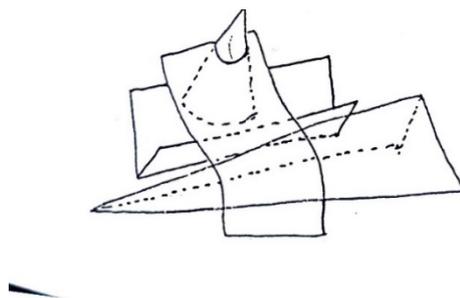


Figura 15 - Diagrama topográfico. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.

Assim, cada vetor expressa uma maneira de levantar o problema da topografia, indicando suas diversas abordagens diferentes no decorrer histórico e subjugados aos mais diversos fatores. Também remete à mobilidade da superfície do território, sua fluidez lançada

¹⁷⁹ (Cache, 1995 p. 29)

¹⁸⁰ Ibid.

às distorções contínuas da memória, consolidando estas distorções singularmente no relevo da cidade. No decorrer histórico, a cidade não está sujeita a uma formação topográfica e topológica linear e universal, mas inversamente: em seus momentos marcantes delineiam-se forças específicas que regionalizam, fragmentam, multiplicam os vetores de forças, os agentes urbanos sejam eles econômicos, políticos, religiosos etc.

Contudo, essa série de vetores não traduzem simplesmente a sucessão histórica. Cada vetor carrega diversos significados e preocupações que vão se justapondo e sobrepondo no decorrer da vida sem conter uma hierarquização. Em essência, o que importa são suas traduções em termos gravitacionais. Ou seja, o que importa é uma leitura do território em termos de uma conjunção entre dois tipos de imagens: os vetores gravitacionais concretos e os vetores espaciais abstratos.

It makes no difference that religious elevation may be very different from physical gravity; it doesn't prevent these two images from being grafted onto one another, because they are two images that have the same formal characteristics: **they are two vector images.** (Cache, 1995 p. 12)¹⁸¹

São duas imagens vetoriais, as quais estabelecem uma multiplicidade de valores concretos de modo que a sucessão histórica do vetor apareça como uma espécie de repetição. Desta forma o arquiteto francês reafirma seu rechaço ao *genius loci* fenomenológico, logrando a esses vetores trans-históricos o motivo de estabelecimento de programas, edifícios, da construção da cidade e seu mantimento em uma relação entre identidade e a diferença na qual ler os espaços de “transitância” torna-se crucial para compreender a passagem de um vetor para outro.

Dito isso, a partir da identificação das diferenças em um território e a construção diagramática de suas formas (conforme o diagrama de Lausanne) a verdadeira questão está em encontrar uma solução de contiguidade entre as figuras, ou seja, implantar um espaço de transitância do local que será construído. O teórico efetua uma relação rica entre aquilo que compreendemos identitário e as diferenças que se movem e entre aquilo que se constrói e os elementos simbólicos aos quais estacionamos o território. Negando uma lugaridade em seu sentido mais clássico, a preocupação em implementar os espaços de transitância coloca em xeque as noções de especificidade e identidade a fim de não se criar uma noção errada do local, do sítio, uma noção que levaria apenas a intervenções dissimuladas e/ou imitações.

¹⁸¹ Não faz diferença que a elevação religiosa possa ser muito diferente da gravidade física; isso não impede que essas duas imagens sejam inseridas uma na outra, pois são duas imagens que têm a mesma característica formal: elas são duas imagens vetoriais. (Tradução nossa).

Compreensões falsas do passado que impediriam o presente de acontecer. Desta forma, a identidade torna-se uma construção não preexistente e diferente da especificidade do lugar, a qual se faz uma identidade não confirmada do lugar, abrindo-se a uma nova concepção, um novo modo de pensar positivo, anterior às identidades, mas que não seja indeterminado. Cache se coloca em um *entre lugar* no qual acredita ser possível imagens cristalinas que não adentrem ao campo do identitário sendo a singularidade a ocupar este lugar.

A singularidade estabelece uma relação mútua entre diferença e repetição, ou melhor, ela exemplifica seu *modus operandi*: “*A point is not singular; it becomes singularized on a continuum.*”¹⁸² Um todo, um contexto define, ou apoia a esclarecer, a singularizar, diferença na repetição, diferença no contínuo, na linha infinita, apenas inserido no mundo e sob um contexto é que algo tornar-se-á singular.

Dentre os diversos tipos de singularidades existentes, Cache irá reter e debruçar-se sobre duas: a *extrema* e os *pontos de inflexão*. Ambos em relação com a curva, um em seus máximos e mínimos enquanto o outro que figuram como entre. Em sintonia com Deleuze, delinea-se a *extrema* como singularidade extrínseca, que pressupõe a escolha prévia de um eixo ou orientação, que exige um vetor, enquanto os pontos de inflexão funcionam como singularidades intrínsecas por serem definidos em relação a si mesmos. Há assim uma distinção com base nas dependências dos pontos perante a curva, algo visto em Deleuze. Os pontos de inflexão designam o evento puro da curvatura, no qual a tangente a toca, não dependendo de nenhuma orientação ou eixo, sendo virtual, ou seja, conferindo indeterminação ao resto da curva, precedendo o vetor e estabelecendo potencialidades aos extremos. Neste sentido a inflexão representa a totalidade de possibilidades, bem como uma abertura, uma receptividade, uma antecipação. Todos esses fatores estabelecem níveis de leituras, de imagens a serem lidas e que se sobrepõem na constituição de um território – a inflexão, o vetor e as figuras geométricas de identidade estabelecem o léxico próprio que se confronta com um outro tipo de imagem, o mapa orográfico.

É ele, tal qual uma síntese, que permitirá a compreensão do território enquanto lugar aberto ao surgimento de significados, constituído de objetos e singularidades através da descontinuidade. Que o permita compreender, ou sintetizar uma compreensão, enquanto “superfície aberta sob a pura luz da ausência de peso”¹⁸³, realizando com o território o oposto

¹⁸² Um ponto não é singular; ele torna-se singularizado no continuum. (Cache, 1995 p. 16 tradução nossa)

¹⁸³ *Ibid.*, p. 18

que Schopenhauer realizou com a arquitetura. Liberando-o de seu peso, de suas fronteiras, abrindo-o a si mesmo, aquilo anterior ao manufaturado, ao construído. Modo que permite acesso além das singularidades extrínsecas para acessar livremente e levar os olhos em direção as inflexões, aos entre lugares, lugares de desequilíbrio. Fazendo da terra um lugar móvel e do território uma superfície de curvatura variável que contém diversas singularidades.

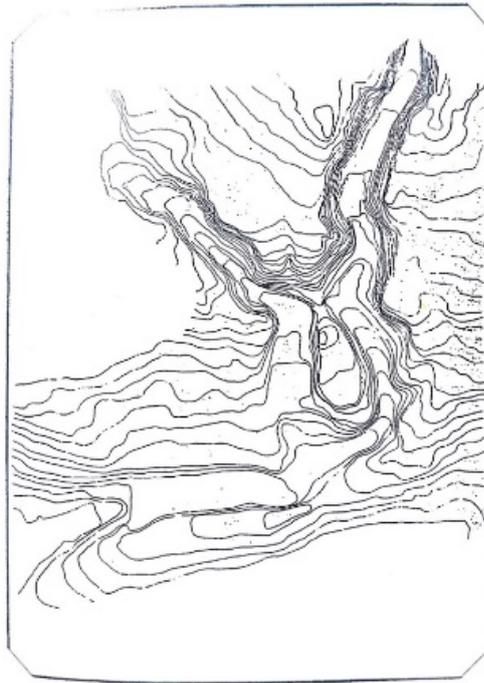


Figura 16 - Mapa orográfico. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.

4.1.5. A imagem arquitetônica

Neste contexto que a arquitetura se torna um entrelaçamento de quadros, a fim de lidar com o problema do território à prática arquitetura, Cache traz três tipos básicos de imagens: o plano territorial (mapa orográfico), o desenho vetorial (diagrama dobrado) e as figuras geométricas, denotando o caráter de entrelaçamento da realidade. O edifício, ou os edifícios em qualquer dimensão são nada mais que o entrelaçamento de molduras. Em uma perspectiva barroca, de arte totalizante, Bernard Cache retoma a Henry Van de Velde para estabelecer as relações entre as molduras e as formas arquitetônicas, analisando esse fenômeno enquanto sucessíveis desdobramentos que levam da tela pintada à moldura de vidro arquitetônica, tornando a moldura da pintura algo como uma moldura rudimentar da moldura arquitetônica. Para o francês ela, a moldura, reduz a arquitetura à sua mais básica expressão.

Para levar além sua concepção de arquitetura enquanto arte de emoldurar, Cache revisita as próprias relações esquemáticas atribuídas ao intervalo em si, ao sistema de causalidade, onde se separa a causa da realização dos seus efeitos. Para tal se apropria de Dupréel, crítico notório deste sistema clássico, que em uma filosofia realista não ignora os intervalos que compõem a causalidade. O realismo de Dupréel aceita o intervalo compreendendo que para que se produza um efeito de uma causa ele deve ser preenchido, pois por si mesmas as causas são apenas quadros de probabilidade. Entretanto, mesmo preenchido, o intervalo deve manter certa obscuridade para que se mantenha enquanto tal e não vá ao lado da causa estancando os movimentos do quadro, além de torna causa e efeito idênticos impossibilitando o novo de acontecer.

Experimental imprecision, the occurrence of unexpected events, are the signs that reality is a hollow image and that its structure is alveolar. Intervals always remain and intercalated phenomena always slip into them, even if they finally break the frames of probability apart. (Cache, 1995 p. 23)¹⁸⁴

Essa realidade oca de estrutura alveolar é a possibilidade em repensar a arquitetura sobre os termos da moldura. É nesta realidade que a arquitetura introduz intervalos, constrói molduras de probabilidades no território. Ao compreender a vida enquanto um fenômeno intercalar, sob esta realidade oca o que se tem é uma situação na qual as causas nunca podem, sozinhas, produzir. O que se pode é tentar circunscrever os quadros de probabilidade. Ou seja, operar o sistema arquitetônico de forma que as possibilidades ali ocorram, para que ali ocorra a vida. Com isso se delimita ao menos três funções abstratas da arquitetura, da moldura: Separar, selecionar e embasamento; muros, janelas e pisos.

Em um mundo de infinitas possibilidades no qual o processo torna-se crucial, o espaço se faz um resultado incerto de processos de separação e particionamento – “*Architecture builds its space of compatibility on a mode of discontinuity*”¹⁸⁵. Ou seja, a arquitetura vem a ser essa operação de inserir-se no espaço, compatibilizando-o em seus intervalos criados, em seus acidentes, descontinuando um *continuum*, curvando a reta, impondo-lhe movimento, mudança. É esse o papel da primeira função abstrata, a separação. A parede nos retira do território. Delimita um intervalo para que a vida ocorra, para que a vida transpire por entre ela. Dobra que se desdobra na segunda função abstrata, a seleção, que a partir da janela, reestabelece as

¹⁸⁴ A imprecisão experimental, a ocorrência de eventos inesperados, são os sinais de que a realidade é uma imagem oca e que sua estrutura é alveolar. Os intervalos sempre permanecem e fenômenos intercalados sempre escorregam em sentido a eles, mesmo que acabem por quebrar os quadros de probabilidade. (Tradução nossa)

¹⁸⁵ A arquitetura constrói seu espaço de compatibilidade em um modo de descontinuidade (Cache, 1995 p. 24 tradução nossa).

conexões seletivamente. Cache disserta como estre processo – entre o corte que separa e abertura que reconecta – há um confronto com uma multiplicidade de vetores possíveis, sendo as circunstâncias a determinarem qual deles assumirá uma importância a partir do qual os pontos se organizarão na curva entre seus máximos e mínimos para que, em um segundo momento, a seleção dobre o vetor e designe o vértice. Com isso, o que temos é que a imagem de um vetor nunca nos é dada sem a imagem do quadro que a seleciona ao mesmo tempo, delimitando o intervalo e selecionando o vetor atuante.

Então a terceira função, o piso, é como que uma organização possibilitando que o quadro de probabilidade produza seus efeitos. Entretanto o intervalo é um fator de extrema incerteza e, a fim de aumentar as chances de as causas selecionadas gerarem os efeitos esperados, é necessário a “limpeza” das impurezas, dos distúrbios no intervalo. É o papel da planificação. A partir dela que o “palco torna a coreografia provável”¹⁸⁶. É pela planificação do terreno, do solo que se rarefeita a superfície e se possibilita a formação das atividades humanas. Entretanto, o embasamento moderno se caracteriza por uma suavidade e continuidade que reduzem o atrito ao mínimo, ou seja, uma base quase sem textura capaz de criar aberrações. Estabelecer um sistema de forças e movimentos sem resistência, possibilitando o impossível, o inumano. Um piso totalmente controlado, totalmente limpo, liso, mas que se desloca do corpo, jogando-o em queda livre, em movimentos que ele já não é capaz de controlar, em ações que não se sabe mais se lhe pertencem.

Ao mesmo tempo que o piso moderno, em sua suavidade lisa, acaba por gerar aberrações perante a função do embasamento na arquitetura, o telhado plano também o irá realizar sob outros termos. Reduzido a uma parede, o telhado moderno torna-se indiferente a verticalidade e acaba em não delimitar nenhum extremo, não seleciona um vetor a fim de produzir o lugar de singularidade, ao contrário, somado à abertura total possibilitada pela janela em fita, abre-se à um grau de liberdade dos vetores.

O telhado inclinado envelope um efeito, com isso segue uma terceira ordem para além do intervalo e da causa, “é o devir singular de um lugar, do doméstico como um lugar eminente”¹⁸⁷, relacionando-se às formas abstratas de identidade regional (pirâmide, cúpula, prisma...). O que ocorre com o telhado liso é que, ao não delimitar nenhuma orientação precisa, nenhum extremo, “a eminência deve ceder a uma singularidade mais discreta e intrínseca”.¹⁸⁸

¹⁸⁶ (Cache, 1995)

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid.

Passando a singularidade a ser interior no edifício moderno, o que se tem é um quadro que não delimita mais um único vetor e o ponto de inclinação torna-se ponto de inflexão, deslocando-o da inclinação. É o retorno dos múltiplos vetores à singularidade intrínseca.

Sob os termos de Cache, a parede delimita e a janela seleciona: construindo um quadro de probabilidades no qual encontra-se o intervalo rarefeito do piso que segue o regime das causas no intervalo. Enquanto o telhado é da ordem do evento, ele o envelope, é o efeito da singularização que se internaliza. Este contexto implica um distanciamento entre o quadro, a moldura e seu conteúdo, situação a qual a rígida forma do quadro moderno amplifica colocando a arquitetura em uma posição de causa distante, deslocando o quadro do efeito sempre sujeito a variações. Com isso, o que se segue, é a moldura pertencer ao registro das formas autônomas as quais o princípio ainda deve ser definido. Neste contexto se retorna a forma como forma, ou seja, ao registro da imagem, as coisas como imagem.

Enquanto imagem, é possível classificar e diferenciar formalmente a arquitetura, o objeto e o território. Objeto como “imagem simples”, arquitetura como “um entrelaçamento de quadros” e território como “superfícies de curvatura variável contendo diversas singularidades” conquanto cada qual se relacionando a trabalhos com a forma e assim estando sujeitos a intercruzamentos, sendo nestes intercruzamentos que surge a imagem do mobiliário para o francês.

We might then think of furniture images as mobile centers that appear at the intersection of these three perspectives. (Cache, 1995 p. 30)¹⁸⁹

O mobiliário é visto como uma replicação interior da arquitetura, mas não somente. O arquiteto e teórico francês o considera enquanto objetos que estão diretamente ligados aos nossos corpos suprimindo um ambiente físico de ação e reação perante o corpo e sendo assim nosso território primário. Imagem que une arquitetura, objeto e geografia.

Nossa percepção está toda enveredada à extrema, cotidianamente somos confrontados por ela, a máxima e a mínima que constitui todas nossas imagens diárias. Somos orientados a perceber o mundo segundo essas singularidades extrínsecas, as quais são especificadas após a determinação de um vetor e que em seus modos condicionam a percepção a uma relação de melhor resposta. É como uma redução do mundo na qual os possíveis são aqueles em relação

¹⁸⁹ Nós devemos pensar nas imagens de mobiliário como centralidades móveis que surgem na interseção dessas três perspectivas. (Tradução nossa)

aos melhores possíveis. É em essência o sistema leibniziano condicionado a escolha divina, aos possíveis que são os melhores possíveis.

Vimos em Deleuze que o mundo de Leibniz se torna o conjunto dos melhores possíveis e com isso tornam-se os possíveis melhores por simplesmente o serem. Cache insere o pensamento acerca da inflexão nesse campo dos melhores, de um mundo como o conjunto das melhores imagens possíveis assim como das melhores possíveis imagens, no qual a inflexão surge como aquilo que marca as imagens que não são as melhores e que, assim, estão fora do mundo, mesmo fazendo parte dele. É um marco, o sinal de que o melhor possível não é dado e o possível melhor sequer está inserido. Enquanto uma singularidade intrínseca, como vimos em Deleuze, a inflexão se basta, não lhe falta nada para descrever com precisão, significando uma suspensão do mundo, uma abertura.

Desta forma, ao concentrarmos apenas nas inflexões é em um novo regime de imagens que se acessa, imagens essas ditas *primárias*, um regime de percepção variável e transitório. Imagens em movimento perante as quais não podemos determinar a melhor reação, imagens que nos deslocam, nos tiram o conforto, instaurando-se em pontos de indiscernibilidade.

As imagens primárias nos permitem acessar uma temporalidade pura, não aquela definida por Kant, como forma de interioridade, mas outra, na qual possamos pensar uma exterioridade que não seja oposição a uma interioridade, tal qual Deleuze nos apresenta a textura membranosa da mônada, ou a fita de Moebius, entidades que apresentam as noções de externo e interno sem seus sentidos. Contudo, o mais interessante ao acessá-las é, mesmo por um instante, inscrever-se num universo fora dos eixos gravitacionais, sem cima, baixo, direita, esquerda, dentro ou fora sendo a inflexão o elemento constituinte disso.

slippage must be read as a leap into another dimension, or rather, into another register of images. (...) It is an indeterminate zone, in which action is no longer followed by reaction. (...) field of experience outside of the ordinary, where things are no longer resolved in terms of a minimizing of tension. It represents a departure from hodological space, but it is also another form of temporality (...) that is not an expansion nor even a flow (...). Space is thus no longer a juxtaposition of basins but a surface of variable curvature. We will no longer say that time flows, but that time varies. (Cache, 1995 pp. 38-41)¹⁹⁰

¹⁹⁰ o resvalamento deve ser lido como um salto para outra dimensão, ou melhor, para outro registro de imagens. (...) É uma zona indeterminada, na qual a ação não é mais seguida pela reação. (...) campo de experiência fora do comum, onde as coisas não se resolvem mais em termos de minimização de tensões. Representa um afastamento do espaço hodológico, mas é também uma outra forma de temporalidade (...) que não é uma expansão nem mesmo um fluxo (...). O espaço, portanto, não é mais uma justaposição de recipientes, mas uma superfície de curvatura variável. Não diremos mais que o tempo flui, mas varia. (Tradução nossa)

4.1.6. Leveza

A curvatura variável nos transforma em nômades, assevera Cache que segue afirmando que ao mirar o mundo sob esse novo olhar, “em relação à inflexão e não à extrema” nos é possível experimentar um mundo sem peso. Uma experiência estética que afeta tanto a alma como o corpo, fato este que remete ao universo barroco.

Wölfflin explains the baroque universe as having to do with a gravitas. (...) More precisely, Wölfflin detects two elements in baroque experience: on one hand, the heavy consistency of the flesh, and on the other, the pathetic thrust of the subject who needs all his strength to resist crumbling under the weight of his limbs (...). (Cache, 1995 pp. 44-46)¹⁹¹

Em Leibniz as relações entre corpo e alma são complexas e de interrelação. Em sua casa barroca o corpo como matéria orgânica reside no andar de baixo, sob o solo empoeirado. Isto decorre não apenas do pensamento propriamente metafísico do filósofo alemão, mas da compreensão clássica e ocidental acerca do corpo e sua relação com a gravidade. Compreendemos o peso de nosso corpo como um produto de sua inércia e da aceleração da gravidade, entendendo-a como invariável. Entretanto o que Wölfflin afirma pelo barroco é a variação deste vetor. Ele encontra no barroco a mudança gradativa na qual o peso vai escapando aos poucos de sua gravidade original para ganhar leveza, exibindo novas conexões entre inércia e gravidade. “Algo encontrado na estética de Michelangelo ou Bernini”.¹⁹² Decorre daí que por mais que Leibniz pense o corpo pesado, o torna maleável, molar, sujeito à variação e a outros vetores, os vetores barrocos.

Cache mira ao barroco e a gravidade a fim de resgatar signos capazes de dialogar com nosso tempo, uma experiência atual “sujeita as variações do vetor gravitacional”¹⁹³ e a partir disso sacar a inflexão como elemento de continuidade entre as eras.

Our epoch is characterized by its variety of lifestyles, by the rise of situations of hyperchoice; and how right we are to speak of a “floating space without moorings or markers”. Without gravity, we might say. Everything spreads out into a single plane, without top or bottom, right or left. Modern optics speaks of this chiasmus where great causes have small effects and vice versa. (...) On a continuum without values, everything can dissolve into inconsistency; however, if we negotiate its inflections,

¹⁹¹ Wölfflin explica o universo barroco tendo a ver com a gravitas. Mais precisamente, Wölfflin detecta dois elementos na experiência barroca: de um lado, a pesada consistência da carne, de outro, o patético impulso do sujeito que precisa de todas as suas forças para resistir ao desmoronamento do peso sob suas costas. (Tradução nossa).

¹⁹² (Cache, 1995 p. 46)

¹⁹³ Ibid., p. 47

we can ensure continuities between the most disparate registers, between the most distant eras. (Cache, 1995 p. 48)¹⁹⁴

Dessa forma, Cache localiza a continuidade como desafio assumido atualmente a inflexão como seu novo signo. Como “sinal abstrato e luminoso que aponta para um mundo fora a gravidade e se seus vetores”¹⁹⁵, adentrando a novas geometrias.

A inflexão se refere a um estado sem peso das coisas, ela se resolve em flutuações, dissolvendo a forma. “Em forma de onda, a inflexão introduz a forma vaga.”¹⁹⁶ Entretanto a variação da curvatura constrói acentos de onde surgem seus raios de curvatura. É a maneira da inflexão exibir uma capacidade de divisão na qual a partir da linha simples alcança-se a multiplicidade de vetores de concavidade, esses intrínsecos enquanto a gravidade age externamente.

Devem daí que “os vetores de concavidade sempre se movem como um aglomerado ou multiplicidade, enquanto os vetores gravitacionais obedecem a uma lei de seleção que lhes confere sua qualidade de singularidade.”¹⁹⁷ Para Cache, ambos são dependentes, o primeiro traz o segundo. Dessa forma, exigindo que a inflexão seja resistente sendo um verdadeiro entre lugar, exercendo o equilíbrio entre o acaso e a tendência.

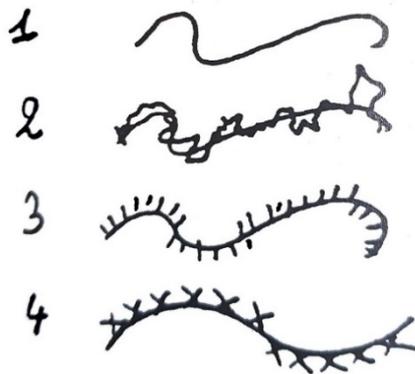


Figura 17 - Linhas de Klee. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.

¹⁹⁴ Nossa época é caracterizada pela variedade de estilos de vida, pelo surgimento de situações de hiperescolhas; e como temos razão em falar de um “espaço flutuante sem amarrações ou marcos”. Sem gravidade, podemos dizer. Tudo se espalha em um único plano, sem parte cima ou baixo, direita ou esquerda. A ótica moderna fala desse quiasma em que grandes causas têm pequenos efeitos e vice-versa. (...) Em um *continuum* sem valores, tudo pode se dissolver na inconsistência; entretanto, se negociarmos suas inflexões, podemos assegurar continuidades entre os registros mais díspares, entre as eras mais distantes. (Tradução nossa).

¹⁹⁵ (Cache, 1995 pp. 48-49)

¹⁹⁶ Ibid., p. 51

¹⁹⁷ Ibid., p. 51

4.1.7. O quadro

Cache busca perceber os objetos que nos rodeiam de um ponto de vista puramente formal para além de seu utilitarismo, abordagem que o possibilita tornar seu livro um classificador de imagens. Vimos que territórios são imagens de inflexão, que se resolvem em flutuações enquanto emite seus raios de curvatura de acordo com diversas tendências. Objetos são, sobretudo, imagens vetoriais constituídas de direção, orientação, comprimento e ponto de aplicação. Contudo, primeiramente, Cache define “arquitetônico” tudo que é um *quadro* (*frame*).

O *quadro* para o teórico e arquiteto francês, apresenta três funções abstratas – seleção, regulamentação e contensão – as quais “pressupõem uma forma independente de seu conteúdo. Um intervalo separa a ordem das causas e a dos efeitos.”¹⁹⁸ O quadro ainda está sujeito a dois princípios formais: a legalidade geométrica e sua estabilidade.

The frame selects a vector from among a multiplicity of possibilities, but no principle of optimization is yet involved. (...) For action is in itself complex, as the vector is inseparable from a clinamen. The reaction, in turn, becomes doubly complex, for it always includes a tendency to evade. The opposability of forces that allows us to rank them from the greatest to the weakest thus depends on the establishment of artificial conditions of stability, of coupling, of diagonalization, or of feedback that regulate the field of free forces before they can confront one another or be measured. (Cache, 1995 pp. 58-59)¹⁹⁹

Desta forma, a arquitetura como quadro “torna a humanidade provável assim como suas estruturas visíveis”²⁰⁰ promovendo a “diagonalização que nos impede de cair. Com isso retoma-se o problema da gravidade. A partir de Newton a compreendemos enquanto uma lei, contudo, tal conceito “não representa um progresso em relação ao *conatus*²⁰¹ e às forças vivas de Spinoza e Leibniz”²⁰², revelando um terceiro registro de imagens que expõem os quadros experimentais. Por outro lado C. S. Peirce não confunde a experiência da força com a legalidade da gravitação estando nossa experiência sujeita não apenas à legalidade, mas também à

¹⁹⁸ (Cache, 1995 p. 56)

¹⁹⁹ O quadro seleciona um vetor entre uma multiplicidade de possibilidades, mas nenhum princípio de otimização está envolvido. (...) Pois a ação é em si complexa, conforme o vetor é inseparável de um clinâmen. A reação, por sua vez, torna-se duplamente complexa, pois sempre inclui uma tendência para escapar. A oponibilidade de forças que nos permite classificá-las das maiores às mais fracas depende, portanto, do estabelecimento de condições artificiais de estabilidade, de acoplamento, de diagonalização ou de feedback que regulem o campo de forças livres antes que possam se confrontar ou ser medido. (Tradução nossa).

²⁰⁰ (Cache, 1995 p. 61)

²⁰¹ Do latim para esforço; impulso, inclinação, tendência; cometimento, é um termo usado em filosofias de psicologia e metafísica para se referir a uma inclinação inata de uma coisa para continuar a existir e se aprimorar.

²⁰² (Cache, 1995 p. 59)

tendência e ao esforço. Em Lévi-Strauss tal “tríptico” se resumirá à apenas uma obrigação: a da troca.²⁰³

Segundo Cache, resgatando Marcel Mauss e Peirce, é a natureza do presente que melhor exemplifica estas relações ternárias, ao passo que não há como escapar dele estando o doador e o receptor assim, como o próprio presente envolvidos igualmente. É o presente que nos insere no mundo comensurável de pessoas e coisas, no quadro das imagens ternárias.

It is a world that is organized by the legality and stability of forms. The gift inscribes our actions within a frame that makes them stable and measurable, and thus establishes the equality of exchange. (Cache, 1995 pp. 60-61)²⁰⁴

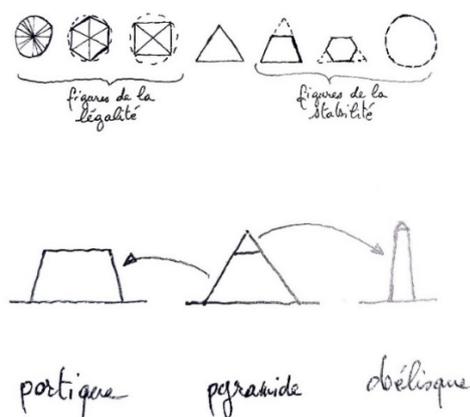


Figura 18 - Geometrias. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.

A arquitetura torna visível as estruturas que possibilitam nossa vivência cotidiana, prevenindo qualquer evasão das forças sobre os princípios da igualdade e estabilidade. O que acaba por gerar um regime de visualidade no qual quadros que expressam primeiramente a igualdade são as figuras geométricas regulares, das quais se sucedem a estabilidade, algo visto dos Gregos à Le Corbusier.²⁰⁵ Noutro momento tem-se o registro de formas que expressam primeiramente a estabilidade, tais qual o trapézio, permitindo os aspectos construtivos se ampliarem. São quadros que constituem nosso modo de pensar e operar no mundo, dos quais Cache afirma que não podemos escapar a não ser que encontremos caminhos para outras categorias de imagens, novas geometrias.

From the cosmic legality of celestial spheres to the stability of solar repetition, we are in fact listing the series of the primitive frames of thought. These are frames from

²⁰³ (Cache, 1995 pp. 59-60)

²⁰⁴ É um mundo o qual é organizado pela legalidade e estabilidade das formas. O presente inscreve nossas ações em um quadro que os torna estáveis e mensuráveis, e assim, estabelece a igualdade da troca. (Tradução nossa).

²⁰⁵ (Cache, 1995 p. 61)

which we cannot escape, unless we find our way into other categories of images. (Cache, 1995 p. 63)²⁰⁶

O arquiteto parece enxergar esse caminho em um encontro entre o pensamento ocidental e oriental, entre a substância e o vazio. Na passagem de um ao outro, permitindo uma indeterminação entre ambos, na qual o conceito de imagem de Bergson em que "todas as imagens são alguma coisa" e "Tudo é apenas uma imagem" combinam a exigência plena com a de variações universais: "Todas as imagens interagem constantemente com todas as outras".²⁰⁷ Propondo assim uma arquitetura *cinematográfica* na qual o quadro passa à janela.

4.1.8. O exterior

A operação arquitetônica – sobre o pensamento e a prática – que Cache realiza parte do mundo leibniziano resgatado e apresentado pela dobra de Deleuze. Conforme vimos, a dobra e a casa barroca permitem um outro entendimento das relações entre interior e exterior, um se dobrando sobre o outro, permeando-se, sendo que nem mesmo na absoluta interioridade da mônada exclui-se o externo. A membrana texturizada reporta um ao outro. Dessarte, para além da arquitetura há o terreno, contudo mais adiante há o exterior.

Sob essa semântica o que se considera é “a geografia não é o entorno do edifício, mas a impossibilidade de seu fechamento”²⁰⁸. Cache dobra o exterior no interior, a geografia no objeto, de forma que a escala geográfica se torna princípio de ruptura permeando e compondo todas as demais escalas: arquitetônica e objetual. A geografia, dessa forma, é uma linha que passa entre a cidade ao menor objeto, excedendo qualquer tentativa de interioridade. Assim, se o quadro passa à janela é pela “arquitetura compreender um registro de imagens fora de campo específicos a ela: a imagem geográfica.”²⁰⁹

Como afirmado anteriormente, a busca por chegar a uma perspectiva puramente formal dos elementos faz com que o autor acesse suas naturezas exatas, e dessa forma, as superfícies geográficas compreendem elementos aleatórios pelos quais os intervalos tornam-se locais de outras complexidades. É essa a maneira de surgir do meio novas dobras, novas realidades, inserindo-se sempre o tempo em acordo com a perspectiva de Deleuze. Ao se unir em desenho,

²⁰⁶ Da legalidade cósmica das esferas celestiais à estabilidade da repetição solar, estamos, de fato, listando a série das estruturas primitivas do pensamento. Esses são os quadros dos quais não podemos escapar, a não ser que encontremos nosso caminho para novas categorias de imagens. (Tradução nossa).

²⁰⁷ (Cache, 1995 p. 64)

²⁰⁸ Ibid., p. 70

²⁰⁹ Ibid., p. 70

as superfícies de curvatura variável aos quadros arquitetônicos, tem-se a introdução do externo ao interno, efetuando nas palavras do arquiteto, “mobilier no sentido de que o mobiliário é uma propriedade da terra.”²¹⁰

The surface of variable curvature thus leads us across the frame: from the geography outside to the furnishings inside. But we remain outside. From the shape on the outside that is geography, we have moved toward the shape of the outside that the folds of the facing espouse. It is as if architecture functioned as a topological operator: a frame crossed through by a Moebius strip. Passing over to the inside of the frame only sends us back to the outside of the strip. (Cache, 1995 p. 72)²¹¹

Dissolve-se, ou alarga-se o embate entre dois princípios da arquitetura moderna, ora Gropius, ora Loss, entre a estrutura e a pele. Um passa ao outro que retorna a este, a dobra levamos da geografia à fachada e retornamos à geografia ao preço da torção do mundo. Assim a humanidade vem a ser a pele da terra. O mundo da inflexão.

from geography to facing, and from dermis to earth, we are reviewing those primary images whose sign is inflection. We are speaking of a certain state of the earth and of the skin that is not their rudimentary state of being. The function of architectural facing is to make the dermis rise from under the epidermis, and to bring the skin to a surface condition that life will continually harden. Virtuality lies beneath the squama: it is a surface of resonance or a field of potentiality. For one cannot simply transfer the forms of the geographical outside onto furniture in order to get the outside inside. Earth and skin have to go through the trials of slough. (Cache, 1995 p. 73)²¹²

4.1.9. As imagens secundárias

Apresentamos as imagens primárias (inflexões) e as imagens terciárias (quadros) até o momento. Contudo “em algum lugar entre a retirada da vida na abstração dos cristais e a participação nas inflexões cambiantes da vida”²¹³, Cache insere entre a categoria das imagens secundárias, os vetores que condicionam o confronto com a vida. E no qual surge o signo do ponto de backup no qual “o movimento de retorno permite o surgimento do vetor tangencial.”²¹⁴ Desta forma, “cada atitude vital poderia então ser reconhecida por um signo específico:

²¹⁰ (Cache, 1995 p. 71)

²¹¹ Isto é, a geografia, movemo-nos em direção à forma do lado de fora que as dobras do revestimento cobrem. É como se a arquitetura funcionasse como um operador topológico: um quadro atravessado por uma faixa de Moebius. A passagem para o interior da moldura apenas nos remete para o exterior da faixa. (Tradução nossa).

²¹² Da geografia ao revestimento, e da derme à terra, estamos revisando aquelas imagens primárias cujo signo é a inflexão. Estamos falando de um certo estado da terra e da pele que não é seu estado rudimentar de ser. A função do revestimento arquitetônico é fazer com que a derme se erga sob a epiderme e levar a pele a uma condição superficial em que a vida endureça continuamente. A virtualidade está sob a escama: é uma superfície de ressonância ou um campo de potencialidade. Pois não se pode simplesmente transferir as formas do exterior geográfico para os móveis, a fim de obter o exterior para dentro. Terra e pele têm que passar pelas provas de lama. (Tradução nossa).

²¹³ (Cache, 1995 p. 80)

²¹⁴ Ibid., p. 84

inflexão, vetor e moldura (o quadro).”. Conformando três sistemas que lutam entre si e organizam o sujeito e seu território.

4.1.10. Objeto

É certo que as relações entre nós e o mundo são cambiantes no decorrer histórico, mesmo que sob os contínuos paradigmas filosóficos majoritários e racionais. Logo, ao pivotar do pensamento clássico ao barroco, podemos notar alterações mais profundas nesta relação como o superjecto e suas objevistas. Não apenas o sujeito se alarga como os objetos tomam outro caráter em um mundo movente, cambiável, que se coloca entre o múltiplo e o uno.

Bernard Cache se insere nesta temática questionando não apenas os objetos, mas do que se trata nossa objetividade atual, objetividade de um mundo de reprodutibilidade técnica infinita, de mundos virtuais, de representações e reproduções de escala global sob uma indústria já diferente daquela de outrora, na qual objetos não são mais desenhados, mas calculados²¹⁵.

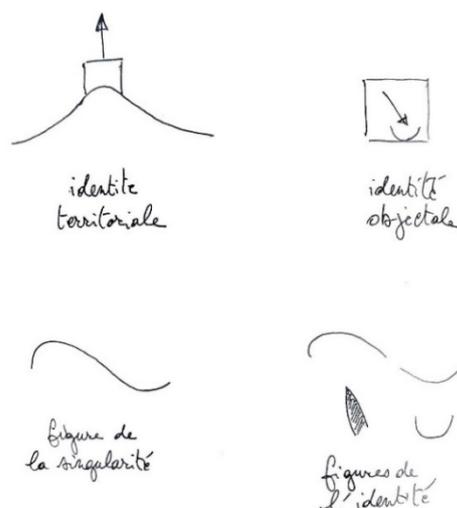


Figura 19 - Identidade e singularidade. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.

Se anteriormente os objetos eram simplesmente o que víamos diante de nós, em sua vontade de resistir, contrastados com as variações que ocorriam nos sujeitos, o eram como imagem vetorial que se mantém com singularidades vetoriais. Se assevera que esta objetividade

²¹⁵ (Cache, 1995 p. 88)

foi acentuada pelo movimento moderno, no qual se eliminam características que não sirvam ao uso ou função. Entretanto a imagem vetorial é subordinada a imagem do quadro, sem a qual o vetor escaparia. Sendo assim, o “funcionalismo pressupõe um certo tipo de estruturalismo. Pois os objetos existem apenas na medida em que exista um tipo de contrato sobre seu uso ou produção.”²¹⁶ Dessa forma, se anteriormente, sob a era artesanal o objeto se cobria de um conjunto de usos e costumes, sob o moderno este contrato se dá pela reprodutibilidade técnica, podendo o objeto assumir uma aparência de pura objetividade, sendo a repetição do modelo a única legalidade e a repetição a igualdade seus signos: o objeto idêntico.

Para o arquiteto isso se trata de *quase-objetos*, em um contexto no qual “a permanência da lei dá lugar à flutuação da norma.”²¹⁷ Portanto, para perceber as possibilidades do objeto atual coloca-se em jogo os diversos fatores que afetam suas etapas de vida: seu consumo, produção, representação, modelagem, função e marketing.

A mudança é o modo da norma que vem a ampliar as flutuações dos nossos comportamentos, permitindo nossos movimentos que transformam o objeto em flutuações, inflexões que expõe nosso comportamento ao invés de solidificações das nossas ações, estabelecendo uma zona de consumo cambiável.

Em relação à produção o “design do objeto não está mais subordinado à geometria mecânica”²¹⁸, do molde se passa à modulação na qual não mais se aplica uma forma predefinida à matéria inerte, mas definem-se parâmetros de uma superfície de curvatura variável. Decorre daí que a imagem precede o objeto, o próprio produto torna-se imagem a ser reproduzida e torna-se material. Sendo a imagem primária não mais a do objeto, mas a imagem do conjunto de restrições sob as quais o objeto é criado, sua modelagem. “Esse objeto não mais reproduz um modelo de imitação, mas atualiza um modelo de simulação.”²¹⁹ É então um campo de superfícies que gere o objeto deslocando-o de sua função que passa a ser eletrônica, subjugada a manipulação numérica. São imagens verdadeiras da norma, o objeto não mais legal, mas normativo, é quase-objeto como “fragmento de uma superfície de possibilidades”, na qual não chega a ser singular, mas flutua na curva de variação podendo envolver relações singulares com os usos.

²¹⁶ (Cache, 1995 p. 95)

²¹⁷ Ibid., p. 96

²¹⁸ Ibid., p. 97

²¹⁹ Ibid., p. 97

4.1.11. Da imagem à visibilidade; do corpo à alma

O inventário de Cache se encerra nas imagens citadas até então: “imagens de inflexão, as primárias, vetores, as secundárias e quadros as terciárias.”²²⁰

Inflection is the sign of images that are strictly defined while being ungraspable. (...) because it presents itself as itself and by itself. Then, the secondary image of the vector, because on top of their orientation, direction, and module, all vectors have some sort of application as their aim. Vector seek vectors and endlessly build relations of an action-reaction sort (...). The nature of the frame is precisely ternary when the question of aim is taken into account, as is the case with the social frame that is constituted by the gift. (Cache, 1995 pp. 102-103)²²¹

Posto isso, torna-se possível mover-se da questão da imagem à questão da visibilidade. Destarte, até o momento, o arquiteto justapõe as imagens de acordo com seus encontros, contudo, ao encerrar seu inventário reivindica a bússola “tudo o que é visível”, mirando o visível entre essas imagens e precedendo a visibilidade à imagem.

Visions pass between images as thought passes between concepts, which is why is visible determines what is sayable and vice versa. (Cache, 1995 p. 106)²²²

Apresentar-se-á uma série de nuances, subjacente à inflexão há a flutuação, entre a inflexão e o vetor há a tendência e por fim na atualidade se faz possível que o quadro ofereça certa maleabilidade, tendo em vista que nos movemos da lei, da estabilidade às tensões da norma. Neste lugar, no qual o quadro, ou agora o quase-quadro, não é mais como uma janela, mas como uma pipa.²²³ É a tensão que entre em jogo e confere relativa estabilidade à estrutura. Ainda se mantém certa geometria, mas suas articulações tornam-se moventes e o equilíbrio se dá pela tensão do sistema, sendo a diagonal o principal elemento estrutural permitindo com que a inflexão surja.

Cache irá se utilizar do pensamento de Simondon²²⁴, promovendo visualidade ao sistema do filósofo francês no qual “a vida seria inserida na matéria em um processo de cristalização indefinidamente diferente.”²²⁵ A partir disso o que o arquiteto e teórico objetiva é

²²⁰ (Cache, 1995 p. 104)

²²¹ Inflexão é o signo das imagens que são estritamente definidas enquanto são incompreensíveis (...) porque se apresenta em si como si mesma e por si mesma. Depois, a imagem secundária do vetor, porque além de sua orientação, direção e modulação, todos os vetores objetivam alguma aplicação. O vetor busca vetores e constrói relações de ação-reação interminavelmente. (...) A natureza do quadro é precisamente ternária quando a questão da finalidade é considerada como no caso do quadro social que é constituído pelo presente. (Tradução nossa).

²²² Visões passam entre as imagens como pensamentos passam entre conceitos, por isso que o que é visível determina o que é dizível e vice-versa. (Tradução nossa).

²²³ (Cache, 1995 p. 109)

²²⁴ *L'individu et sa genèse physico-biologique*. (Simondon, Gilbert, 1964).

²²⁵ (Cache, 1995 p. 106)

“alargar o domínio da nossa classificação estética das imagens a qualquer campo da individuação.”²²⁶

Assim, inflexão, vetor, e quadro conferem visibilidade ao campo potencial, polarização e cristal, respectivamente, assim como as imagens intermediárias: flutuação, tendência e o quase-quadro moderno, tornam visíveis a alea molecular, o germe de cristalização e a forma pré-cristalina de individuação.

O sujeito é concebido como flutuante entre a primeira e a última imagem – inflexão/flutuação e quadro/enquadramento – estabelecendo etapas de individuação. É um processo de tornar visível que o permite alcançar o objetivo citado acima. Isto ainda corrobora o caráter transeunte das posições de vida, que não chegam a tocar o caos nem a cristalização total, sempre no meio. É a forma da dobra que se desdobra e redobra-se ao infinito, sempre em movimento na curva variável do mundo. São as oscilações de Cache.

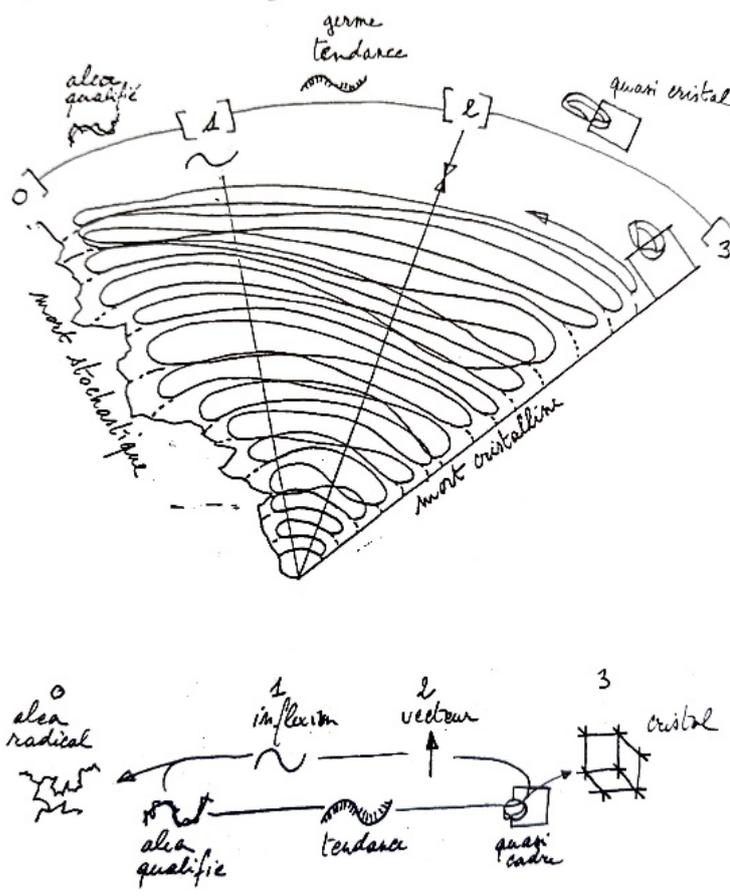


Figura 20 - Esquema oscilações. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.

²²⁶ (Cache, 1995 p. 111)

A partir disso, se aproxima o desenvolvimento da vida ao desenvolvimento do pensamento, unido campos outrora tão distantes. Neste sentido o arquiteto mais uma vez se aproxima de Deleuze e compreende a complexidade do corpo em consonância à alma. Ambos constituem dificuldades próprias as quais não devem ser reduzidas. Com efeito, o pensamento e a extensão são constituídos da mesma forma, “*at the intersection of a cluster of radii of curvature*”²²⁷, ambos são efeitos da convergência que é instituída no espaço, em ambos os lados da superfície do mundo que os envolve.

Decorre daí que o corpo e alma são acontecimentos de convergência que são produzidos no espaço, entre o convexo e o côncavo, da superfície de curva variável, evitando a centralidade do mundo. É o deslocar-se ao ponto de vista, tornar-se sujeito envolvendo a mirada do corpo e da alma.

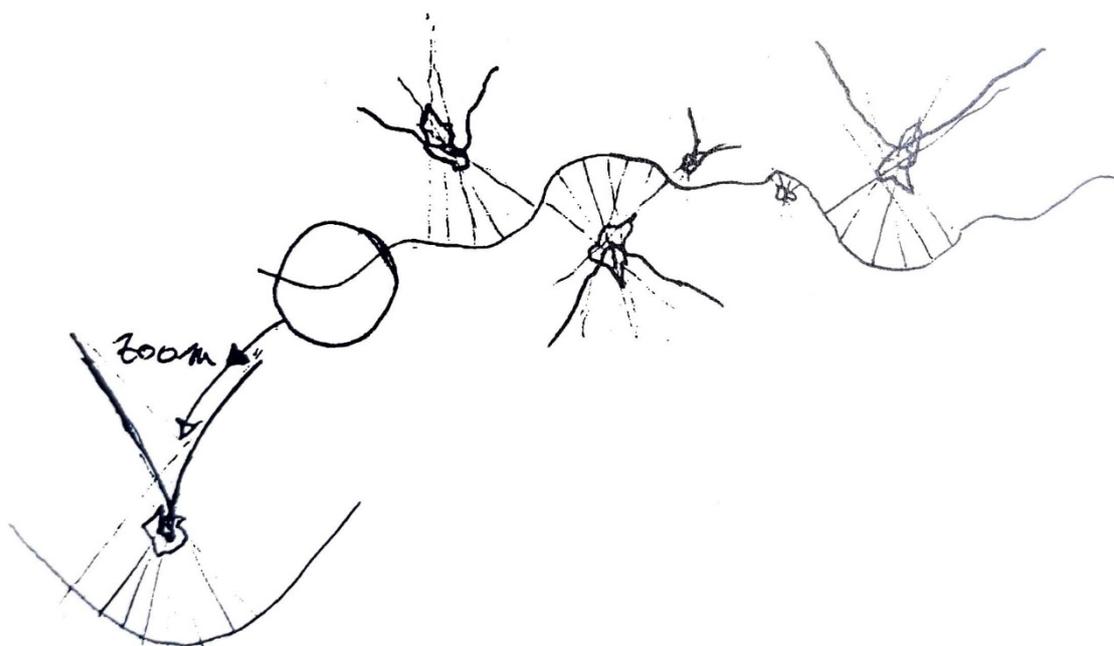


Figura 21 - A curva variável e os pontos de convergência. Fonte: Earth Moves, Bernard Cache, 1995.

Contudo, Cache nos diz que para manter esse corpo e alma que somos, não se deve encerrar nossas zonas de subjetividade, ao contrário, devemos nos aprofundar nas texturas e envolvimentos do mundo que nos rodeia, abrindo-o dentro de nós, aprendendo a modular essas

²²⁷ Na intersecção de um aglomerado de raios de curvatura. (Cache, 1995 p. 120, tradução nossa)

zonas ao invés de petrificá-las. Inserindo-nos na dança do mundo movente. Deste modo, se delimita a continuidade entre corpo e alma de forma que cada qual ocupa um lado da curva – concavo e convexo – mas sob a mesma superfície que cruza a substância.

By ensuring a continuity between concavity and convexity, the second inflection inscribes the sites of the body and the soul on one same surface that now crosses substance at its point. (Cache, 1995 p. 129) ²²⁸

Desta forma, corpo e alma explicam suas próprias zonas do mundo que os implicam, assim como localiza as singularidades onde a substância implica corpo e alma sem que as faça passar ao infinito. Assim, Cache estabelece amarras profundas entre ambas, tornando sua relação mais complexa e imbricada.

Surge então uma relação outra com as imagens. Considerando que nossa visão é permeada pelo toque²²⁹ e que desconfiamos daquelas imagens que não alcançamos, Cache, a partir das relações anteriormente descritas, inscreve que há “*a body without na inside, without gravity*”²³⁰. Em consonância com Bergson, o que decorre daí é a possibilidade em acessar as qualidades independente de suas presenças, nos permitindo redescobri-las.

As we extend our hand toward our image, we break the closure of our reflection, and the optical and the tactile body become a continuity that forms one single surface of variable curvature. (Cache, 1995 p. 136) ²³¹

Por conseguinte, nosso olhar se torna capaz de perceber as singularidades intrínsecas, fazendo com que nosso tato ressoe na visão, alargando o regime de visualidade, tornando a imagem mais complexa, e logo mais completa. Nos permitindo acessá-la sob outros modos, outros parâmetros. Sob esse aspecto Cache estranha o tratamento relápsico à principal característica da perspectiva. Para o teórico:

For beyond relativizing the point of view, perspective is that art that allows us to hold a mountain between our fingers. It is a strange optic that threatens purely mechanical relations: the big can contained in the small, the outside in the inside. Perspective proposes a logic of sacks rather than one of boxes. (Cache, 1995 p. 140)²³²

Contudo, nos confortamos em classificar as imagens internamente, tomando a perspectiva como um enquadramento e elemento de distanciamento. Deixando as coisas

²²⁸ Ao garantir uma continuidade entre a concavidade e a convexidade, a segunda inflexão inscreve os locais do corpo e da alma em uma mesma superfície que agora atravessa a substância em seu ponto. (Tradução nossa).

²²⁹ (Cache, 1995 p. 134)

²³⁰ Ibid., p. 135

²³¹ À medida que estendemos a mão em direção à imagem, rompemos o enclausuramento de nosso reflexo, e o corpo ótico e o tátil tornam-se uma continuidade que forma uma única superfície de curvatura variável. (Tradução nossa).

²³² Para além de relativizar o ponto de vista, a perspectiva é aquela arte que nos permite segurar uma montanha entre os dedos. É uma ótica estranha que ameaça as relações puramente mecânicas: o grande pode ser contido no pequeno, o externo no interno. Perspectiva propõe uma lógica de sacos em vez de uma de caixas. (Tradução nossa).

externas a nós mesmos. Dessa forma, acabamos por voltar nossa percepção às imagens que ressoam, lúcidas e esclarecidas e presentes. Portanto, nossa percepção toma nosso corpo como uma superfície de propagação que prolonga a natureza das coisas.

Entretanto, a partir de Bergson, o teórico resgata que “existe corpo na natureza onde quer que haja uma indeterminação em relação ao meio.”²³³ É o corpo que introduz o intervalo entre as solicitações e as reações agindo de forma que esta ação seja o contraste do passado no presente de nossas reações. Sendo assim, existe a necessidade de nos colocar na duração que inclui toda multiplicidade de gestos elementares. Vem a ser o transito, não apenas espacial mas entre passado e presente, como necessidade perceptiva do sujeito que, com efeito, exige do sujeito, transitoriedade, mobilidade, percebendo as qualidades cambiantes.

The body is therefore always to be made, as it constantly modulates its limit in time and space. (Cache, 1995 p. 145)²³⁴

Assim sendo, o corpo num ponto intermediário entre o fora-do-corpo, o distanciamento e as interações radicais, que como “um campo magnético”, invade ambas as zonas. “*All this leads to a greater modulation of the present, as it allows us to cover all the different states of tensions that are available to us.*”²³⁵

Com isso, “nossa percepção é aquele corpo de imagens cujo horizonte variável expressa nossa potência de ação.”²³⁶ Consistindo em duas partes que Cache chama de frontal e longitudinal.

the frontality of perceived images would result from their action being suspended with respect to us; from the break between their solicitation and our reaction - an interval between our automatisms. The second part would then be longitudinal as we constantly expose ourselves to out-of-body images in order to always redefine the present of our perception or the variable horizon of our contractile body. According to the frontal component, we see clear articulations drawn between the objects that solicit the reactions of our body; while longitudinally, each of these images continually interacts with the others and with us, as in a test of resonance. For we must produce the tone of our present in order to adjust the horizon of our contractile body and find the right pitch. Unlike the great frontal articulations, our longitudinal perception constantly folds and rubs the fabric of images against itself, thus allowing the texture of things to emerge. (Cache, 1995 p. 147)²³⁷

²³³ (Cache, 1995 p. 142)

²³⁴ O corpo deve, portanto, sempre ser feito, pois modula constantemente seu limite no tempo e no espaço. (Tradução nossa).

²³⁵ Tudo isso leva a uma maior modulação do presente, conforme nos permite abranger todos os diferentes estados de tensão que estão disponíveis a nós. (Cache, 1995 pp. 146-147 tradução nossa).

²³⁶ Ibid., p. 147

²³⁷ A frontalidade das imagens percebidas resultaria da suspensão de sua ação em relação a nós; do intervalo entre sua requisição e nossa reação - um intervalo entre os nossos automatismos. A segunda parte seria então longitudinal, pois nos expomos constantemente a imagens fora do corpo para redefinir sempre o presente de nossa percepção ou o horizonte variável de nosso corpo contrátil. De acordo com o componente frontal, vemos

Ao explicar sobre as partes de nossa percepção, Cache busca não suprimir constituições estatutárias de sujeitos clássicos ao qual estamos subjugados. Contudo, ao apresentar um sistema mais complexo, mira nosso olhar à necessidade de nos movermos, tornando-nos puramente presentes, sob a perspectiva bergsonista. De certa forma, o que Cache executa é um transito da filosofia de Deleuze à um campo de puro movimento, de pura quebra de fronteiras o qual deve ser compreendido pela arquitetura a fim de delinear espaços além da geometria euclidiana, para sujeitos que são mais largos e complexos que o cartesiano. Um arquitetura da casa que se veste em mobília ao dobrar o externo no interno e ao aceitar e abraçar o caráter complexo de um sujeito neobarroco. Veremos na sequência as possibilidades que surgem deste lugar, assim como dos anteriores dissertados.

articulações claras traçadas entre os objetos que solicitam as reações do nosso corpo; enquanto longitudinalmente cada uma dessas imagens interage continuamente com as outras e conosco, como em um teste de ressonância. Pois devemos produzir o tom de nosso presente a fim de ajustar o horizonte de nosso corpo contrátil e encontrar o tom certo. Ao contrário das grandes articulações frontais, a nossa percepção longitudinal dobra e esfrega constantemente o tecido das imagens contra si mesmo, permitindo que surja a textura das coisas. (Tradução nossa).

4.2. Das arquiteturas

4.2.1. Da arquitetura da câmara

Não objetivamos operacionalizar os conceitos trabalhados até então, contudo, compreendendo as imagens como seres e em pé de igualdade ao texto e ao pensamento. Com isso, buscamos estabelecer a relação entre ambos de forma a evidenciar como eles – a imagem e o conceito – se apoiam mutuamente. Ainda é importante asseverar que não buscamos tratar de movimentos arquitetônicos, compreendendo toda a diversidade existente nos objetos arquitetônicos que se alocam sob um mesmo guarda-chuva temporal/conceitual, como o movimento moderno, sob o qual se aloca nossa primeira imagem. Ao invés disso, focamo-nos na imagem a nossa frente, e todo o seu conteúdo que nos é oferecido. Desta forma, proponho, neste primeiro momento, olhar a imagem da Capela de La Tourette de Le Corbusier (1887 – 1965) realizada entre 1953 e 1960.

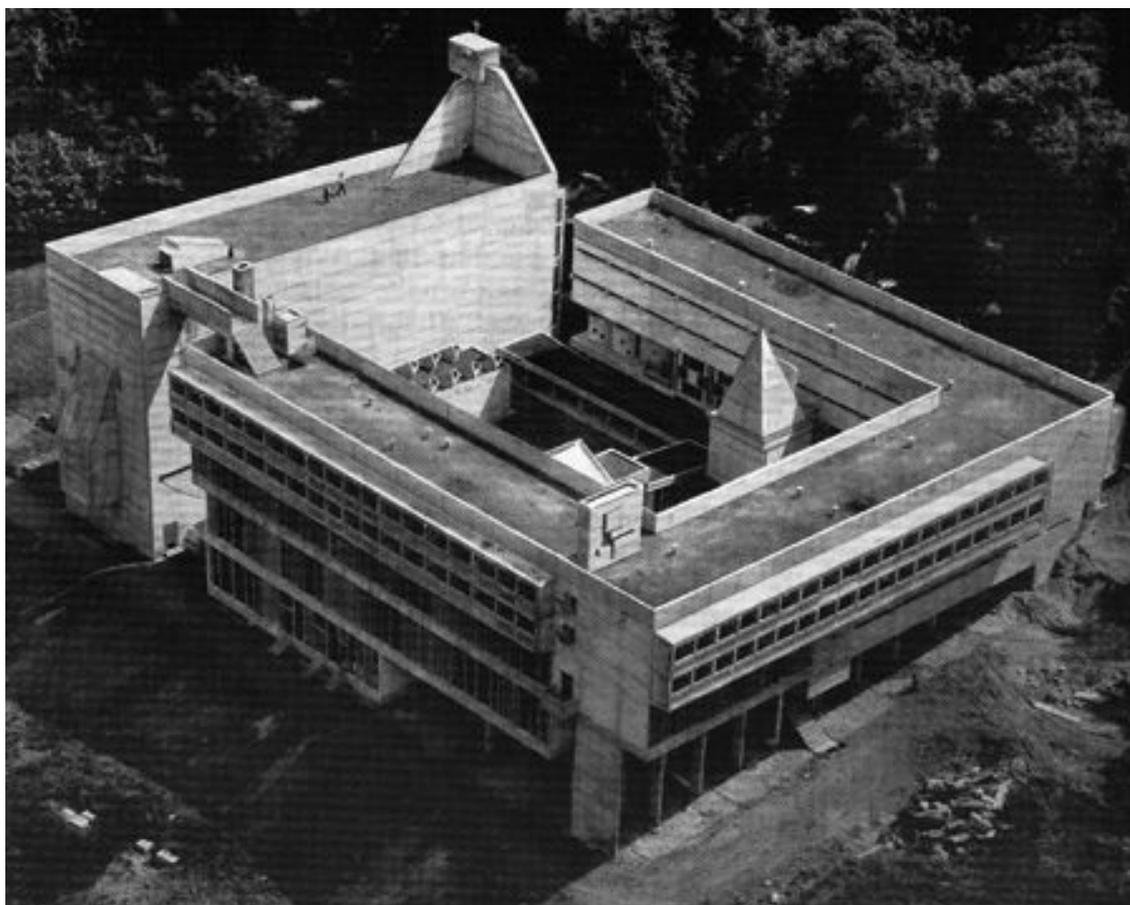


Figura 22 - Convento de La Tourette, Le Corbusier, 1953-1960. Fonte: <http://tristotrojka.org/kuloari-arhitektura-susrece-glazbu-u-rijeci/>

É inegável que por mais que a arquitetura do século XX afirmasse e propusesse uma negação total da história arquitetônica, buscando construir uma nova tradição, sob a tábula rasa que as grandes guerras possibilitaram e novos parâmetros mais adequados ao sujeito moderno industrial e metropolitano, suas raízes retomam ao clássico. A essência do racionalismo aplicado pelo moderno fora demonstrada por John Summerson em seu *A linguagem clássica da Arquitetura* de 1963, pela cabana primitiva de Laugier e sua ideia “potencialmente racional” que “continha o germe de uma arquitetura da qual todos os elementos decorativos e plásticos haviam sido removidos e, uma vez que algum tipo de acabamento fosse dado aos troncos, não passava de uma geometria de sólidos.”²³⁸ O que buscamos com isso é traçar uma relação, se não direta, de continuidade entre o problema clássico e o moderno, no qual seus sujeitos se mantiveram racionais e mecânicos.

Através da aplicação do que chamou *tracés régulateurs*, os traçados reguladores, pôde exercer um controle ainda maior e mais efetivo (...). Desse modo, Le Corbusier retomou o tipo de controle que, apesar de não estar completamente esquecido, pertence essencialmente à Renascença. (Summerson, 2009 p. 115)

Logo, La Tourette nos mostra um discurso de distanciamento, segmentação, controle, geometrização e enquadramento do contexto e de si mesmo capaz de fazer com que o sujeito se afaste do mundo, mirando-o de seu interior por meio de perspectivas controladas, racionais, que induzem à verdade, imagens de uma câmara escura. Uma arquitetura da câmara.

Analisamos como a imagem se insere no pensamento metafísico de Descartes entendendo-o como um primeiro momento no qual a razão é o motivo inicial e último da filosofia, no qual à imagem não resta ser, se não, errada, falsa e uma barreira ao real entendimento do mundo e das verdades que ele inclui. Dessa forma, decorreu que a câmara escura se estabelece como *assemblage*, um objeto composto de materialidade e discurso, alinhado ao estatuto do sujeito cartesiano; matemático, deslocado de seu corpo e do mundo, que o fita a fim de controlá-lo e domesticá-lo pela razão. Um sistema de afastamento do outro e de si, sendo apenas à alma racional a essência humana. Neste regime de visualidade notamos a interioridade do olhar, a percepção direcionada aos conceitos, ao abstrato na busca por uma objetividade última, capaz de tornar todo o entorno claro e direto.

Para Heidegger, a obra de Descartes inaugura “a época das imagens do mundo”, mas a imagem a que Heidegger se refere não implica conferir uma nova prioridade ao sentido da visão. Antes, “à essência da imagem do mundo corresponde a conexão recíproca, o sistema (...), uma unidade que se desdobra a partir do projeto da objetividade como tal” (HEIDEGGER apud LOVITT, 1977). Trata-se da mesma unidade da câmara escura, um campo de projeção que corresponde ao espaço da

²³⁸ (Summerson, 2009 p. 110)

mathesis universalis cartesiana, em que todos os objetos do pensamento, “independentemente de seu conteúdo”, podem ser ordenados e comparados. (Crary, 2012 p. 60)

A este pensamento desenvolvido na parte 02 desta dissertação, buscaremos agora relacionar arquiteturas possíveis tomando por base os estatutos da filosofia cartesiana, a posição da imagem nela e, por conseguinte seu regime de visualidade pautado na objetividade, afastamento e interiorização. Há no pensamento cartesiano o intuito de objetivar o mundo, organizando-o segundo conceitos claros que conduzam a verdade. Ou seja, o intento cartesiano passa por um enquadramento do mundo.

Descoberta de elementos simples e de sua combinação progressiva; em seu centro, eles formam um quadro em que o conhecimento é exposto contemporâneo a si mesmo. O centro do saber nos séculos XVII e XVIII é o *quadro*. (Foucault, 1970 apud Crary, 2012 p. 60)

É a moldura rígida, que enquadra, que delimita e interioriza o sujeito, e estabelece claramente a distinção entre o externo e o interno que caracteriza formalmente o pensamento cartesiano, sendo seu epítome a câmara escura. A ordem é a geometria que coordena, controla, delimita cada qual em seu lugar, para fazer-se visível na perspectiva da câmara, situação na qual se afogou os corpos e a arquitetura foi a primeira a ser tragada, tornando-se pintura, representação antes de construção.²³⁹ . Nesse sistema não existe lugar para o desfocado, para o confuso ou sinuoso, a objetiva da câmara escura exige um regime de imposição de suas regras, precisão, regularidade e iluminação que se traduzam nitidamente.

Um saber que se localiza justo no centro do olho, na imobilidade da pupila, no buraco da câmara. (...) um desejo de afastamento e ordenamento dos corpos no espaço para a construção da representação. (Fuão, 2012a)

Assim sendo, a arquitetura irá mimetizar o modo operante da câmara escura, principalmente devido à formação da perspectiva como aparato visual e constitutivo da arquitetura a partir do século XV. Acomodando-se na geometria euclidiana e matemática do ser cartesiano, a arquitetura da câmara escura, conforme denominamos aqui, fará com que o olhar se torne geométrico e objetivo, a fim de produzir imagens mais verdadeiras do mundo e da arquitetura assim como “gerar um mundo infinitamente mais ordenado e mais racional que a realidade exposta ao olho nu.”²⁴⁰

A arquitetura primeiramente exerce seu domínio sobre o olho, logo sobre o comportamento dos corpos no espaço, ordenando seus movimentos e gestos. Desde o renascimento, o estatuto da arquitetura está em mãos do conhecimento e construção da imagem. No saber do olho, no difícil saber da caixa negra. (Fuão, 2012a)

²³⁹ (Fuão, 2012a)

²⁴⁰ Ibid.

A arquitetura, portanto, deverá ser ordenada, clara, objetiva, nítida e iluminada, exigindo um afastamento não apenas das outras arquiteturas como do próprio sujeito seguindo a legalidade da ótica da câmara escura. Arquitetura passa pela domesticação dos corpos e do olhar, estabelecendo um afastamento necessário para ser vista pelo buraco da câmara, delineando quadros sob quadros, emoldurando o contexto e encerrando o sujeito.

Não atoa tais premissas serão tão bem representadas na arquitetura da modernidade como La Tourette. O olhar da câmara escura, perpetuado pela perspectiva e adentrando à câmara fotográfica será um campo profícuo de encontro com a objetividade requerida a um mundo entre guerras que apresentava os discursos possíveis à tábula rasa, domesticação do espaço, do corpo, da cidade. Distanciando não apenas objetos uns dos outros em prol de uma higienização, como também corpos no espaço.

A formação da visão moderna se produziu mediante a utilização sistemática e imperativa desses instrumentos, permitindo estender a capacidade de visualização humana; voltando-se, num primeiro momento, para exterioridade do mundo em rechaço à visão interior. Ao utilizá-los para a construção da perspectiva, acabaram provocando um distanciamento dos corpos no espaço, não apenas em relação ao ponto de vista do observador, mas em relação aos próprios corpos mesmos. Um distanciamento psicofísico entre o homem e a arquitetura. (Fuão, 2012b)

Uma arquitetura de controle, domesticação e afastamento, geométrica e objetiva que não apenas estabelece uma estética como também uma ética visual. Uma *arquitetura da câmara*.

4.2.2. Da arquitetura da casa



Figura 23 - Tanikawa house, Kazuo Shinohara, 1974. Fonte: <http://hiddenarchitecture.net/tanikawa-house/>

Neste segundo momento buscarei dissertar sobre as possibilidades da arquitetura que encontramos na Dobra de Deleuze como uma *arquitetura da casa*. Desta forma, seguindo a proposta anterior, proponho olhar a imagem da Tanikawa house do arquiteto japonês Kazuo Shinohara (1925 – 2006) realizada entre 1972 e 1974.

Vimos como a metafísica de Leibniz difere daquela proposta por Descartes e como desta forma não apenas o sujeito alarga-se como o mundo torna-se dinâmico. É sob esse contexto que Deleuze cria a Dobra, propondo um outro olhar sob o filósofo alemão, situando-o no barroco

ao invés do clássico. Isso faz com que, de Descartes à Cache, Deleuze e seu Leibniz apareçam como um meio, um espaço entre ambos, procedendo ao primeiro e permitindo que o segundo avance. Portanto, a *arquitetura da casa* encontra-se como meio, espaço físico-metafísico sob um mundo dinâmico no qual a Dobra se apresenta como unidade última de inclusão do traço barroco que exige uma outra postura, um outro olhar:

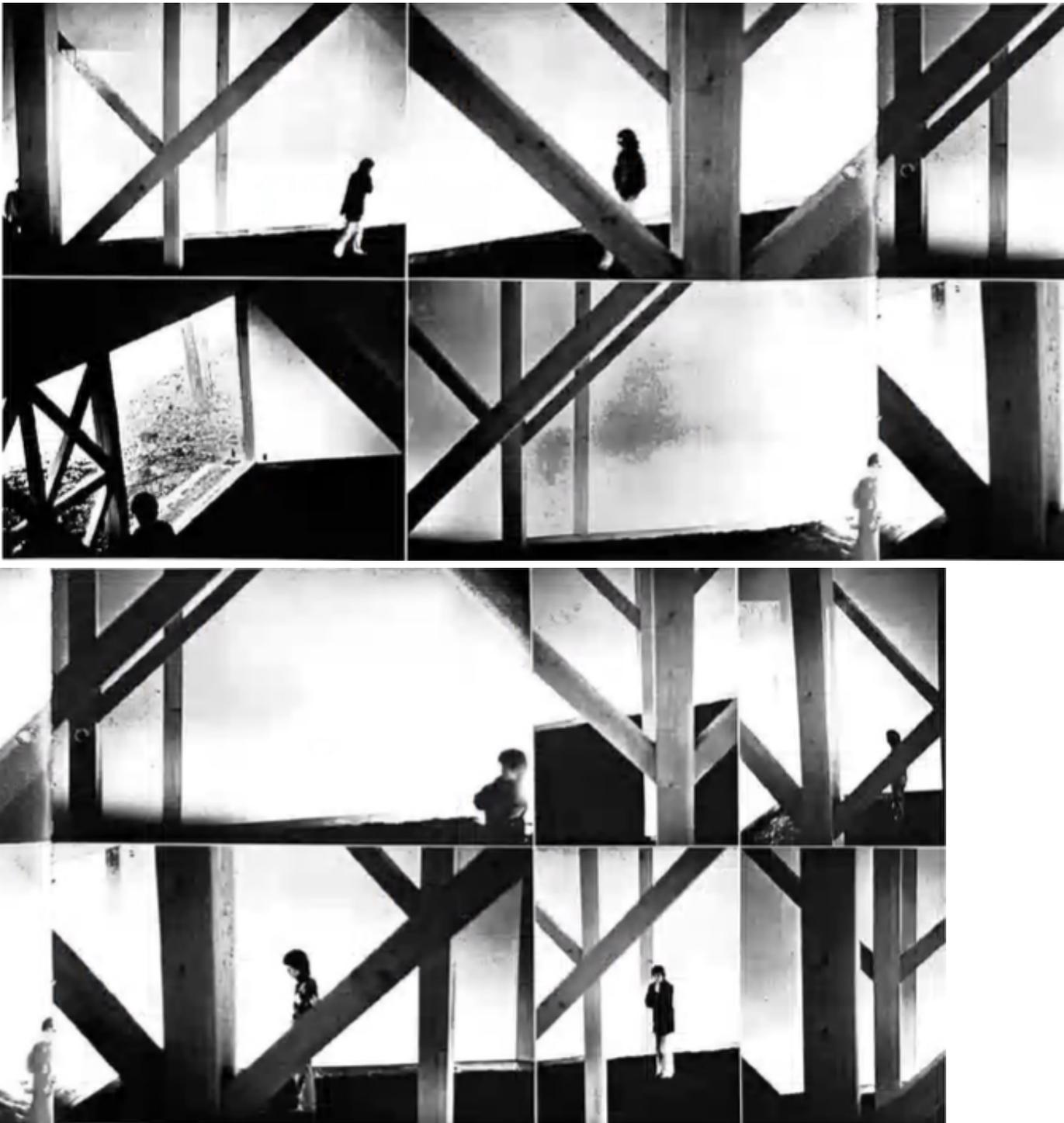


Figura 24 - Tanikawa house, Kazuo Shinohara, 1974.

Há um certo olhar que se estende e se captura nas mínimas injunções, onde pulsão e afeto ganham velocidade e irrompem novos sentidos. Há uma errância fundamental onde os movimentos ganham relevância pelas relações que estabelecem. Movimento: corpos que inscrevem novas dimensões espaço-temporais. (Costa, 2009)

Deleuze resgata o barroco e o liga a Leibniz devido ao seu “poder de romper unanimidades e levar à revisão de paradigmas que eram, aparentemente, sólidas definições conceituais”.²⁴¹ Contudo, para além de suas questões formais, o que nos diz respeito é o modo de ser barroco, seu sujeito que vê e seus regimes de visualidade que decorrem regimes de ações. Logo, é a inclusão no sujeito do traço barroco, a dobra que acaba por agir em seus modos de ser e de fazer. É a resposta a multiplicidade do mundo sem centro, retoma a dobra. “O olhar é chamado a percorrê-las e a perscrutar linhas que cada vez mais se encurvam”²⁴².

O objeto é reportado não mais a um molde espacial, isto é, a uma relação formatória, mas a uma modulação temporal que implica tanto a inserção da matéria em uma variação contínua como um desenvolvimento contínuo da forma. (...) torna-se acontecimento. (Deleuze, 2012 p. 39)

Lembremos que não apenas o objeto muda radicalmente no barroco deleuziano/leibniziano como também o sujeito tendo em vista que não se evoca “a plenitude do ser, mas o devir, o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade”²⁴³. Se responde um mundo sem centro e móvel dotando-o um sujeito capaz de mover-se perante a curva.

Certamente essa perspectiva exige com que corpo e alma se remetam a um novo sistema de relações, que, sob o teto da casa barroco, delinear-se-á conforme uma necessidade mútua, um reportando-se ao outro, um desdobrando-se e redobrando-se no outro.

Do centro às margens. O barroco ganha terreno variando, se bifurcando, criando fronteiras – para habitá-las, e ir além. Pelo arrebatamento dos sentidos, com a criação de formas hiperbólicas que tenham a amplitude de expressar movimentos paradoxais. Finitude e eternidade estão em jogo e, para sua execução, corpo e alma são convocados em perpétuo movimento de dobras, desdobras, redobras. (Costa, 2009)

O que se desvela desse contexto é todo um outro jogo arquitetônico baseado em outros sujeitos possíveis, outro regime de visualidade que obriga “o olho a avançar e retroceder diante dos jogos violentos de contraste entre as imagens.”²⁴⁴ Diferentemente do clássico, as relações barrocas não assentam o sujeito perante uma passividade e um distanciamento, ao invés, coloca-o ativamente em busca de perspectivas, pontos de vistas, no “devir, o acontecer; não a

²⁴¹ (Oliveira, 1999)

²⁴² (Costa, 2009)

²⁴³ (Wölfflin, 1888: 48 apud Oliveira, 1999)

²⁴⁴ (Bosi, 1991: 39 apud Oliveira, 1999).

satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade. Não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado”²⁴⁵.

A percepção da arquitetura barroca é vívida, pois percebe simultaneamente uma multiplicidade de níveis, “envolvendo lutas e hesitações para o observador” (Venturi, 2004, p. 19). Esgota-se o gosto pela percepção segura, clara, objetiva, em prol de um “... apreensão do mundo como imagem oscilante” (Wölfflin, 1989, p. 15). A ambiguidade, então, pode “acumular-se precisamente nos pontos de maior eficiência poética, e considera-a geradora de uma qualidade a que dá o nome de ‘tensão’, à qual poderíamos chamar o impacto poético propriamente dito” (Hyman apud Venturi, 2004, p. 15). (Nunes, 2018)

“O real está em um estado de fluxo e diferenciação”²⁴⁶ sempre ao preço de uma torção do sujeito, da dobra, do caminhar o corpo, o olho e a alma. Um confronto com o medo ao estático: “nada é mais perturbador que os movimentos incessantes do que parece imóvel”²⁴⁷, em caminho ao acontecimento.

O que a Dobra nos apresenta é um modo de ser e ver dinâmicos, complexos em uma união do corpo e da alma no qual a experiência torna-se acontecimento e rompe as fronteiras da moldura clássica que continha não apenas o sujeito com o espaço e o tempo.

The real world is the world of virtual variations that underlie any illusory identity. From the point of view of architecture, the importance of this ontology is that it leads to an idea of aesthetic experience where any real experience is an experience of variations, as opposed to an experience of identity. (...) So Deleuze proposes an aesthetic based on experimentation with the aim of uncovering the differential intensities that underlie any identity. (Williams, 2000)²⁴⁸

Arquitetonicamente, a Dobra articula tais conceitos provendo outros parâmetros estéticos, lógicos e imagéticos. Novos objetos que não concernem mais ao espaço emoldurado, mas a uma modulação temporal que implica a continua mutação da matéria.²⁴⁹

A quebra da moldura diz respeito também as novas relações entre o interno e o externo. Deleuze “*evacuates the inside (whether of a subject, an organism, or a text), forging it to*

²⁴⁵ (Wölfflin apud Baeta, 2012, p.40 apud Nunes, 2018)

²⁴⁶ (Williams, 2000)

²⁴⁷ (Deleuze, 2013)

²⁴⁸ O mundo real é o mundo de variações virtuais subjacentes a qualquer identidade ilusória. Do ponto de vista arquitetônico, a importância dessa ontologia é que ela leva a uma ideia de experiência estética onde qualquer experiência real é uma experiência de variações em oposição a uma experiência de identidade. (...) Assim, Deleuze propõe uma estética baseada na experimentação com o objetivo de desvendar as intensidades diferenciais que estão por trás de qualquer identidade. (Tradução nossa).

²⁴⁹ (Eisenmann, 1993 pp. 58-61 APUD Williams, 2000)

confront its outside”²⁵⁰, reconfigurando o espaço que se reporta ao tempo e a arquitetura que se torna acontecimento²⁵¹.

fold as a connection to the outside resulting from the removal of the distinction between figure and ground. (...) Along the division between inside and outside, the frame in this assessment can be perceived as a marking with varying degrees of formalization. (Schramke, 2016)²⁵²

Deleuze, a partir de Leibniz, desconecta a arquitetura da perspectiva clássica, da unidade, do entendimento claro e objetivo, dobra o externo no interno e vice-versa, multiplica as possibilidades fugindo das ideias universais fazendo com que “nem o espaço cartesiano ou o lugar aristotélico sejam aceitos”.²⁵³

Deleuze presents the baroque as marking a moment when the collapse of the old heliocentric cosmos, where man imagined he had his place and his task, gives rise to a decentered perspectival mundus, where each monad has a particular point of view on the world it includes or into two different realms is replaced by a single edifice with two stories, in which there is a “new harmony” between an enclosed interior and a inflected exterior. (Rajchman, 2000 p. 31)²⁵⁴

Dessa forma, a arquitetura da casa, toma um caráter resolutivo, não no sentido clássico, que suprime etapas do cálculo, joga para de baixo do tapete, mas, ao contrário, ao aceitar o complexo, as oposições, as diversas qualidades distintas que dançam sob um mesmo teto. É a constituição que se soma a destruição, rompem-se fronteiras, barreiras, molduras e deixa-se dançar o externo no interno, a alma pelo corpo. Rompe frontalidades, tornando o meio a ser transitado, vivenciado em toda sua dificuldade, que confronta o sujeito. Não há espaço ao vazio nessa concepção pois sempre há algo em disputa, algo à espreita, uma luz que surge das sombras e que nela volta a repousar.

[F] olded space articulates a new relationship between vertical and horizontal, figure and ground, inside and out – all structures articulated by traditional vision. Unlike the space of classical vision, the idea of folded space denies framing in favor of a temporal modulation. The fold no longer privileges planimetric projection; instead there is a variable curvature. [...] [F] olding [...], in terms of traditional vision, [...] contains a quality of the unseen. Folding changes the traditional space of vision. That is, it can be considered to be effective; it functions, it shelters, it is meaningful, it frames, it is

²⁵⁰ Deixa o interior (seja do sujeito, organismo, ou de um texto), forçando-o a confrontar seu exterior. (Elizabeth Grosz, 1995 pp. 14-23 apud Williams, 2000, tradução nossa).

²⁵¹ (Schramke, 2016)

²⁵² Dobra como conexão com o externo que resulta da extinção da diferença entre figura e fundo. (...) ao longo da divisão entre o interior e o exterior, o enquadramento, nesta avaliação, pode ser percebido como uma marcação com vários graus de formalização. (Tradução nossa).

²⁵³ (Schramke, 2016)

²⁵⁴ Deleuze apresenta o barroco como marco de um momento em que o colapso do antigo cosmos heliocêntrico, onde o homem imaginava que tinha seu lugar e sua tarefa, dá origem a um *mundus* descentrado perspectivado, onde cada mônada tem um ponto de vista particular sobre o mundo que inclui ou, em dois reinos diferentes é substituído por um único edifício com dois andares, no qual há uma “nova harmonia” entre um interior fechado e um exterior flexionado. (Tradução nossa).

aesthetic. Folding also constitutes a move from effective to affective space. (Eisenman 2005, 38. Apud Schramke, 2016)²⁵⁵

Percebemos, dessa forma, como o alargamento do sujeito e seu conseqüente outro regime de visualidade fazem com que os modos de fazer a arquitetura alterem-se em um sentido de alargamento das possibilidades e de aceitação das complexidades envolta o espaço. A arquitetura torna-se acontecimento, inscrita no tempo e sujeita às variações contínuas de um mundo movente, dinâmico que transita e se constitui pela Dobra, que leva ao infinito. Veremos, por fim, no próximo tópico, como Bernard Cache avança com essas questões, tornando-as puramente formais e arquitetônicas, apropriando-se dos conceitos de Deleuze a fim de classificar suas imagens e estabelecer outros parâmetros à arquitetura, naquilo que chamaremos a *arquitetura mobiliada*.

²⁵⁵ O espaço [d]obrado articula uma nova relação entre o vertical e horizontal, figura e fundo, dentro e fora – todas as estruturas articuladas pela visão tradicional. Diferentemente do espaço da visão clássica, a ideia do espaço dobrado nega o enquadramento a favor de uma modulação temporal. A dobra não mais privilegia a projeção planimétrica; ao invés disso há a curvatura variável. (...) A [d]obradura (...), em termos de uma visão tradicional, (...) contém uma qualidade do não visto. A Dobra altera o espaço tradicional da visão. Ou seja, pode ser considerado eficaz; funciona, abriga, é significativo, enquadra, é estético. Dobrar também constitui um movimento do espaço efetivo para o afetivo. (Tradução nossa).

4.2.3. Da arquitetura mobiliada



Figura 25 - House III, Peter Eisenman, 1971. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-III-1971>

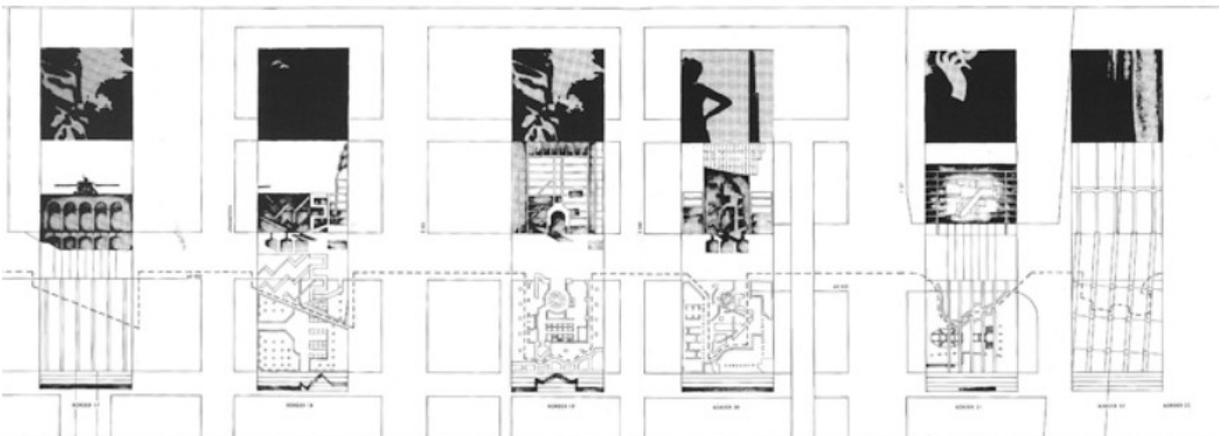


Figura 26 - The Manhattan Transcripts, Bernard Tschumi, 1976-1981. Fonte: <http://www.tschumi.com/projects/18/>



Figura 27 - European Central Bank Competition, Greg Lynn, 2003. Fonte: <http://glform.com/buildings/european-central-bank-competition/>

Bernard Cache já nos fala em arquitetura. Sua obra enquanto classificadora de imagens faz com que nosso olhar mire o mundo em seus aspectos puramente formais para então retirar-lhe novos questionamentos, novas fundações à disciplina, seus modos de pensar, seu agir, ver e fazer.

É a arquitetura da inclusão, da torção, que faz com que se perca a gravidade, que as fronteiras se desintegrem e o quadro clássico se torne a pipa neobarroca. Um sistema complexo entre novos objetos e sujeitos dobrados, a imagem dobrada. É o passo adiante que o teórico e arquiteto francês faz de seus aprendizados em Deleuze. Dobra conforme dobra que se estende ao infinito e faz do corpo e alma lugares cambiantes entre o território e o mobiliário.

Desta forma, diversas imagens contemporâneas nos reportam ao seu pensamento: Peter Eisenman em suas casas e seus *masterplans*, Bernard Tschumi, em suas estruturas e espaços suportes, Greg Lynn e suas formas maleáveis. Toda uma arquitetura diagramática, que não apenas dobram e incluem a complexidade do mundo como transitam entre o concreto, a imagem e o texto.

É crucial compreender que a diferença entre a *arquitetura da casa* que propulsemos anteriormente e a *arquitetura mobiliada* que propomos neste momento consiste apenas no fato de que, na primeira, a arquitetura, seja ela moderna como em Shinohara, ou pós-moderna, como em Eisenman, apropriou-se materialmente do constructo filosófico de Deleuze e que tais ações se concentraram em seu pensamento pré-Dobra, mesmo que, de certa forma, suas curvas e inflexões já aparecessem na obra do filósofo. Por outro lado, Bernard Cache não procurou operacionalizar os conceitos de Deleuze, mas sim, refundar as bases teóricas de uma arquitetura sujeita agora não apenas ao mundo movente, mas à virtualidade, sob as bases aprendidas com o mestre.

Earth Moves thus offers an unfamiliar picture of architecture itself, speaking something of a strange new tongue in architectural discourse. (Boyman, 1998)²⁵⁶

Com isso, o teórico e arquiteto francês realiza não apenas uma aproximação mais acurada/abstrata entre a arquitetura e a Dobra, como avança o conceito em um exercício neobarroco/deleuziano, apropriando-se dele, tomando-o para si e criando o novo. Ou seja, falar acerca da obra de Cache, como fizemos anteriormente, já é apresentar sua arquitetura – assim como considerar inclusos os elementos da *arquitetura da casa* é, nesse sentido que denominamos de *arquitetura mobiliada*, a casa que recebe seu mobiliário e conecta corpo e território. Assim, o que buscamos neste momento é articular seu pensamento de maneira mais objetiva, tomando as imagens apresentadas – Eisenman, Tschumi, Lynn – e o texto em si e para si.

Conforme vimos “*Cache redefines architecture not only by rethinking its relationship with its exterior and interior, but also, (...) by rethinking the very nature of this interior and exterior world as one made of images*”²⁵⁷. Se segue disso que a arquitetura para o francês não

²⁵⁶ *Earth Moves*, portanto, oferece uma imagem desconhecida da própria arquitetura, falando algo de uma nova língua estranha no discurso arquitetônico. (Tradução nossa).

²⁵⁷ Cache redefine a arquitetura não apenas por repensar suas relações com o exterior e interior, mas também, (...) por repensar a verdadeira natureza deste mundo interior e exterior como um feito de imagens. (Boyman, 1995 tradução nossa).

se limita a representação ou figuração de um mundo anterior, mas o precede como imagem primária que não pode ser controlada.

Todavia, como vimos, todo o léxico de Cache caminha neste sentido da imagem sem controle, que não deve ser encerrada, emoldurada, controlada pela arquitetura a fim de enaltecer seu *genius locus* e/ou sua identidade, ao invés, é a singularidade que toma conta, sempre em movimento, sempre transitória. Desse modo, para fruir essas forças incessantes e inclui-las na arquitetura o que o arquiteto e teórico realiza é toda uma ode à liberdade, ao “abraço” que inclui as singularidades presentes nas superfícies de curvatura variável.

Apenas uma arquitetura que se desprende de seu “poder” de emoldurar e que abraça o externo no interno e vice-versa permite a inclusão do corpo e da alma, que se movimentam e se alteram constantemente. Libera-se assim o peso, a fronteira, o controle.

Here, release from the weight of a typological view of context is obtained through a topological conception of singularity and continuous variation, yielding an almost cinematic sense of movement prior to the traditional static collage of up-down frames. (...) Cache revisits folding in the baroque and a related philosophical discussion of mind, body, and world, and so the *teatrum mundi* in which architecture starts to dance. (Rajchman, 2000)²⁵⁸

Em contraposição a Schopenhauer, que pensava arquitetura como uma arte de carga e apoio, uma arte do espírito da gravidade²⁵⁹, Cache, ao redesenhar a arquitetura sob o prisma da complexidade, inventa um espaço de conexão livre a novos conceitos, deslocando a arquitetura do solo, das fronteiras, incluindo o erro, o movimento, as singularidades, as diversas forças que nos atravessam e que atravessamos no *continuum* histórico, social, tecnológico, religioso etc.

Cache desafia a gravidade ao reprimir as relações vertical/horizontal, cima e baixo, direita e esquerda, os vetores espaciais que agora se entrecruzam e liberam o fechamento visual. Um espaço abstrato que inclui as forças e o potencial que estão constantemente sujeitos a variações, uma arquitetura dançante. Desta forma, o espaço se compõe não pelo ponto, linha e plano, mas sim pela inflexão, vetor e quadro. O espaço abstrato no qual a geometria perde sua centralidade a favor de um espaço tátil, disperso e descentralizado.²⁶⁰

A topological conception of urban spaces linked to movements made possible through “oriented surfaces that allow the ground to be covered”. (...) Ungrounded movement

²⁵⁸ Aqui, a liberação do peso de uma visão tipológica do contexto é obtida por meio de uma concepção topológica de singularidade e variação contínua, produzindo um senso de movimento quase cinematográfico anterior à colagem estática tradicional de quadros cima-baixo. (...) Cache revisita a dobra no barroco e sua relativa discussão filosófica sobre mente, corpo e mundo e assim o *teatrum mundi* em que a arquitetura começa a dançar. (Tradução nossa).

²⁵⁹ (Rajchman, 2000 p. 40)

²⁶⁰ Ibid., p. 72

is then the movement that is no longer bound to move from one fixed point to another but rather traces its own unbounded space through the trajectories or paths that it takes. (Rajchman, 2000 pp. 84-85)²⁶¹

Miramos a concepção arquitetônica do francês como uma ode ao movimento, compreendendo o mundo dinâmico de Leibniz, inserindo a Dobra de Deleuze, gerando um estado no qual a variação toma um caráter principal e a arquitetura mobiliada conecta corpo e território, corpo e alma, forças de singularidades que nos atravessam e que atravessamos no espaço. É necessário recordar que movimento e indeterminação estão juntos, um não pode ser compreendido sem o outro. A ideia barroca/neo-barroca resolve-se por tensões, por flutuações, não por encerramentos e enquadramentos. Ela aceita o caminhar do olho, do corpo, da alma, conectando-nos a nossa própria transitoriedade, como a do território, da casa, do mobiliário.

A sense of indetermination in the conception of who we are, and so in the movements that our bodies make in the space of our lives. We must see ourselves as vague or indefinite beings prior to the fixed qualities that tie us to grounds or lands, and so as beings always able to be released from such qualities. (Rajchman, 2000 p. 86)²⁶²

Ao tomar o mobiliário como primeiro lugar do sujeito e dobrar o território no interior para então desdobrá-lo novamente em contínuo movimento, se delineia outra perspectiva, outras necessidades, uma arquitetura de outras geometrias capazes de dar conta da complexidade, do tempo, do erro em ser humano. Esta abordagem propõe não um assentamento arquitetônico que encerre as forças e determina identidades, mas que se abra e abraça singularidades, que se proponha transitar, escapando ao espaço opaco da câmara escura e aproximando os sujeitos e objetos, cria-se o meio, as zonas de indeterminação nas quais a vida possa ocorrer livremente.

“Other geometries” thus require other ways of knowing that don’t fit the Euclidean model. They are given by intuition rather than deduction, by informal diagrams or maps that incorporate an element of free indetermination rather than ones that work with fixed overall structures into which one inserts everything. (Rajchman, 2000 p. 101)²⁶³

²⁶¹ Uma concepção topológica de espaços urbanos ligados a movimentos possibilitados por “superfícies orientadas que permitem cobrir o solo”. (...) Movimento não ancorado é então o movimento que não é mais obrigado a se mover de um ponto fixo para outro, mas sim traça seu próprio espaço ilimitado através das trajetórias ou caminhos que ele faz. (Tradução nossa).

²⁶² Um sendo de indeterminação no conceito acerca o que somos, e assim, nos movimentos nos movimentos que nosso corpo realiza no espaço de nossas vidas. Devemos ver a nós mesmo como seres vagos ou indefinidos em detrimento das qualidades fixas que nos amarram ao solo ou territórios, e assim como seres sempre capazes de se libertar de tais qualidades. (Tradução nossa).

²⁶³ Desta forma, “outras geometrias” requerem outros modos de conhecer que não cabem no modelo euclidiano. Elas são dadas por intuição ao invés de por dedução, por meio de diagramas informais ou mapas que incorporam elementos de liberdade e indeterminação ao invés daqueles que trabalham com estruturas globais fixas nas quais se insere tudo. (Tradução nossa).

É um espaço virtual de atualização e realização que responde a pipa e não ao quadro, mas que ainda está por ser descoberto, entre textos, imagens e diagramas tais como os apresentados anteriormente, abrindo-se a novas direções disciplinares, novas cidades, novas casas, que ainda estão por vir. É mais um movimento de deslocamento e pivotação das bases a serem consideradas ao desenho arquitetônico que um desenho encerrado. Uma zona de indeterminação que joga luz sob a arquitetura e a libera de suas amarras clássicas.

Thus the virtual space that a line of actuality exposes in a fabric is not at all a possibility or a design to be integrally realized within a fixed frame, but rather the movement of a question that opens onto new uncharted directions. (Rajchman, 2000 p. 19)²⁶⁴

²⁶⁴ Assim, o espaço virtual que uma linha de atualidade expõe em um tecido não é de forma alguma uma possibilidade ou um desenho a ser realizado integralmente dentro de uma moldura fixa, mas sim o movimento de uma questão que se abre para novas direções ainda não vislumbradas. (Tradução nossa).

5. PARTE IV – CONCLUSÃO

No fundo de um corredor, um muro não previsto me barrou a passagem, uma luz remota caiu sobre mim. Ergui os olhos ofuscados; no centro da vertigem, lá no alto, vi um círculo de céu tão azul que chegou a me parecer de púrpura. (Jorge Luis Borges, 2008, p. 13)

5.1. Considerações finais

Buscamos nesta dissertação desenvolver uma linha de pensamento cabível à questão da imagem e suas relações com o sujeito e a arquitetura. Desta forma nos aproximamos da temática a partir de dois questionamentos principais, os quais se apresentam intimamente ligados: há possibilidade de uma imagem filosófica metafísica que estabelece relações diretas com o sujeito? Como a arquitetura toma partido dessas relações a fim de estabelecer novas possibilidades teórico-práticas?

Sobre este aspecto, procuramos responder prontamente, estipulando na primeira parte do estudo intitulado *Ver*, que podemos “chamar de filosófica a questão da imagem e das imagens”²⁶⁵ a partir da revisão de conceitos cabíveis no contexto da presente dissertação. Contudo, nosso interesse nesse primeiro quesito vai além de postular a validade e localizar a questão no campo da filosofia, passando também por onde localizá-la epistemologicamente. Portanto, buscamos aprofundar teoricamente na segunda parte, a qual chamamos *Ser*, a partir de Descartes, Leibniz e Deleuze, a fim de construir um outro panorama deslocado da fenomenologia e existencialismo, inserindo a temática sob a luz das discussões metafísicas que transitam entre o pensamento clássico e o barroco. Um trajeto que passa pelo racionalismo francês, alemão e desagua na filosofia da diferença contemporânea.

Todavia, compreendemos tais localizações – clássico e barroco – como ideias a serem confrontadas, lugares epistemológicos de tensões, nos quais a partir de um exercício pós-estruturalista e não dialético, permita-se surgir o novo.

É preciso estudar e compreender o Barroco, não como mero período histórico, mas sim como ideia mestra oposta à ideia de “clássico”, definindo um dos dois modos de o homem estar no Mundo, viver, criar e comunicar. (Melo e Castro, 1981, p. 163-164 apud Nunes, 2018)

Nesta direção, seguimos a terceira parte do estudo, denominado *Fazer*. Tal abordagem buscou alargar os pensamentos da imagem e da arquitetura, buscando, a partir do pensamento de Bernard Cache, construir um terreno fértil no espaço entre ambas, que, ao invés de encerrar questões, propõe novas indagações e abordagens a serem exploradas no campo arquitetônico. Desta forma, em relação a resposta de nossa segunda inquietação, avaliamos que a busca se

²⁶⁵ (Boehm, 2015 p. 24)

concentrou na apresentação de possibilidades, introduzindo conceitos e estudos pouco abordados na academia.

Enfim, refletir sobre a destraditionalização não é dotar o passado da aura que o magnifica, nem reduzir o presente às ruínas do que passou. Os valores, tradicionais ou não, são deste mundo. (...) é dar crédito ao novo início. É tentar mostrar, como disse Foucault, as heterotopias possíveis. É seguir a recomendação pragmática (...): onde houver uma contradição, faça uma redescrção! Mude a perspectiva de observação, troque as premissas, os raciocínios, explicita os acordos tácitos que fundam as conclusões consensuais e, por fim, submeta a sua opinião à dos outros. No mínimo, o que parece sem sentido ganha um novo sentido; no máximo, recuperamos os tons da vontade de sentir, pensar, julgar e agir em liberdade (Freire-Costa, 2005, p. 20-21 apud Beccari, 2012)

Este caminho escolhido nos apresentou diversas adversidades, tendo em vista a parca existência de bibliografia sobre o tema, assim como a dificuldade em acesso à existente. Constituindo-se majoritariamente de estudos estrangeiros, as dificuldades em contraposições a diversos pensamentos, construção do objeto, busca por semelhanças e diferenças em abordagens e conclusões alcançadas alhures, nos levando a transitar entre diversas disciplinas a fim de construir um aparato teórico suficiente.

Por fim, no que diz respeito ao campo disciplinar no qual esse estudo se pretende localizar, a arquitetura, gostaríamos de asseverar que ao invés de buscar encerrar o tema propondo-lhe respostas e certezas, o intuito aproxima-se da proposição e inspiração a novos *olhares* que possibilitem a criação do novo: novos parâmetros, embasamentos, questionamentos, desenhos, entendendo as relações que se estabelecem entre a imagem, o sujeito e a arquitetura, os modos de ver, ser e fazer. Conforme Deleuze fala “não gosto dos pontos, pôr os pontos nos is me parece estúpido. (...) Pois não são os começos nem os fins que contam, mas o meio”.²⁶⁶

Por uma imagem dobrada!

²⁶⁶ (Deleuze, 2013)

BIBLIOGRAFIA

- ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ALLOA, Emmanuel. **Introdução. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar**. Em ALLOA, E. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 7 – 19, 2015.
- ARISTÓTELES. **Metafísica. Vol. I e II**. Tradução de Cocco Vizenzo. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BARTHES, Roland. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BECCARI, Marcos Namba. **Articulação simbólica: uma abordagem junguiana aplicada à filosofia do design**. Dissertação (Mestrado em Design) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.
- BECCARI, Marcos Namba. **Da câmara escura ao olhar sem precedentes**. Revista Cliche, setembro 2014. Disponível em <http://www.revistacliche.com.br/2014/09/da-camara-escura-ao-olhar-sem-precedentes/>. Acesso em: 22 de abril de 2019.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGER, John. **Ways of seeing**. Londres: Penguin Books, 2008.
- BOEHM, Gottfried. **Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica**. Em ALLOA, E. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 23 – 38, 2015.
- BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRYSON, Norman. **The gaze in the expanded field**. Em FOSTER, Hal. *Vision and visuality*. Nova Iorque: The New Press, 1988.
- CACHE, Bernard. **Earth moves: the furnishing of territories**. Tradução de Anne Boyman. Massachusetts, MIT press, 1995.
- CALVINO, Italo. **Six memos for the next millennium**. Nova Iorque: Vintage Book, 1988.
- COSTA, Maria de Lourdes Caleiro. **Considerações sobre o erro no barroco**. Revista Percurso, São Paulo, n. 42, junho 2009. Disponível em http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apq=artigo_view&ida=34&ori=edicao&id_edicao=42 Acesso em: 24 de julho de 2019.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX**. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2012

DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990)**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

EISENMAN, Peter. **Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica**. Em NESBITT, K. Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965–1995). Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, p. 599 - 607, 2013.

EISENMAN, Peter. **En terror firma: na trilha dos grotextos**. Em NESBITT, K. Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965–1995). Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify p. 611 - 617, 2013.

EISENMAN, Peter. **Unfolding events: Frankfurt Rebstock and the possibility of a new urbanism**, Em Re: working Eisenman. London: Academy, 1993.

FERRAZ, Cláudio Benito. **A Dobra – Leibniz e o Barroco**. Revista Terra Livre, São Paulo, n. 34 pp. 253 – 258, 2010. Disponível em <https://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/terralivre/article/view/322/305>. Acesso em: 24 de julho de 2019.

FLORES, Victor. **Teorias da Imagem**. Disponível em <http://www.artecoia.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Imagem&Slide=52&Filtro=52>. Acesso em: 22 de novembro de 2018.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

GROSZ, Elizabeth. **Architecture from the outside**, in Anyplace. Cambridge: MIT, 1995.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUY, Debord. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

HEIDEGGER, Martin. **A época das imagens de mundo**. Tradução de Cláudia Drucker. Disponível em <http://ateus.net/artigos/filosofia/a-epoca-das-imagens-de-mundo/>. Acesso em 24 de julho de 2019.

KAWAHALA, Edelu; SOLER, Rodrigo Diaz de Vivar y. **Uma leitura acerca da imaginação em Sartre**. Rev. abordagem gestalt. Goiânia, v. 23, n. 1, p. 123-125, abr. 2017. Disponível

em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672017000100013&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 17 fev. 2020.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **A Monadologia e outros textos**. Tradução de Fernando Luiz Barreto Gallas e Souza. São Paulo: Hedra, 2009.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Discurso de Metafísica**. Tradução de Gil Pinheiro. São Paulo: Ícone, 2004.

LYNN, Greg. **Curvilinearidade arquitetônica: O dobrado [folded], o maleável [pliant] e o flexível [supple]**. Em SYKES, A. K. O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify p. 27- 51, 2013.

LYNN, Greg. **Folding in architecture**. EUA: Wiley-Academy, 1993. Disponível em <https://arch629eldridge.files.wordpress.com/2010/04/read-to-p23wk14-lynn-et-al-folding-in-architecture.pdf>. Acesso em: 20 de julho de 2019.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. **Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade**. Revista de Psicologia da UNESP, São Paulo, n. 8, 2009. Disponível em <http://seer.assis.unesp.br/index.php/psicologia/article/view/946>. Acesso em: 24 de julho de 2019.

MARK, Jackson. **Diagram of the Fold: the actuality of virtual architecture**. Auckland University of Technology, 2003. Disponível em http://georgemacianas.com/wp-content/uploads/2012/10/mark_jackson.pdf. Acesso em: 20 de julho de 2019.

MATOSO, Rui. **As imagens técnicas e o devir fantasmático da visão moderna – da gênese de uma modernidade assombrada à obra de Harun Farocki**. 2014. Disponível em https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34585755/As_imagens_tecnicas_e_o_devir_fantasmatico_da_visao_moderna_Rui_Matoso.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DAs_imagens_tecnicas_e_o_devir_fantasmatico.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A%2F20190724%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4_request&X-Amz-Date=20190724T192210Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-Signature=9df30f020e4836065c723bd060a960280d391d7e07a08277b024cf75a921e83a. Acesso em: 24 de julho de 2019.

MITCHELL, W.J.T. **O que as imagens realmente querem?** Em ALLOA, E. Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 165 – 189, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem entre proveniência e destinação**. Em ALLOA, E. Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 39 – 53, 2015.

MOREL, José Carlos Orsi. **Apresentação**. Em LEIBNIZ, G. W. Discurso de Metafísica. Tradução de Pinheiro Gil. São Paulo: Ícone, p. 9 – 34, 2004.

NESBITT, Kate. **Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965–1995)**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. São Paulo Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.

NUNES, Mateus Carvalho. **Dobra barroca, dobra pós-moderna: deslocamento, repetição e trans-historicidade na arquitetura.** Asas da Palavra, Manaus, n. 15, pp. 07 – 17, 2018. Disponível em <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1251/pdf>. Acesso em: 24 de julho de 2019.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **DOBRAS E REDOBRAS: uma discussão sobre o barroco e suas interpretações.** REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - POLÍTICA & TRABALHO, 15, 151-165, 1999. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/6436>

PAIVA, Rita. **Subjetividade e Imagem: A literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, Fapespe, 2005.

PALLASMAA, Juhani. **A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura.** Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIAUI, William de Siqueira. **Leibniz e as duas faces do labirinto do contínuo: uma introdução.** Argumentos-Revista de Filosofia, Fortaleza, n. 3, 2010. Disponível em <http://www.periodicos.ufc.br/argumentos/article/view/18943>. Acesso em: 24 de julho de 2019.

PLATÃO. **A República.** Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RAJCHMAN, John. **Foucault's art of seeing.** JSTOR, Massachusetts, MIT press, n. 44, pp. 89 – 117, outubro 1988. Disponível em https://www.jstor.org/stable/778976?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 20 de julho de 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **As imagens querem realmente viver?** Em ALLOA, E. Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 191 – 201, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **La querelle des images.** Le Magazine Littéraire, Paris, n. 435, p. 25-26, outubro 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICHTER, Sandra Regina Simonis. **O sensível sob o admirar filosófico.** Revista Educação e realidade, Porto Alegre, n. 30, pp. 187 – 202, julho 2005. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12452/14664>. Acesso em: 24 de julho de 2019.

RODRIGUES, Eli Vagner Francisco. **O mundo como imagem e representação: de Heidegger à cultura contemporânea.** 2017. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/317638764_O_MUNDO_COMO_IMAGEM_E_REPRESENTACAO_DE_HEIDEGGER_A_CULTURA_CONTEMPORANEA. Acesso em 24 de julho de 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2016.

RUSSELL, Bertrand. **História da filosofia ocidental – Livro 3: A filosofia moderna.** Tradução de Hugo Lagone. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

- SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- SCHEEREN, Rodrigo. **Cruzamentos filosóficos em processos de projeto na arquitetura contemporânea: Gilles Deleuze e Peter Eisenman**. 2014. Disponível em https://www.researchgate.net/profile/Rodrigo_Scheeren/publication/269987350_Cruzamentos_filosoficos_em_processos_de_projeto_na_arquitetura_contemporanea_Gilles_Deleuze_e_Peter_Eisenman/links/549b71740cf2d6581ab2e39d/Cruzamentos-filosoficos-em-processos-de-projeto-na-arquitetura-contemporanea-Gilles-Deleuze-e-Peter-Eisenman.pdf. Acesso em 24 de julho de 2019.
- SERRA, Alice; DUARTE, Rodrigo; FREITAS, Romero. **Imagem, imaginação, fantasia: 20 anos sem Vilém Flusser**. Belo Horizonte: Relicário, 2014.
- SILVA, Edna Lúcia; MENEZES, Estera Muskat. **Metodologia de pesquisa e elaboração de dissertação**. Florianópolis: UFSC, 2005.
- SILVA, Franklin Leopoldo. **Prefácio**. Em PAIVA, Rita. Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, Fapespe, p. 11 – 15, 2005.
- SYKES, A. Krista. **O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TIBURI, Márcia. **Diálogo/Cinema / Márcia Tiburi, Julio Cabrera**. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.
- TSCHUMI, Bernard. **O prazer da arquitetura**. Em NESBITT, K. Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965–1995). Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify p. 573 - 584, 2013.
- VASSÃO, Caio Adorno. **Arquitetura Livre: Complexidade, Metadesign e Ciência Nômade**. Tese de Doutorado, FAU: USP, São Paulo, 2008.
- VIDLER, Anthony. **O campo ampliado da arquitetura**. Em SYKES, A. K. O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify p. 27- 51, 2013.
- WILLIAMS, James. **Deleuze's Ontology and Creativity: Becoming in Architecture**. Pli: The Warwick Journal of Philosophy, Coventry, n.9, pp. 200 – 219, 2000. Disponível em http://www.plijournal.com/files/williams_pli_9.pdf. Acesso em: 24 de julho de 2019.
- ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.
- KAWAHALA, Edelu; SOLER, Rodrigo Diaz de Vivar y. **Uma leitura acerca da imaginação em Sartre**. Rev. abordagem gestalt. Goiânia , v. 23, n. 1, p. 123-125, abr. 2017 . Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672017000100013&lng=pt&nrm=iso acessos em 17 fev. 2020.