

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MÁRCIO MARQUES DE CARVALHO

DELEUZE, JARRY E A 'PATAFÍSICA.

GUARULHOS

2023

MÁRCIO MARQUES DE CARVALHO

DELEUZE, JARRY E A 'PATAFÍSICA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, como requisito da defesa de Mestrado em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari.

GUARULHOS

2023

MÁRCIO MARQUES DE CARVALHO

DELEUZE, JARRY E A 'PATAFÍSICA.

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo Área de concentração: Filosofia.

Aprovação: ____/____/____

Prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. André Luis La Salvia
Universidade Federal do ABC

Prof. Dr. Adriano de Souza Ferraz

Agradecimentos

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida.

Ao professor Sandro Kobol Fornazari pela orientação generosa, sensível e paciente.

Aos colegas do grupo de estudos da UNIFESP “Filosofia da Diferença”, coordenado pelo professor Sandro Kobol Fornazari, pela troca e pelo companheirismo.

Ao grupo de pesquisa da UNILA “Diferença e repetição: genéticas e cartografia” coordenado pelo professor Gonzalo Vargas, e ao grupo de pesquisa da UFSCAR “Subjetividade e ontologia na filosofia francesa contemporânea (séculos XIX e XX)” coordenado pela professora Silene Torres Marques, por me acolherem no início da leitura de Diferença e Repetição.

Ao Zeuler Rocha Mello de Almeida Lima pela amizade e pela companhia. Ao Clóvis Nascimento Júnior e a Márcia Cristina Fráguas pelo apoio. E à minha família, por tudo.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a analisar ressonâncias entre a ‘Patafísica de Alfred Jarry e alguns elementos da filosofia de Gilles Deleuze, inclusive em parceria com Félix Guattari. O intuito da pesquisa foi investigar a função da criatividade no pensamento filosófico. Partiu-se de *O que é filosofia?*, em que Deleuze e Guattari identificam o pensamento como criação, seja em sua expressão conceitual, funcional ou sensível, isto é, enquanto filosofia, ciência e arte. E também de *Artimanhas e Opiniões de Dr. Faustroll, patafísico*, em que Jarry apresenta a ‘Patafísica, ciência de soluções imaginárias dedicada ao estudo das leis que regem as exceções, uma proposição estética de cunho cientificista que apresenta uma dinâmica muito próxima da imagem rizomática do pensamento. A dissertação está estruturada como um percurso em que a criatividade é abordada no nível sócio histórico, no nível biográfico, no nível da linguagem e no nível cognitivo. São pontuados: o reconhecimento do paradigma estético, a atuação de Jarry na arte, os personagens conceituais da ‘Patafísica e sua formulação teórica, a função do experimentalismo de estilo nas escritas de Deleuze e de Jarry, alguns conceitos de Deleuze e Guattari que propiciam a abordagem da ontologia da diferença, e, por fim, a cognição inventiva. Constatou-se que, ao questionar a imagem dogmática do pensamento, Deleuze desvencilha verdade e reconhecimento; identificando a verdade, enquanto nexos entre modos heterogêneos de existência, à percepção da diferença. Reaproximando o pensamento do sensível, Deleuze legitima relações conceituais não discursivas e não racionais, e promove a convergência entre conceitos, perceptos e afectos. Neste sentido, a arte é importante à filosofia deleuziana por induzir a atenção a voltar-se ao singular do fenômeno antes de submetê-lo à reconhecimento. Ao enfatizar as exceções, Jarry se contrapõe aos referenciais que organizam a realidade por pressupostos; e oferece uma abordagem singular do fenômeno, desvencilhado de essencialidade ou causalidade, como epifenômeno. O que levou Deleuze a abordar a ‘Patafísica em dois artigos curtos, em que a caracteriza pela superação da metafísica e pela antecipação da fenomenologia. Alguns dos elementos que se tornariam relevantes à filosofia deleuziana foram também intuídos por Jarry no início do século XX, como o caos, o virtual, as linhas de fuga e, sobretudo, a atenção à diferença. A busca pela lógica dos movimentos aberrantes e pelas leis que regem as exceções evidencia a convergência entre seus projetos. Conclui-se que o ponto de maior ressonância entre os autores é a proeminência atribuída à criatividade, identificada como aspecto intrínseco ao funcionamento do pensamento por atuar desde a cognição inventiva.

Palavras-chave: Gilles Deleuze. Alfred Jarry. Criatividade. ‘Patafísica. Estética.

ABSTRACT

This dissertation analyzes resonances between Alfred Jarry's 'Pataphysics and some elements of Gilles Deleuze's philosophy, including in partnership with Félix Guattari. The purpose of the research was to investigate the role of creativity in philosophical thinking. It started with *What is philosophy?* in which Deleuze and Guattari identify thought as creation, whether in its conceptual, functional or sensitive expression, that is, as philosophy, science and art. And also with *Exploits and Opinions of Dr. Faustroll, pataphysician*, in which Jarry presents 'Pataphysics, the science of imaginary solutions dedicated to the study of the laws that govern exceptions, an aesthetic proposition with some scientific aspects that presents a dynamic close to the rhizomatic image of thought. The dissertation is structured as a path in which creativity is approached at the socio-historical level, at the biographical level, at the language level and at the cognitive level. The following are punctuated: the recognition of the aesthetic paradigm, Jarry's artistic career, the conceptual characters of 'Pataphysics and its theoretical formulation, the role of style experimentalism in Deleuze's and Jarry's writings, some concepts by Deleuze and Guattari that approach the ontology of difference, and inventive cognition. It was found that, by questioning the dogmatic image of thought, Deleuze separates truth from recognition, identifies truth as a nexus between heterogeneous modes of existence, as the perception of difference. Reapproximating thought to the sensible, he legitimates non-rational and non-discursive conceptual relations, and promotes convergence between concepts, percepts and affections. In this sense art is important to Deleuze's philosophy, because it induces the attention to face the singularity of the phenomenon before submitting it to recognition. By emphasizing the exceptions, Jarry opposes the referentials that organize reality by presuppositions, and offers a unique approach to the phenomenon, detached from essentiality or causality, as epiphenomenon. This led Deleuze to address 'Pataphysics in two short essays, in which he characterizes it as the overcoming of metaphysics and the anticipation of phenomenology. Some of the elements that would become relevant in Deleuzian philosophy were also intuited by Jarry in the early twentieth century, such as chaos, virtual, lines of flight and, above all, attention to difference. The search for the logic of aberrant movements and for the laws that govern the exceptions reveal the convergence between their projects. It is concluded that the point of greater resonance between the authors is the prominence attributed to creativity, identified here as an intrinsic aspect of thought acting since the inventive cognition.

Keywords: Gilles Deleuze. Alfred Jarry. Creativity. 'Pataphysics. Aesthetics.

Lista de ilustrações

- Figura 1- Fotografia de página de *Os minutos de areia memorial* _____ p. 29
Figura 2 - Fotografia de página de *L'Ymagier* _____ p. 29
Figura 3 - Fotografia da capa de *Dossiê do Colégio de Patafísica* _____ p. 43

Sumário

1	Introdução	p.09
1.1	Contextualização do recorte de pesquisa	p.10
1.1.1	Contra a pós-verdade	p.10
1.1.2	Contexto histórico: Para além do racionalismo, rumo a um paradigma estético	p.12
1.1.3	A dinâmica intrinsecamente criativa do campo científico	p.16
1.1.4	A influência do experimentalismo da arte na filosofia	p.17
1.1.5	A emergência de um paradigma estético	p.18
1.2	Justificativa do recorte do objeto de estudo	p.20
1.2.1	Influências da filosofia em Jarry	p.20
1.2.2	Aspectos em que se pode reconhecer a função da criatividade na filosofia deleuziana	p.21
1.2.3	Aspectos em que se pode reconhecer a criatividade no pensamento filosófico	p.23
2	O que é a Patafísica?	p.27
2.1	Alfred Jarry	p.27
2.2	Personagens conceituais da ‘Patafísica	p.31
2.2.1	Pai Ubu, inventor da ‘Patafísica	p.32
2.2.2	Jarry, performer patafísico	p.35
2.2.3	Faustroll, Doutor em ‘Patafísica	p.39
2.3	‘Patafísica	p.46
3	A ‘Patafísica entre duas perspectivas	p.51
3.1	A ‘Patafísica sob uma perspectiva de influência bergsoniana	p.51
3.2	A ‘Patafísica sob uma perspectiva de influência deleuziana	p.55
3.3	O uso da arte como instrumento patafísico	p.59
4	A linguagem como margem do pensamento	p.64
4.1	A crítica da imagem dogmática do pensamento em Deleuze	p.64
4.2	O estilo do pensamento experimental de Deleuze e Guattari	p.70
4.3	A articulação da linguagem e a flexibilidade do pensamento em Jarry	p.76
4.4	Entinemas para abordar o indiscernível	p.87
5	A criatividade como fator operativo do real	p.89
5.1	Universo suplementar virtual	p.89
5.2	O devir como consistência do real	p.96
5.3	A mente corporificada como interface do real	p.102
5	Conclusão	p.105
	Referências	p.108

1 Introdução

Com o intuito de discutir a função da criatividade no pensamento filosófico, esta dissertação se propõe a investigar possíveis aproximações entre a ‘Patafísica de Alfred Jarry e a filosofia de Gilles Deleuze, inclusive em sua parceria com Félix Guattari. Através da análise de *Artimanhas e opiniões do Dr. Faustroll, Patafísico* (sobretudo dos livros 2 e 8) e *O que é a filosofia?* pretende-se analisar alguns elementos da filosofia deleuziana já presentes, ainda que sob outros termos, em Jarry, no final do século XIX.

Dentre os muitos interlocutores de Deleuze provenientes do campo da arte, Jarry se destaca não só por enfatizar a inerência da criatividade ao funcionamento do pensamento, mas também por colocar em sinergia os três aspectos do pensamento apresentados em *O que é Filosofia?*, formulando com a ‘Patafísica uma proposição estética de cunho cientificista que sugere um novo modo de operar conceitualmente.

Devido ao controverso contexto do debate contemporâneo sobre as noções de retórica do conhecimento e verdade objetiva, será feita uma contextualização sociológica e uma justificativa do recorte de pesquisa, como um extenso preâmbulo; de modo que esta introdução foi numerada como um primeiro capítulo.

No segundo capítulo, a ‘Patafísica, ciência de soluções imaginárias dedicada ao estudo das leis que regem as exceções, será apresentada com uma breve contextualização de seu autor, a apresentação de seus personagens conceituais, o percurso de sua elaboração, sua definição e seus desdobramentos.

No terceiro capítulo, considerando-se que Bergson foi um importante interlocutor tanto para Deleuze quanto para Jarry, alguns conceitos bergsonianos serão articulados para elucidar a ‘Patafísica. Será apresentada então a leitura deleuziana da ‘Patafísica, enquanto superação da metafísica e enquanto predecessora da fenomenologia.

No quarto capítulo, a partir do estilo experimental de escrita dos dois autores, será analisado como dinâmicas conceituais pré-discursivas subvertem a imagem dogmática do pensamento, indicando a criatividade enquanto fator intrínseco ao funcionamento do pensamento.

No quinto capítulo serão abordadas questões relativas à ontologia da diferença a partir de temas caros a ambos os autores, como o caos, o virtual, o devir, o rizoma, a linha de fuga, a exceção e o epifenômeno, indicando a criatividade enquanto fator operativo do real.

1.1 Contextualização do recorte de pesquisa

1.1.1 Contra a pós-verdade

Para evitar que este texto seja recebido como alienado de seu contexto político, social e histórico, dadas as correntes interpretações conservadoras e tendenciosamente superficializantes que nutrem preconceitos e confusões em relação a termos como *pós estruturalismo*, *pós-modernismo*, *pós-verdade* e *fake news*, se faz necessária alguma contextualização. Ainda que definir cada um destes termos extrapole os objetivos desta pesquisa, é importante assegurar que se referem a instâncias distintas (SANTAELLA, 2019). Diferenciá-los, esclarecendo seu agrupamento arbitrário, evitará que se caia no falso problema de um misto mal analisado (DELEUZE, 2012 p.11-16).

Conforme contextualizado por Santaella (2019, p.64-70), *fake news* (notícias falsas) é um termo pertinente ao jornalismo, visa sintetizar a complexidade de níveis diversos entre ambiguidade e falsidade que vem se intensificando com a transformação do domínio do discurso público na era digital. A facilidade com que qualquer pessoa pode disseminar quaisquer tipos de conteúdo - incluindo mentiras - para um público de escala exponencial, em conjunção à personalização dos resultados em plataformas de busca online a partir de algoritmos, passaram a formar bolhas informacionais pautadas pelo viés da confirmação, tendência homofílica do psiquismo humano em atentar mais a dados que confirmam convicções pessoais do que em alteridades que requerem caminhos novos para o pensamento (Ibidem, p.23-39). Sob esta nova dinâmica, o termo *pós-verdade* tem sido usado para se referir ao contexto histórico-social em que apelos à força emocional de crenças pessoais são mais influentes na formação da opinião pública do que fatos objetivos, que resultam irrelevantes frente ao vigor de convicções pré-estabelecidas. No contexto da disputa política, certas interpretações da sociologia da ciência que enfatizam os marcos de poder cerceadores do desenvolvimento científico, instrumentalizando as preocupações epistemológicas do debate pós-moderno, acabaram por exacerbar o relativismo e favorecer o negacionismo da ciência (Ibidem, p. 47-61).

Embora a luta por poder econômico e político instrumentalize o debate da sociologia da ciência para validar discursos e interesses escusos, o conhecimento científico não se reduz de modo algum a tal manipulação. Ainda que o debate sobre pós-verdade seja pertinente às atuais desventuras da comunicação social, ele não adentra o campo científico pelo simples fato de que asserções científicas não dependem de qualquer convicção pessoal, mas exclusivamente de leis expressas em fatos atualizáveis. Na ciência, a relação entre discurso e realidade é mediada por

sistemas tão rigorosamente codificados a ponto de legislar sobre funções interligadas, possibilitando o estabelecimento idôneo de teorias, métodos, objetivos, procedimentos, protocolos e justificativas. O que assegura a legitimidade do conhecimento científico é o rigor deste sistema ser constantemente verificado a partir da insistência do real. Qualquer discrepância, qualquer exceção, demanda correção e desencadeia uma nova revisão da teoria. De modo que na ciência qualquer verdade é provisória, podendo sempre ser novamente submetida a investigações rigorosas. O questionamento, a investigação, a verificação e a replicabilidade atravessam seus processos de legitimação. Suas conclusões se pautam na evidência de que a realidade insiste independentemente das teorias e interpretações em voga. Assim, uma solução científica é capaz de resolver um problema, mas não de estabelecer uma verdade eternamente inquestionável. Tal noção de verdade eterna não se sustenta no campo científico, como a história demonstra explicitamente. Ademais, o método científico logra estabelecer teorias amplamente aceitas porque usa hipóteses e experiências conflitantes para despertar dúvidas genuínas em relação a veracidade das leis que pretende estabelecer. Como se nota, o método científico se distancia radicalmente do viés da confirmação, do fortalecimento de preconceitos, da reconição que interdita o questionamento e a reflexão através de que operam as *fake news* e a pós-verdade (Ibidem, p. 82-85).

Nas linguagens artísticas, nas semioses que não operam prioritariamente por indexação como no jornalismo ou por representação rigorosamente legislada como na ciência, mas por presentificação sensorial, imperam a ambiguidade e a indeterminação. Embora não lidem com a noção de verdade única, as questões da pós-verdade não se aplicam às artes porque em detrimento de fortalecer preconceitos e limitar o pensamento à reconição, o que as linguagens artísticas fazem é presentificar novas possibilidades de percepção do real, portanto operam em oposição à reconição, revitalizando a percepção para induzir o pensamento a caminhos inéditos. A questão das *fake news* também não se aplica a tais semioses, posto que não operam com dados factuais como o jornalismo mas com percepções sensoriais que sugerem significações possíveis, abertas a interpretações múltiplas. Ao oferecer linhas de fuga, combatendo a banalidade homogeneizante dos dispositivos de subjetivação, a arte opera contra a pós-verdade, pois regenerar sensibilidades é se opor ao viés da confirmação (Ibidem, p. 88-90).

No campo da filosofia, a noção de verdade foi questionada e debatida sob as mais diversas modulações. Traçar este histórico excede as possibilidades plausíveis a esta pesquisa. Por ora basta mencionar que no pós-estruturalismo a noção de verdade é circunscrita pela noção de formas de subjetivação, é portanto inseparável de seu contexto histórico e desprovida de

qualquer caráter essencialista ou universal. A noção de pós-verdade, conforme utilizado no debate a respeito da comunicação na era digital não se aplica à filosofia, posto que esta não ignora dados factuais, não se opõe ao conhecimento científico e, sobretudo, não evita o questionamento, o debate e a reflexão.

Conforme exposto, um uso indiferenciado do termo *verdade* pode indicar um misto mal analisado. Suas variações não se limitam a diferenças de grau, mas são também de natureza. O problema não se resume a mais ou menos verdade em cada tipo de semiose, é preciso também considerar os distintos tipos de relações que cada uma opera. O tipo de verdade factual que uma notícia relata difere em natureza do tipo de verdade sensorial que uma obra de arte apresenta, que é diferente do tipo de verdade legislativa que a ciência investiga e do tipo de verdade imanente que a filosofia elabora (Ibidem, passim). O uso da intuição como método em filosofia, portanto, não valida os estratagemas da pós-verdade.

Por estes motivos, se faz explícito que esta pesquisa não corrobora com qualquer discurso favorável aos estratagemas da pós-verdade, à justificação de *fake news* e à agenda anti-ciência. Pesquisar a função da criatividade no pensamento não é de modo algum negar a legitimidade dos fatos objetivos, das leis da ciência, do questionamento filosófico ou da polissemia artística. Trata-se de sondar um domínio mais profundo do pensamento, precursor também da linguagem e da racionalização que beneficiam inegavelmente a sociedade.

1.1.2 Contexto histórico: para além do racionalismo, rumo a um paradigma estético

Algo que reúne Jarry e Deleuze é terem participado ativamente, como pontos de inflexão, de um mesmo contexto histórico em que a hegemonia do paradigma racionalista começou a ser relativizada pelo reconhecimento do paradigma estético. Não se trata da supressão do racionalismo ou mesmo de qualquer enfraquecimento, mas da constatação de que outro modo de operação também influi efetivamente na sociedade.

Para contextualizar o que Guattari nomeia, em *Caosmose*, de paradigma estético, será brevemente esboçado a seguir o processo histórico pelo qual a proeminência da criatividade, legitimada inicialmente no campo da arte, vem se revelando também determinante nos campos da ciência e da filosofia. Como Guattari o apresenta em tom propositivo (2006, p.134), e não histórico, se fará necessário recorrer a autores extrínsecos à esta pesquisa, numa espécie de preâmbulo, para indicar minimamente como o processo de autonomização do campo da arte alterou o modo de operação social e o que isso influi na imagem do pensamento.

A autonomização do campo da arte no Ocidente, que será aqui apenas minimamente esboçada, foi abordada por Pierre Bourdieu (1989, 2001), e também por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011, 2016).

Por milênios a arte primitiva teve finalidade ritual e seguiu a evolução imperceptível da tradição. Não se reconhecia sequer um desígnio estético específico, ou um sistema de valores essencialmente artísticos, que fossem aptos à inovação. No Ocidente, ao longo da Idade Média, a finalidade religiosa da arte foi assumindo também tonalidades políticas; até que no Renascimento, com os jogos de elegância da corte, um novo valor foi atribuído à beleza e a estetização tornou-se estratégica na lógica social. Simultaneamente, a eficácia da arte enquanto processo comunicacional a evidenciou como instrumento do pensamento, e a colocou a serviço também do progresso da ciência.

A arte permaneceu integrada à ciência enquanto seu objetivo era investigar a realidade pelo exercício analítico, segundo um desenvolvimento técnico progressivo. Mas com a revolução industrial, em que avanços tecnológicos superaram a habilidade humana na representação verossimilhante, a arte se libertou das demandas da representação. Os artistas se lançaram então a experiências múltiplas e divergentes, cada vez mais singulares. A arte passou a operar no campo da especulação criativa, promovendo a reflexão mais pela imaginação do que pela investigação analítica; se desvincilhou então da ciência e estabeleceu um campo próprio.

No Romantismo, a cultura passou a ser considerada uma realidade superior, irreduzível às necessidades práticas. Difundiram-se as noções de criação livre, genialidade e espontaneidade. Com o surgimento da indústria cultural e da cultura de massa, o campo erudito garantiu sua distinção social adotando estéticas cada vez mais inacessíveis ao gosto popular. As obras de arte passaram a se autorreferenciar, inscrevendo em sua linguagem reflexões sobre seu campo e sua história. Formou-se um circuito fechado entre artistas, críticos e público especializado. Ao monopolizar o código da inteligibilidade estética, o campo artístico realizou no plano simbólico uma inversão da relação de dominação social. Com a arte abstrata e a arte conceitual, configurou-se no mundo ocidentalizado o apogeu do ideal de arte pura, radicalmente separada da vida, da economia, da política e da religião. O valor predominante deixou de ser a representação e passou a ser a pesquisa de linguagem. A valorização da radicalidade experimental fez com que os próprios parâmetros da arte fossem extrapolados, desencadeando uma transgressão incessante e sem limites dos códigos artísticos. O grau máximo da criação passou a ser identificado a obras capazes de mobilizar a própria noção de arte.

Neste ponto, arte e ciência se distanciaram. No caso da ciência, apesar do progresso ser imprescindível e grandes rupturas de fato ocorreram, saltos revolucionários de mais não são a norma pressuposta, dado que se exige das pesquisas científicas certo grau de referencialidade aos paradigmas estabelecidos, mesmo quando se trata de superá-los. Já no caso da arte, a ideia de inovação por pura experimentação está plenamente legitimada. Revolucionar o campo artístico passou a ser um valor mais legítimo que a progressão da tradição; ainda que isso não implique exclusões.

A contribuição de Jarry neste sentido foi notável, posto que sua perspicácia na manipulação semiótica (que será brevemente ilustrada no item 2.1), sua sagaz crítica da cultura e suas intuições filosóficas (que serão analisadas ao longo desta dissertação), fizeram-no capaz de influenciar decisivamente as direções da produção artística do século seguinte. Jarry ajudou a definir os contornos das vanguardas modernas, seu espírito e sua originalidade (SHATTUCK, 1968 p. 31, p.219), acelerando o ritmo da transformação da história da arte. Inspirou os mais radicais movimentos artísticos: o dadaísmo, o surrealismo, o cubismo, o futurismo, o situacionismo, o fluxus, a performance, o happening, o teatro da crueldade, o teatro do absurdo, o teatro épico, etc.

Instaurou-se com a modernidade um ímpeto revolucionário, um desejo de libertação pela inovação, que encontrou na arte de vanguarda sua plena enunciação. O modo de operação da arte, tão explicitamente expresso no campo da moda, se tornou assim um novo modelo de operação social capaz de contagiar os mais diversos campos. Legitimou-se como ideal ultrapassar a tradição histórica em favor do experimental. Instaurou-se o império do efêmero, em que a mudança é o ideal compartilhado e a criação é o valor maior (LIPOVETSKY, 2009).

Este modo de operação a partir de uma lógica criativa abalou também a própria noção de identidade (Ibidem). Recentemente o narcisismo contemporâneo ultrapassou a distinção social descrita por Bourdieu (1989) e abandonou a identidade de classe para derivar-se na reinvenção criativa de si (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Os bens de consumo passaram a ser produzidos diretamente como signos que corporificam valores ideológicos, formando um sistema de comunicação que organiza a sociedade por critérios simbólicos, e que possibilita aos indivíduos reinventar suas identidades numa prática composicional (BAUDRILLARD, 1970).

A espetacularização da vida cotidiana em todos os seus aspectos se tornou a principal produção da sociedade contemporânea, a base de toda a operação social (DEBORD, 1967). A distinção entre realidade e ficção se esmaeceu. Neste contexto, se dissiparam as antigas dicotomias entre real e virtual, produção e representação, economia e imaginário. Tal processo foi nomeado por Debord como sociedade do espetáculo (1967) e por Lipovetsky e Serroy

(2011) como cultura-mundo. Imersa na realidade de um espaço-tempo em que convergem o real, o imaginário, o digital, o econômico e o industrial, a sociedade contemporânea parece operar num regime que não é mais centrado no racional, mas na sedução das possibilidades criativas (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

Neste contexto, o capitalismo adotou como estratégia mobilizar a sensibilidade, uma função historicamente atribuída à arte. A instrumentalização das dimensões imaginárias e emocionais para a exploração do mercado global foi sintetizada por Lipovetsky e Serroy (2015) na expressão “capitalismo artista” ou “capitalismo estético”. Desde a guerra fria, a instrumentalização política da imagem foi alçada à principal estratégia para o desenvolvimento econômico; corporações passaram a investir na conversão de capital financeiro em capital simbólico; e a mercantilização da cultura se tornou uma estratégia de hegemonia política (WU, 2006).

O ideal artístico de liberdade insubmissa se tornou um instrumento de legitimação do modo de funcionamento desregulamentado do capitalismo. Valores preconizados pela geração de Jarry, como ruptura, experimentação, inovação, autenticidade, singularidade, hedonismo, autorrealização e liberdade se tornaram estratégicos para o capitalismo contemporâneo, que invisibiliza prejuízos sociais e ecológicos pela exacerbação de um individualismo irrestrito (LIPOVETSKY & SERROY, 2015).

O negacionismo do colapso ambiental, o consumismo e a obsolescência programada, a instrumentalização da política a fins econômicos antes que sociais, e a instrumentalização da matemática por um sistema financeiro que aceita a miséria, revelam a falácia da hegemonia do racionalismo, que não faz mais do que maquiagem com uma imagem caduca de cientificidade a desumanidade da axiomática capitalista.¹

¹ O termo Axiomática Capitalista, conforme o uso de Deleuze e Guattari, refere-se ao conjunto de premissas que configuram o modo operacional do atual sistema econômico enquanto *direito*, capaz de conjugar transversalmente campos muito diversos independentemente das especificidades de suas naturezas. Ao fazer convergirem fluxos de trabalho e riqueza não qualificados, reduzindo as relações de produção a um fundo de valor quantitativamente comensurável e qualitativamente homogêneo, o capitalismo se efetiva enquanto axiomática geral dos fluxos *descodificados*. A axiomática se distingue de todo gênero de códigos, sobrecodificações e recodificações porque opera apenas por leis estritamente imanentes, considerando apenas elementos e relações puramente funcionais. A circulação, enquanto direito ativo, é propriamente o que constitui o capital como subjetividade funcional à sociedade, fazendo do capitalismo uma empresa mundial de subjetivação para a qual o consumo e trabalho são dados prioritários e a humanidade apenas uma consequência (DELEUZE; GUATTARI 1997 p.150-173): “Os axiomas do capitalismo não são evidentemente proposições teóricas, nem fórmulas ideológicas, mas enunciados operatórios que constituem a forma semiológica do Capital e que entram como partes componentes nos agenciamentos de produção, circulação e consumo. Os axiomas são enunciados primeiros, que não derivam de um outro ou não dependem de um outro.”(DELEUZE; GUATTARI 1997, p.163)

1.1.3 A dinâmica intrinsecamente criativa do campo científico

A inventividade criativa da ciência é evidente, mudou o mundo. Foi capaz inclusive de se instrumentalizar com a tecnologia necessária para viabilizar a interação com o desconhecido. Demonstrou-se capaz de explorar dimensões inumanas, do micro ao macro cosmo, fornecendo explicações insuspeitas à razoabilidade do senso comum. Ainda assim, comumente a ciência é compreendida em oposição direta à imaginação criativa. Ao analisar a história da ciência, no entanto, Tomas Kuhn (2007) pode verificar como a ciência se reinventa sistematicamente, reformulando seus paradigmas.

Durante a fase de estabelecimento de um novo campo de investigação, ou mesmo de uma nova etapa de pesquisa, a configuração das hipóteses e metodologias opera necessariamente delimitações que excluem o que não lhes é pertinente; definindo um campo de coerência entre pressupostos, linguagem, práticas e resultados. Os paradigmas científicos se estabelecem então na medida em que suas premissas são confirmadas por uma série de resultados que lhe conferem coerência. Contudo, em prol do progresso da investigação, quando um paradigma está estabelecido, detalhes que lhe eram incoerentes voltam a ser considerados, acarretando inevitáveis reformulações. De modo que para o progresso da ciência a exceção tem um papel tão importante quanto a regra.

O aspecto criativo intrínseco à pesquisa científica, no entanto, permanece invisibilizado, consolidando a ideia de que a ciência avança continuamente, isenta de rupturas ou incoerências, no curso de verdades estáveis. Segundo Kuhn, (2007, p.175-183) isso se deve ao fato de os manuais pedagógicos referirem-se sempre a um corpo já articulado de teorias comprovadas, que apresentam apenas o resultado das revoluções passadas como base estável da ciência, omitindo o processo errante inerente ao progresso. Informações históricas são distorcidas de modo a insinuar uma longa tradição linear e cumulativa formada por heróis que teriam trabalhado sobre um mesmo conjunto coeso de problemas e utilizado cânones estáveis rumo a objetivos previstos (Ibidem, p.177-178).

Diferentemente da arte ou da filosofia, o campo da ciência não recorre constantemente a seus clássicos, não se expõe a soluções conflitantes e incomensuráveis entre si, de modo que a relatividade dos paradigmas é dissimulada por um discurso pedagógico tecnicista. Além disso, as pesquisas são efetuadas por profissionais extremamente especializados que se dedicam exclusivamente a detalhes do processo de investigação e que não encontram vantagem nenhuma em deter-se para revisar o paradigma. O debate científico é tão restrito a uma elite de

pesquisadores que, ao contrário da arte por exemplo, a ciência é preservada da opinião pública, promovendo uma distorção drástica da percepção que se tem do campo (Ibidem, p. 206-211).

Quando as exceções impõem uma crise e emergem hipóteses concorrentes, o que efetivamente acarreta a transição paradigmática não são argumentos ou fatos, uma vez que qualquer hipótese de pesquisa precisa ser primeiramente desenvolvida para chegar às suas provas. A pesquisa opera por probabilidades hipotéticas, objetivando os fatos. O que a história da ciência atesta, surpreendentemente, é que as mudanças paradigmáticas são efetivadas apenas com a mudança geracional, tamanha a força do apego à ideia de verdade “prévia” sobre a qual se construiu o campo científico (Ibidem, p. 192-193). As novas gerações, menos condicionadas aos paradigmas anteriores, é que se abrem às novas hipóteses, a partir da especulação de aparentes probabilidades e de impressões estéticas, de qual teoria seria mais adequada, simples ou clara (Ibidem, p.198-201). Em *Atitude estética e pensamento científico* (2011a) Alexandre Koyré demonstra a influência destes fatores através da relação de Galileu com Kepler. Neste sentido, poder-se-ia reconhecer o gosto, enquanto um potente “*sapere* instintivo” conforme elaborado por Deleuze e Guattari (2010, p. 95) influenciando também no campo científico.

A ‘Patafísica, embora se enuncie de modo cômico, consiste em um elogio à ciência, ao seu aspecto criativo e revolucionário, conforme será exposto no item 2.3. Não nega a ciência, pelo contrário, a potencializa, libertando-a da concepção que a restringe à verificação metódica da veracidade de hipóteses presumíveis. E o faz enfatizando a criatividade como característica intrínseca do pensamento que potencializa a ciência. Indicando que a criatividade instrumentaliza a inteligência e usa a ciência como meio. Que a criatividade mais do que encontrar provas às hipóteses, ao elaborá-las, se mostra apta a rearticular sob configurações insuspeitas os parâmetros que conformam a visão de mundo corrente, promovendo revoluções paradigmáticas.

1.1.4 A influência do experimentalismo da arte na filosofia

Dado que na arte convivem diferentes sentidos de valor e que soluções criativas são estimuladas, os pós-estruturalistas assumiram sua influência como estímulo à experimentação metodológica. Por apresentar significados refratários a métodos padronizados de interpretação, a arte foi adotada como importante objeto de análise e de interlocução, um modo de flexibilizar as restrições da orientação racional do pensamento (WILLIAMS, 2013, p. 31- 37; 216).

Por isso os pós-estruturalistas têm sido comumente acusados de adotar posições inconsistentes, quase insustentáveis, e de fazê-lo de modo deliberadamente extravagante, como

uma afronta declarada aos valores e modelos predominantes (Ibidem, p. 13). No entanto, uma análise menos superficial mostra que não se trata de desdenhar o conhecimento vigente, mas sim de assumir a influência efetiva do que lhe escapa. Conjugando a ciência, por exemplo, a outras formas de conhecimento, relacioná-la crítica e criativamente com a história, a arte e a ética, formas extracientíficas de pensamento que não cessam de lhe apresentar exceções (Ibidem, p. 221- 222). Não se trata de negar o racionalismo, mas de integrar a razão a uma conjuntura mais ampla e dinâmica, em que se consideram também outros modos de pensamento. Trata-se de abordar o conhecimento a partir de suas margens, desde onde é capaz de vislumbrar a diferença radical, refletida em seu interior (Ibidem, p. 15-17). Deleuze e Guattari (2010, p. 142) parecem o enunciar: "Todo limite é ilusório, e toda determinação é negação, se a determinação não está numa relação imediata com o indeterminado."

Este ímpeto de abertura estabeleceu um tom refratário a definições em termos de essencialismo, determinismo e naturalismo, assim como o questionamento de morais eternas, valores inalienáveis e verdades fixas. Deste modo, até mesmo os autores que serviram de inspiração ao pós-estruturalismo, como Kant, Husserl, Heidegger, Nietzsche e Freud, foram submetidos à revisão e interpretados de modo subversivo (WILLIAMS, 2013 p. 21-32). O pensamento assumiu um aspecto necessariamente experimental.

O senso comum supõe que o conhecimento deve começar pela norma e só então considerar a exceção (Ibidem, p. 14). No entanto, quando se prioriza valores necessariamente imanentes, verdades abstratas se revelam secundárias. Qualquer exceção se revela efetivamente mais real do que a regra suposta. Neste contexto, cético em relação a verdades fundantes e adverso a metas finais, atentar às exceções pode ser uma estratégia promissora para se apreender a imanência do que escapa aos limites dos modelos de conhecimento que restringem o pensamento. É disso que se trata quando Jarry propõe a 'Patafísica como ciência dedicada ao estudo das exceções; assim como quando Deleuze valoriza o que chama de "movimentos aberrantes", tão bem ressaltado por Lapoujade: "os movimentos aberrantes constituem a mais alta potência de existir, enquanto que as lógicas irracionais constituem a mais alta potência de pensar.[...] Para Deleuze, não há, não pode haver filosofia do ordinário, do regular ou do legal. A filosofia do ordinário é a morte da filosofia" (LAPOUJADE, 2017, p.13-14).

1.1.5 A emergência de um paradigma ético-estético

A proeminente influência do modo operativo da arte sobre os mais diversos processos sociais, revela a eficiência de uma lógica estética, não necessariamente coerente nem racional, mas prioritariamente experimental e criativa, guiada por afetos que se impõem sem se explicar.

A potência estética de sentir, embora igual em direito às outras – potência de pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente, talvez esteja em vias de ocupar um posição privilegiada no seio dos Agenciamentos coletivos de enunciação de nossa época (GUATTARI, 1992 p. 130).

Atentar a este modo de operação pode favorecer a abordagem dos paradoxos da sociedade atual, que embora evidentes, resultam inexplicáveis ao racionalismo cientificista. O que atesta a pertinência das intuições de Jarry. "Jarry estava muito correto em sua celebração do impulso irracional no coração da vida moderna" (MILLER, 2020, p.156 tradução nossa).

Guattari reconhece também um potencial libertário nessa influência subversiva do modo de operação da arte sobre os outros domínios sociais:

O choque incessante do movimento da arte com os papéis estabelecidos – já desde o Renascimento, mas sobretudo durante a época moderna – sua propensão a renovar suas matérias de expressão e a textura ontológica dos perceptos e dos afetos que ele promove, operam se não uma contaminação direta dos outros campos, no mínimo o realce e a reavaliação das dimensões criativas que os atravessam a todos.

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se autoafirmar como fonte existencial, como máquina autopoietica (GUATTARI, 1992 p. 135).

Guattari sugere que as ciências humanas e as ciências sociais encontrariam certa vantagem se deixassem de se restringir pelo paradigma científico e assumissem o experimentalismo aberto e inventivo de um paradigma ético-estético. Na medida em que a potência estética ocupa uma posição privilegiada no seio dos agenciamentos coletivos de enunciação da atualidade, poder-se-ia tirar proveito da função chave de transversalidade em relação aos outros universos de valor. Impulsionando territórios existenciais a se heterogeneizar, promovendo focos de resistências e ressingularização, flexibilizando modelizações generalizantes (Ibidem, p. 130-134).

Já podemos pressentir o fim dos grilhões que a referência a uma Verdade transcendente impunha às ciências como garantia de sua consistência teórica. Tal consistência, hoje, parece depender cada vez mais de modelizações operacionais, que se encontram o mais coladas possível à empiria imanente (Ibidem, p.135).

Assumir os enunciados enquanto criação, pressupõe assumir a possibilidade iminente de transformação social. Os processos de autonomização, de criação de novos territórios existenciais, libertam o desejo da captura capitalista, convocando a criatividade social a expropriar antigos enquadramentos ideológicos (Ibidem, p.136). "A própria gênese da

enunciação encontra-se tomada pelo movimento de criação processual” (Ibidem, p.137). As escolhas éticas não mais se impõem desde instâncias transcendentais como Deus, o Ser, e o Significante capitalístico com sua voraz vocação para sobrecodificar todos os outros universos de valor, agora reconhecidos como suscetíveis à reinvenção, mas das práxis geradoras de heterogeneidade que tendem a novas modalidades de subjetivação (Ibidem, p.134).

Deleuze reconhece esta tendência também na filosofia. Em seu artigo de 1964 sobre Jarry, afirma: “A filosofia, à medida que seu destino é concebido como metafísico, dá e deve dar lugar a outras formas de pensamento, a outras formas de pensar” (DELEUZE, 2006, p. 103). O novo paradigma ético-estético, conforme proposto por Guattari (1992 p.127-148), parece então favorecer tanto a ciência quanto a filosofia.

1.2 Justificativa do recorte do objeto de estudo

Neste contexto de reconhecimento da emergência do paradigma estético como oportunidade de transformação social a partir da reinvenção subversiva dos sistemas de modelização da subjetividade, tomar como objeto de estudo a relação entre dois dos principais expoentes das profundas transformações recentes que se deram na filosofia e na arte pode ser oportuno.

O fato de ambos se dirigirem à criatividade desde a interseção entre arte, ciência e filosofia induz ao questionamento acerca de sua função na base do pensamento, indicando sua influência na própria configuração da interface humana de apreensão da realidade, e por conseguinte, caracterizando-a como um fator operativo do real. "É uma tensão para apreender a potencialidade criativa na raiz da finitude sensível, ‘antes’ que ela se aplique às obras, aos conceitos filosóficos, às funções científicas, aos objetos mentais e sociais, que funda o novo paradigma estético" (GUATTARI, 1992, p. 142). Esta ênfase na criatividade, tão bem caracterizada por Guattari no paradigma estético parece elucidar o principal elo na relação entre a ‘Patafísica de Jarry e a filosofia de Deleuze.

1.2.1 Influências da filosofia em Jarry

Jarry foi um artista. Ainda assim, não só foi influenciado por filósofos como também influenciou alguns. As influências mais amplamente reconhecidas são de Nietzsche e Bergson.

Entre 1888 e 1890, através do Prof. Bourdon (SHATTUCK, 1968, p. 193; BÖK, 1997, p. 57) Jarry, que havia feito aulas particulares de alemão (FELL, 2010 p.18), entrou em contato com textos de Nietzsche antes mesmo de serem traduzidos para o francês. Provavelmente *Para além do bem e do mal* (1886) e *O anticristo* (1888), que foi publicado em 1895 (SCHEERER, 1987, p. 91). Scheerer reconhece certa influência sobre *Cesar Anticristo*, que Jarry escreveu em 1894. Afirma também que aspectos importantes de vários de seus textos parecem ter sido diretamente influenciados por “*Sobre os preconceitos dos filósofos*” (Ibidem, p. 91). Depois de adulto, Jarry se tornou amigo de Henri Albert, primeiro tradutor das obras completas de Nietzsche para o francês (BROTCHIE, 2015, p.101).

Em 1891 e 1892 Jarry foi aluno de Bergson no Liceu Henri IV, época em que Bergson já havia escrito *A especialidade* (1882), *Extratos de Lucrecio, com comentários, notas e estudo sobre a poesia, filosofia, física, texto e linguagem de Lucrecio* (1884) e *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*(1889). Brotchie (2015, p. 29) sugere que ele possivelmente tenha se apropriado de modo livre e criativo das ideias de Bergson para delinear a 'Patafísica. Jarry se refere em inúmeras passagens às concepções de tempo e de percepção de Bergson (BROTCHIE, 2015 passim; SCHEERER, 1987, p.93).

Christian Bök (1997) analisa similaridades entre a 'Patafísica e aspectos das filosofias de Baudrillard, Derrida, Deleuze e Serres. São mencionadas ainda relações com as filosofias de Valhinger (SHATTUCK, 1960, p. 28; BÖK, 1997, p.141e 142), Fechner (BROTCHIE, 2015, p.30). Hassan (1993, 2003 apud HAAN, 2014) afirma que influenciou Derrida e Baudrillard, este último inclusive publicou *Patafísica*, pelo London Institute of Pataphysics.

Ainda estudante, quando teve aulas sobre Heidegger, Deleuze ouvindo de seu professor Jean Buffet que uma pessoa precisaria falar e pensar em alemão para realmente entender Heidegger, respondeu-lhe que Jarry, sem falar alemão, não apenas o entendeu como o precedeu (HIGGS, 2012). Deleuze posteriormente publicou dois textos curtos sobre Jarry. "Um não reconhecido precursor de Heidegger, Alfred Jarry", publicado em *Crítica e clínica* (2011), e "Como a 'Patafísica de Alfred Jarry abriu caminho para a fenomenologia", publicado em *A ilha deserta* (2006). É significativo notar que Jarry persistiu na atenção de Deleuze desde sua época de estudante (HIGGS, 2012) até *Crítica e clínica*, um de seus últimos livros.

1.2.2 Aspectos em que se pode reconhecer a influência da criatividade na filosofia deleuziana

Não seria cabível a esta pesquisa supor qualquer espécie de generalização a respeito da filosofia de Deleuze, muito menos uma sintetizante. Trata-se aqui, deliberadamente, apenas de aproximar-se de tal filosofia a partir de um determinado recorte de um de seus muitos aspectos. Neste sentido este tópico não pretende mais do que sinalizar o recorte do objeto de estudo adotado. Isto é, esboçar o sentido em que a relação com a arte auxilia no reconhecimento da influência da criatividade sobre o pensamento filosófico de Deleuze.

É reconhecida a maneira propriamente criativa com a qual Deleuze utiliza a história da filosofia. Parece considerá-la um arsenal suscetível à manipulação (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.16; 68; 101). A partir das constatações metodológicas mencionadas por David Lapoujade (2017, p. 09-29), pode-se considerar que Deleuze compôs seu pensamento num processo de agregação construtiva, abordando os conceitos de outros pensadores sob vieses bastante específicos e novos objetivos. Nos autores que abordou em seus estudos monográficos, como Platão, Lucrecio, Hume e Bergson, Deleuze buscou os movimentos aberrantes que lhes animam secretamente o pensamento (Ibidem, p.10-11). De modo que não fez uma leitura neutra e respeitosamente contemplativa da história da filosofia, mas a articulou de modo engajado e criativo formulando novas conjecturas. O que buscou foi “fazer causa comum” (Ibidem, p. 29) com os autores. Ao elaborar uma interpretação subversiva da história da filosofia, desvelou retrospectivamente uma tonalidade até então despercebida, uma espécie de lógica aberrante. (Ibidem, p.9-24)

Percebe-se também as "eternas núpcias da filosofia com a Arte em Deleuze" (LAPOUJADE, 2017 p. 103) na adoção de um grande conjunto de artistas e obras artísticas como objetos de análise e de interlocução.

A criatividade se evidencia mais propriamente na criação de conceitos, seja a partir de referências da arte, da ciência, ou da história da filosofia. Segundo Williams (2013 p. 96), ele é “o mais inventivo criador moderno de novos conceitos e sistemas e faz as mais difíceis reivindicações da realidade de novas e estranhas visões filosóficas da realidade.”

Também o modo como apresenta seus conceitos é criativo, como será analisado no item 4.2. Este experimentalismo revela certa ênfase na influência do estilo sobre o pensamento, uma alternativa à forma estabelecida da racionalidade universal (WILLIAMS, 2013, 31-33). No artigo sobre Jarry de 1964, Deleuze comenta que a filosofia deve dar lugar a outros modos de pensar (DELEUZE, 2006, p. 103). “A pesquisa de novos meios de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada à renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema” (DELEUZE, 2021, p. 16).

1.2.3 Aspectos em que se pode reconhecer a função da criatividade no pensamento filosófico

Deleuze e Guattari afirmam que Nietzsche redefiniu a tarefa do filósofo, que em detrimento de apenas analisar, justificar e desenvolver conceitos herdados, deveriam preferencialmente criar conceitos novos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 12). “A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 11). Ela não tem como objetivo contemplar a eternidade nem explicar a história, mas sim dinamizar mudanças (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.135-136). É, portanto, imediatamente identificada como intrinsecamente criativa.

[...] sempre contra seu tempo, crítico do mundo atual, o filósofo forma conceitos que não são nem eternos nem históricos, mas intempestivos e inatuais. A oposição na qual a filosofia se realiza é a do inatual com o atual, do intempestivo com o nosso tempo. E, no intempestivo, há verdades mais duráveis do que as verdades históricas e eternas reunidas: as verdades do tempo por vir (DELEUZE, 2018, p.138).

Nesse sentido o filósofo se assemelharia a um médico da civilização (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.135-136), apto a diagnosticar devires, a favorecer novos modos de existência e a reconfigurar a abordagem que se faz da realidade. “Com efeito, é a utopia que faz a junção da filosofia com sua época” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.120).

Deleuze e Guattari enaltecem tal potencial transformador. “É verdade que não imaginamos um grande filósofo do qual não se pudesse dizer: ele mudou o que significa pensar, ‘pensou de outra maneira’[...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 63). Talvez seja esta também a principal potência da ‘Patafísica, almejar pensar de outra maneira, sua audácia em rejeitar as certezas do senso comum. Assim como Deleuze e Guattari, Jarry também parece instigar o pensamento intempestivo. Empenha-se em oferecer imagens poéticas fortes o suficiente para desorganizar o entendimento, forçando o intelecto a se abrir a novas dinâmicas. Algo que a poesia favorece.

Se na arte o experimentalismo criativo está socialmente legitimado, é a partir da filosofia que ele alcança maiores consequências. São subversões filosóficas a verdadeira origem das mudanças paradigmáticas no campos científico (KUHN, 2007, p. 137-174; KOYRÉ, 2011a, p. 287-300 ; 2011b, p. 262-277). “Não é falso dizer que a revolução ‘é culpa dos filósofos’ (embora não sejam os filósofos que a conduzam.)” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 121).

Ao demonstrar a criatividade científica, Khun (2007, p.12) ressalta o papel decisivo desempenhado pela metafísica na pesquisa científica criadora. Em conformidade Koyré afirma em *Da influência das concepções filosóficas sobre a evolução das teorias científicas* (2011b):

A história do pensamento científico nos ensina (...):

- 1º Que o pensamento científico nunca foi inteiramente separado do pensamento filosófico;
- 2º Que as grandes revoluções científicas foram sempre determinadas por subversões ou mudanças de concepções filosóficas;
- 3º Que o pensamento científico - falo das ciências físicas – não se desenvolve *in vacuo*, mas está sempre dentro de um quadro de ideias, de princípios fundamentais, de evidências axiomáticas que em geral, foram considerados como pertencentes exclusivamente à filosofia.” (KOYRÉ, 2011b, p. 264)

Kuhn chega a afirmar que o "deslocamento da rede conceitual através da qual os cientistas vêem o mundo" (2007, p.137) é que configura uma revolução científica, de modo que se pode considerar que embora as mudanças paradigmáticas se operem instrumentalizadas pela ciência, elas ocorrem de fato nos domínios da filosofia, mesmo quando não se iniciam nele.

Neste sentido, poder-se-ia considerar que Jarry foi assertivo ao apresentar a ‘Patafísica como uma ciência de soluções imaginárias. Não se trata simplesmente de uma sátira da pretensão racionalista a uma objetividade concreta, do ideal de verdade absoluta da ciência do século XIX, ou como menciona Shanken (2013, p. 6, tradução nossa) uma “afronta os fundamentos epistemológicos do conhecimento institucional.” Trata-se também, e sobretudo, de um elogio à criatividade da imaginação humana, de restituir-lhe a legitimidade então relativizada pelo racionalismo.

Buscando outros caminhos para o pensamento, a ‘Patafísica rejeitou a supremacia atribuída à razão, cuja presunção Deleuze e Guattari não deixaram de apontar. Afirmam que a razão não passa de um conceito que, embora tenha certo alcance, é insuficiente para dar conta da infinidade de movimentos que percorrem o plano de imanência (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 54). Indicam também a limitação da lógica que, embora liberte as proposições de suas dimensões psicológicas, não consegue livrá-las do conjunto de postulados que submete o pensamento às coerções de uma reconhecimento do verdadeiro na proposição. Assim a lógica reduz os conceitos a funções (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 166).

Cabe aqui a ressalva que não se trata de negar a razão ou a lógica, mas de ultrapassá-las. Lapoujade ressalta a abordagem singular que Deleuze faz da lógica. “Deleuze é, antes de tudo, um lógico, e todos seus livros são ‘Lógicas’”. (LAPOUJADE, 2017, p. 12) "Lógico não quer dizer racional. Pode-se até dizer que, para Deleuze, um movimento é tanto mais lógico quanto mais escapa a toda racionalidade. Quanto mais irracional, mais aberrante - e, portanto, mais lógico" (LAPOUJADE, 2017, p. 13).

[...] em Deleuze, irracional não é sinônimo de ilógico, muito pelo contrário. Por isso do início ao fim, as lógicas que lhe interessam são as que escapam de qualquer razão, lógica do masoquismo, lógica do sentido e do não sentido em Lewis Carroll, lógica do processo esquizofrênico ou, ainda, a lógica de determinados filósofos que, ao abrigo da razão, na verdade inventaram lógicas bem pouco racionais (Hume, Bergson, Espinosa, e até mesmo Leibniz). Em Deleuze, a lógica sempre tem algo de

esquizofrênico. Isso constitui um outro traço distintivo: uma profunda perversão no próprio âmago da filosofia. Assim se define uma primeira definição da filosofia de Deleuze: ela se apresenta como uma lógica irracional dos movimentos aberrantes (LAPOUJADE, 2017, p. 13).

Para além da reconhecimento do verdadeiro na proposição (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 166) a potência do pensamento atravessa o caos² para abordar o impensável, em pleno devir. Segundo Lapoujade (2017, p.11), para Deleuze “é precisamente este o problema: a que lógica os movimentos aberrantes obedecem?”, exatamente o problema da ‘Patafísica, o estudo das leis que regem as exceções.

Já a imagem grega do pensamento invoca a loucura do desvio duplo, que jogava o pensamento na errância infinita, mais do que no erro. Jamais a relação do pensamento com o verdadeiro foi um negócio simples, ainda menos constante, nas ambiguidades do movimento infinito. É por isso que é vão invocar uma tal relação para definir filosofia. O primeiro caráter da imagem moderna do pensamento é talvez o de renunciar completamente a esta relação, para considerar que a verdade é somente o que o pensamento cria, tendo-se em conta o plano de imanência que se dá por pressuposto, e todos os traços desse plano, negativos tanto quanto positivos, tornados indiscerníveis: pensamento é criação, não vontade de verdade, como Nietzsche soube mostrar (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.67).

A filosofia, assim como a ciência e a arte, é instigada pela iminência do caos, do impensável. A filosofia o aborda de modo conceitual, elaborando o pensamento no virtual do acontecimento, a ciência o organiza de modo funcional, referenciando o pensamento ao atual do acontecimento (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Jarry, por sua vez, ignora as fronteiras destes campos de conhecimento e apresenta suas pretensões filosóficas travestidas de pseudociência enquanto arte. A partir da confluência entre filosofia e ciência, realiza o que Deleuze e Guattari (2010) determinam como a especificidade do pensamento na arte - torna perceptível a parte do acontecimento que não se atualiza.

Justamente a iminência do impensável parece ser o que a ‘Patafísica não se cansa de ressaltar. Jarry não busca compreender nem verificar, mas apenas enfatizar o próprio impensável, cuja influência só pode se fazer notar de modos que beiram o irreconhecível, e, portanto, parecem surpreendentes, e sob cuja influência se desencadeia a criatividade, impulsionando o pensamento a se reorganizar em face a contextos mais complexos e vastos. O impensável, na qualidade de fundo involuntário, é que força o pensamento a elaborar-se.

De modo geral, Jarry, Deleuze e Guattari, mais do que mobilizar a filosofia, a arte e a ciência para assegurar a legitimidade de enunciados que rearticulam verdades herdadas, as

² “Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanescimento” (DELEUZE; GUATTARI, 2010 p.139-140).

mobilizam para enfatizar a legitimidade do devir de novos modos de existência, incentivando sob o paradigma estético o pensamento à sua máxima potência.

No que concerne à 'Patafísica, a constatação acima decorre de uma análise geral elaborada a partir de aspectos difusos, não propriamente enunciados por Jarry, que serão examinados ao longo desta dissertação. Jarry, na condição de artista e não de filósofo, apresenta suas proposições de modo poético, por alusões, sem considerar a necessidade de argumentar, elaborar ou explicar nenhuma delas. Ainda assim, serão devidamente analisadas ao longo desta dissertação, após a apresentação introdutória da 'Patafísica que se segue.

2 O que é a ‘Patafísica?’

Estando mais próxima de um epifenômeno circunstancial do que de uma essência bem delimitada e estabelecida, a ‘Patafísica é melhor abordada pelo método da dramatização (DELEUZE, 2006 p.129-154), isto é, pela investigação de suas circunstâncias. As perguntas *Quem? Como? Onde? Quando? Quanto?* oferecem um retrato menos precipitado do que a tradicional pergunta, sintetizante, generalizante e pretensamente conclusiva *O que é?*.

A ‘Patafísica, ciência de soluções imaginárias dedicada ao estudo das leis que regem as exceções, será apresentada neste capítulo a partir da contextualização de seu autor, seus personagens conceituais, o percurso de sua elaboração, sua enunciação teórica, suas influências e desdobramentos.

2.1 Alfred Jarry

Dado que não existem biografias de Jarry publicadas em português talvez seja conveniente apresentá-lo minimamente. Alfred Henri Jarry (1873-1907, França) demonstrou desde a infância uma personalidade e uma inteligência insubordinadas. Foi uma criança bem sucedida nos estudos; ganhou, sem muita dedicação, vinte e dois prêmios em virtude de seu desempenho acadêmico em latim, grego, francês, inglês, composição e desenho (BROTCHIE, 2015, p.24). Aos doze anos de idade começou a escrever seus primeiros textos em verso e em prosa, mais tarde compilados em *Ontogénie*, um trocadilho de “*Honte au génie*” (ontogênese e vergonha para o gênio) (BEVAN, 2020a, p. 6). Alguns dos textos já apresentavam as características que lhe renderiam a fama, como o contraste de dispositivos estilísticos distintos, erudição e idiotice, mitologia e cotidiano (BROTCHIE, 2015, p. 19-24). Aos 18 anos mudou-se para Paris, onde estudou retórica superior no Liceu Henri IV (FELL, 2010, p. 25-26). Dois anos depois já havia se convertido no centro da vanguarda. Sua inteligência, sua erudição, seu humor ácido, seu modo excêntrico de se vestir, seu comportamento bizarro e seu desprezo pelas normas sociais fizeram dele um espetáculo ambulante.

Sua obra artística atravessa os campos da literatura, do teatro, do design gráfico e da crítica. Escreveu poesias, romances, peças de teatro, libretos de ópera, crônicas sociais, ensaios, resenhas literárias e críticas de arte.

A partir de 1893 escreveu para as mais importantes plataformas literárias da época (BEVAN, 2020a, p. 1): *Essais d'art libre, Le Mercure de France, La Revue Blanche, Le Livre d'art, La Revue d'art, L'Omnibus de Corinthe, Renaissance latine, Les Marges, La Plume, L'Œil, Le Canard Sauvage, Le Festin d'Ésope, Vers et Prose, Poésias, Le Critique e Le Figaro*.

Embora seja mais lembrado pelo seu lado satírico, a literatura de Jarry contém também uma contraparte lírica (SHATTUCK, 1968, p. 225). Em um extremo o escândalo e o humor grosseiro de Ubu e no outro um hermetismo lírico bastante pessoal. As duas partes se conjugam unindo o sublime e o ridículo, passando pela grosseria, pela ironia sutil, pela especulação metafísica, pela blasfêmia, pelo anarquismo e assim por diante. Ambas contêm um simbolismo contorcido, evitam ritmos homogêneos, contêm rimas internas e aliterações.

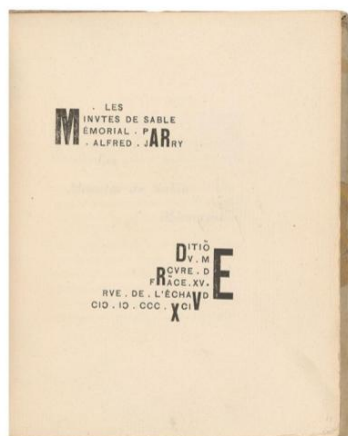
Em relação ao reconhecimento econômico, Jarry foi mais bem sucedido como cronista. Nas séries *Especulações* e *Gestos* apresentava perspectivas opostas à norma em um estilo irônico e abrasivo. Forçava o leitor a considerar assuntos com os quais estava familiarizado sob uma luz pouco costumeira, e fazia as regras e leis que governavam a vida francesa soar ridículas, colocando a moralidade mais básica em dúvida (FELL, 2010, p. 159). Jarry se revelou um observador crítico e astuto da sociedade, como um antropólogo estranhando a civilização europeia (FELL, 2010, p. 151, 155; BROTHIE, 2015, p. 271). Alcançando inclusive certa proximidade com o atual debate decolonial, como em *Almanaque do Pai Ubu, Século XX* (BROTHIE, 2015 p.269) e no artigo *Paris colônia negra* (FELL, 2010 p. 158).

Jarry considerava uma publicação a materialização de sua expressão artística e intervinha como diretor artístico em todos os seus detalhes (SCHUH, 2020, p. 133-134), o que o garantiu uma posição de liderança no design gráfico de vanguarda (FELL, 2010, p.75).

A experimentação radical no design tipográfico por vezes exigia até que os leitores completassem as palavras por dedução. Nem mesmo a identidade das letras era estável, um J poderia ocupar o lugar de um I ou um Y, talvez sugerindo raízes etimológicas imaginárias. O leitor era obrigado a decifrar o texto (BEVAN, 2020a p. xi), induzido a deter seu olhar sobre as letras, contemplando a tipografia enquanto a decodificava (SCHUH, 2020, p.138).

A frustração da leitura linear, que condiciona a linguagem ao tempo, o levou a transformar informações textuais em aglomerados de resultado imagético, em busca de uma leitura simultânea (BEVAN, 2020b).

Figura 1 Fotografia de página de *Os minutos da areia memorial*. Alfred Jarry (Paris: Mercure de France, 1894)



The Morgan Library & Museum. Disponível em: <https://www.themorgan.org/exhibitions/online/jarry/13>
Acesso em 30/08/2022

Outra contribuição importante, considerada uma das mais significativas do século dezenove para a ilustração francesa (FELL, 2010, p.50), foi a revista *L'Ymagier* (“o livro de imagens”, ou “o criador de imagens”). Apresentava visualmente uma abordagem transversal da história. Sob uma equivalência generalizada, misturava imagens de épocas e estilos distintos, cultura erudita e cultura popular, obras originais com imagens encontradas, ignorando qualquer distinção (BEVAN, 2020a, p.21). Jarry reunia tais imagens alterando-as e recombinao-as repetidamente em seus livros e revistas, formando uma espécie de sintaxe pessoal (BEVAN, 2020b). Posteriormente, passou a compor jogos intersemióticos de referências com livros, pinturas, músicas e autores reais e imaginários (Ibidem).

Figura 2 Fotografia de página de *L'Ymagier*, nº2 (Paris, 1895). Imagem encontrada; Remy de Gourmont, *Sainte Madeleine*, xilografura; Armand Séguin, *Femme couchée*, zincografura,



The Morgan Library & Museum. Disponível em: <https://www.themorgan.org/exhibitions/online/jarry/28>
Acesso em 30/08/2022

Assim como a literatura, o teatro foi uma constante na vida de Jarry. A primeira encenação em que tomou parte aconteceu em 1888, *Os Poloneses*, uma compilação esquetes elaboradas por gerações de estudantes para zombar do professor de física (SHATTUCK, 1986,

p. 191); que se converteria, depois de ser extensivamente retrabalhada por Jarry durante oito anos, na peça que o consagraria definitivamente, *Ubu Rei* (BROTCHIE, 2015, p.171-178).

Ubu Rei narra como Pai Ubu conquista o trono da Polônia, sob influência de Mãe Ubu e com a ajuda do Capitão Bostadura, que é preso logo em seguida. No poder, Pai Ubu mata os nobres, os magistrados e os financistas para confiscar suas propriedades e aumenta os impostos ameaçando a população. Bostadura consegue fugir e invade a Polônia com ajuda do Czar. Para combatê-los na fronteira Pai Ubu deixa o reino a cargo de Mãe Ubu, que resolve roubar o tesouro real. Bougrelas, filho do antigo rei assassinado, lidera uma revolta do povo. Mãe Ubu foge e encontra Pai Ubu derrotado e abandonado por seu exército. Juntos fogem para a França.

A estreia ocorreu em 1896 em um dos mais importantes teatros da França, o reduto simbolista *Théâtre de l'Oeuvre*. Um verdadeiro pandemônio se instalou na sessão de estreia, que vem sendo lembrada desde então como uma lenda: vaias se estendiam por minutos, aplausos delirantes, surtos de gargalhada, espectadores de pé em cima das poltronas, agressões físicas no fosso da orquestra, a iluminação da plateia sendo acendida no intuito de retomar a ordem. A bizarrice sem precedentes da peça converteu toda a curiosidade de Paris ao seu autor, alçando Jarry a estrela da vanguarda instantaneamente (FELL, 2010, p.75-95; BROTCHIE, 2015, p.159-164).

Segundo o relato do protagonista, Firmin Gémier (2021 p. 135-138), a principal causa do escândalo foi a explicitação paródica dos códigos teatrais como simulacros vazios. A dramaturgia, a voz, as falas, os gestos, os figurinos, os cenários, a música, tudo confluía numa afronta anti-ilusionista. Ademais, a temática era também intolerável: uma tirania capaz do assassinato em massa, apresentada sob o tom infantilóide de uma comédia incoerente. Tudo convergia em um absurdo intolerável, algo histriônico e mal acabado, agressivo ao senso estético e à erudição da plateia que se pretendia requintada, sensível, intelectualizada e racional. Os críticos conservadores ficaram tão chocados que formaram um movimento de repúdio, com a publicação de livros e artigos desmerecendo o espetáculo enquanto arte; não conseguiam conciliar o grotesco e a reflexão intelectual, a brincadeira e a arte (FERNANDES, 2007, p.15-24).

Jarry ajudou a definir o que seria o espírito das vanguardas futuras - a imposição da vontade artística individual em detrimento de qualquer restrição formal (BEVAN, 2020b) - estabelecendo um modelo fundado na ruptura, no radicalismo e no escândalo. Segundo Sergejs Polanskis (2016), *Ubu Rei* é essencial para se estudar as origens de todos os movimentos de vanguarda na literatura francesa do século XX. É precursor de algumas das linhagens teatrais mais significativas: o teatro do absurdo, o teatro da crueldade e o teatro épico. Potências

estéticas tão diversas indicam como o impacto de *Ubu Rei* deve ter sido de difícil elaboração para seus contemporâneos.

As influências de Jarry no campo artístico foram tão abundantes que extrapolaram o campo do teatro e da literatura, alcançando também as artes visuais e o que seria no futuro o happening e a performance. Os movimentos mais diretamente influenciados foram o dadaísmo, o surrealismo, o cubismo, o futurismo, o situacionismo e o fluxus.

2.2 Personagens conceituais da ‘Patafísica

Segundo Deleuze e Guattari (2010, 75-92), personagens conceituais são aqueles através de cujos traços personalísticos é possível perceber os traços diagramáticos de um modo próprio de pensar e também os traços intensivos de conceitos afins, que reunidos como uma nova perspectiva estabelecem um território peculiar de pensamento, um campo de imanência. Os personagens conceituais promovem desterritorializações e reterritorializações do pensamento, atribuindo-lhe novas dinâmicas. A função dos personagens conceituais é dupla, traçar o plano e criar os conceitos, funcionando como intermediários entre eles e atuando como agentes de enunciação.

Muitas vezes o personagem conceitual não é nomeado e atua sem ser reconhecido (PACHECO, 2013 p.73). O personagem conceitual cartesiano, por exemplo, começou a se formar a partir de traços esboçados por Santo Agostinho e Nicolau de Cusa, em um contexto de oposição ao autoritarismo do saber universal cristão e à organização escolástica. Até que se configurou plenamente com Descartes, como um pensador privado, que faz questão de pensar por si mesmo. Pretende chegar à verdade a partir de forças inatas que possui de direito e prestar contas apenas à razão. Coloca em dúvida todas as verdades, demandando evidências. Quer dar conta por si mesmo do que é compreensível, razoável e verdadeiro (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 75-77; PACHECO, 2013, p. 67-73).

Outras vezes os personagens conceituais são explicitamente apresentados. Nietzsche, por exemplo, operou por diversos personagens conceituais, como Dioniso e Homem Superior, fazendo com que extrapolassem o nível estético e chegassem a conformar conceitos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 79-81).

Em certos casos, as potências da arte e da filosofia se coadunam, como no Zarathustra de Nietzsche ou no Don Juan de Kierkegaard. “O plano de composição da arte e o plano de

imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.81).

Ainda que existam intercâmbios incessantes entre personagens conceituais, figuras estéticas e tipos psicossociais, Deleuze e Guattari (2010, p.85) estabelecem territórios próprios para cada um deles. Embora se avizinhem, se distinguem por peculiaridades específicas e permanecem irreduzíveis. Personagens conceituais ocupam planos de imanência, figuras estéticas ocupam planos de composição, e tipos psicossociais revelam relações de seus meios históricos. As fronteiras entre eles não se excluem, mas se conjugam. Ubu, por exemplo, surgiu como uma figura estética, como potência de afectos e perceptos, mas ao revelar aspectos importantes da sociedade se tornou um tipo psicossocial e ao inaugurar uma maneira peculiar de pensar, abrindo uma perspectiva singular, se tornou um personagem conceitual. Este processo será detalhado a seguir.

2.2.1 Pai Ubu, inventor da ‘Patafísica

O personagem Pai Ubu foi inspirado inicialmente no professor de física Félix-Frederic Hébert (1832–1917) do Liceu de Rennes, em que Jarry estudou entre 1888 e 1891. Sua personalidade era de tal modo pedante que resultava caricatural. Sua aparência não ajudava em nada, assim como suas demonstrações científicas que eram irremediavelmente desastrosas, garantindo a algazarra dos alunos. Buscava compensar sua falta de competência com uma atitude grandiloquente, o que atiçava o sadismo dos estudantes (BROTCHIE, 2015, p. 3-6).

Tal figura foi alvo de zombaria de seus alunos por gerações. Desde 1881 circulavam no Liceu diversos esquetes satirizando o professor, que era mencionado sob os apelidos de P.H, Heb, Éb, Ébe, Ebon, Ebance, Ebouille; e que era caracterizado principalmente por atributos físicos (SHATTUCK, 1968, p.190). Enquanto uma potência de afectos e perceptos (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 80), este personagem delineado pelos estudantes pode ser compreendido como uma figura estética.

A potência estética de Ubu foi tal que resultou em uma extensa série de publicações sob autoria de Jarry: *Guignol* (1893), *Ubu íntimo* (1894), *Ubu Rei* (1896), *Paralipômenos de Ubu* (1896), *Ubu Cornudo* (1897), *Almanaque do Pai Ubu* (1899), *Almanaque do Pai Ubu, século XX* (1900), *Ubu acorrentado* (1900) e *Ubu na colina* (1901).

Tal sucesso se deve também à pertinência de sua crítica social, fruto da sagacidade de Jarry e da influência da leitura de autores que inspiraram também a Freud: Charcot, Azam e Jane (BROTCHIE, 2015, p. 238; FELL, 2010, p. 138). André Breton descreve Ubu como “a

encarnação magistral do id nietzsche-freudiano que designa a combinação de forças reprimidas, desconhecidas e inconscientes” (apud STILLMAN, 2020, p. 77-78 tradução nossa). Ubu desvelou complexidades que a sociedade daria tudo para manter inconsciente, agarrando-se à moralidade, à racionalidade e à normalidade. Expôs as paixões negativas em toda sua bestialidade, figurando o egoísmo, a intransigência, a insanidade, o medo, o desejo, a fome, e o instinto de conservação em estado puro. Ilustrando, por decisões insensatas, saltos repentinos de humor e mudanças imprevisíveis de atitude, a incoerência de uma energia primitiva irrefreável. Por uma lente paródica, espelhou aos seus espectadores um duplo monstruoso. Reunindo a selvageria genocida dos líderes políticos e o desdém covarde da burguesia parasita, Ubu sintetizou o que a sociedade negava (FERNANDES, 2007, passim). Michel Foucault (2021, p.159-162) usou o ubuesco para definir uma categoria de análise histórico-política: a da soberania infame, cujos exemplos pontuam a história mostrando a face real do absurdo: Nero, Heliogábalo, Mussolini, Hitler etc. Aos quais se poderia alinhar Goering, Idi Amin, Stalin, Trump e Bolsonaro. Ilustram a efetividade de um poder que se impõe justamente pela potência de seu aspecto abjeto. Reafirmando o caráter imperativo do poder exatamente pelo fato de se efetuar ainda que esteja nas mãos de alguém nitidamente ridículo (FOUCAULT, 2021, p. 159-162). Ubu poderia, portanto, também ser considerado um tipo psicossocial, dado que torna perceptível aspectos inextrincáveis que formam o campo social.

Ao tornar consciente o que à sociedade era inconcebível, Ubu esboçou um universo de valores imprevisível, figurou uma perspectiva inédita, revelou uma maneira de pensar tão própria e singular que pode ser considerado também um personagem conceitual.

Ubu pode ser considerado um personagem conceitual da ‘Patafísica na medida em que a expressa diretamente em suas atitudes, em seu raciocínio e em seus enunciados. Em uma passagem sintomática de *Ubu Rei*, por exemplo, Pai Ubu pergunta à sua esposa, Mãe Ubu: “E o direito ilegítimo, não vale nada?” (JARRY, 2021 p. 54), tal contradição enuncia um valor intensivo, não induzido pelo racional ou regrado pela moral, mas presentificado pelo desejo. Com uma indagação risível abre questionamentos sobre o fundamento do direito.

Em outra passagem Mãe Ubu fingindo ser o Anjo Gabriel o acusa: “Você não cumpriu sua promessa pro Bostadura e em seguida o assassinou.” Ao que Pai Ubu argumenta: “Prefiro que seja eu do que ele governando a Lituânia. Por enquanto não sou eu nem ele. Isso prova que não foi culpa minha” (Ibidem, p. 102). O disparate da resposta de Ubu segue apenas o desejo mais irrefletido, é tão narcisista e autocentrado que ignora o próprio tempo, a ordem dos fatos, a relação entre causa e efeito; mas, contraditoriamente, ignora também a própria ideia de sujeito,

dado que ele se considera adjuvante de sua própria ação, como fator participativo mas não responsável.

Em *Ubu acorrentado* reflete: “não teremos demolido tudo se não demolirmos até as ruínas! Não vejo outra solução para isto a não ser equilibrar com elas belos edifícios bem ordenados” (JARRY apud ARRIVÉ, 1975, p. 92 tradução nossa). Novamente ignorando qualquer ordem, revertendo causalidade e finalidade, anulando qualquer coerência, fazendo os opostos se assemelharem tanto pela intensificação (demolir o demolido) quanto pela contradição (destruir pela edificação), implode o significado.

Em *Ubu acorrentado*, depois de ter fugido para a França, proclama:

Já que estamos no país onde a liberdade é igual à fraternidade, o que só é comparável a igualdade da legalidade, e como sou incapaz de fazer o que todo mundo faz e que me é indiferente não ser diferente de todo mundo, já que serei ainda eu quem vai acabar matando todo mundo, vou me tornar escravo (JARRY, 2018 p. 61 tradução nossa).³

Neste trecho, por corruptelas de linguagem se insinua uma cadência matemática, em que as deduções se contradizem e as unidades de significado se anulam sequencialmente. Tal argumentação extravagante ilustra por uma série de incoerências como o poder se trasveste de ideologia para melhor se exercer na prática cotidiana, dissimulando-se nas complicações de um discurso empolado e vazio. No decorrer da peça, por tais estratagemas, Ubu acaba comandando o exército.

Em *Ubu íntimo*, quando um personagem, ao receber a visita de um desconhecido, lê em um bilhete: "Senhor Ubu, antigo Rei da Polônia, doutor em 'Patafísica..." comenta “Isso não entendi. O que é a ‘Patafísica?’”. Pai Ubu lhe responde: “É uma ciência que inventamos e cuja necessidade se sentia” (apud ARRIVÉ 2000 tradução nossa).

Por estes poucos exemplos, nota-se sua pertinência enquanto personagem conceitual, "o devir ou o sujeito de uma filosofia" (DELEUZE; GUATTARI, 2010 p.79). Ainda que neste caso uma pseudofilosofia satírica, que mais do que qualquer coisa apenas intenciona dinamizar o pensamento, mobilizando critérios postos, acarretando a revisão de fundamentos evidenciados como convenções. Jarry, ao que tudo indica, não tinha uma proposta mas apenas vontade de mudança. Neste sentido, o que pôde fazer foi dar vazão aos traços intensivos que o atravessavam esboçando os traços diagramáticos do que se tornaria a ‘Patafísica. Forças que extrapolaram o campo da arte e se manifestaram também em sua vida cotidiana.

³ Puisque nous sommes dans le pays où la liberté est égale à la fraternité, laquelle n'est comparable qu'à l'égalité de la légalité, et que je ne suis pas capable de faire comme tout le monde et que cela m'est égal d'être égal à tout le monde puisque c'est encore moi qui finirai par tuer tout le monde, je vais me mettre esclave.

Embora Ubu representasse tudo o que Jarry mais detestava, para seus contemporâneos, autor e personagem eram indiscerníveis. Confusão que o próprio Jarry propiciou, ao assumir nos salões de arte o comportamento inapropriado de Ubu, fazendo as declarações mais chocantes de modo ridiculamente pomposo. Usando perífrases e o a terceira pessoa do plural para referir-se a si mesmo (SHATTUCK, 1968, p. 212), explicitava os preconceitos sociais. Fazendo piadas tão hilárias quanto inaceitáveis, trocava sua fala clara, rápida e agradável (FELL, 2010, p. 28) por uma voz artificializada, às vezes em falsete, dando a mesma ênfase a todas as sílabas, usando um sotaque típico das marionetes de Lyon (GÉMIER, 2021, p. 135), muitas vezes adotava até mesmo os trejeitos mecânicos de uma marionete (FERNANDES, 2007, p. 24). Rapidamente Jarry foi apelidado Ubu, ou Pai Ubu, e o limite entre os dois nunca mais foi refeito.

Usando recursos estéticos como licença poética, Jarry ilustrava em seu comportamento um modo de pensar contrário às normas sociais. Deleuze e Guattari mencionam esta potência do personagem conceitual, cujo modo de pensar é capaz de impor-se ao seu autor:

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os "heterônimos" do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. [...] O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste. O filósofo é a idiosincrasia de seus personagens conceituais. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (Sócrates de Platão, o Dioniso de Nietzsche, o Idiota de Cusa) (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 78-79).

Neste trecho, o modo de pensar expresso pelo personagem conceitual é considerado tão potente a ponto de impor-se a seu autor, invertendo a ordem da relação. O personagem conceitual acaba por alterar o modo de pensar do filósofo. No caso de Jarry, que era artista e não filósofo, Ubu alterou-lhe também esteticamente o modo de expressão. As nuances desta relação serão ilustradas no tópico a seguir em que será abordado o modo como Jarry ilustrava em seu próprio cotidiano o modo de pensar patafísico.

2.2.2 Jarry, performer patafísico

À parte de se passar por Ubu, Jarry costumava também ser excêntrico por si mesmo, desde a infância. Não havia em sua época parâmetros para se compreender o papel que Jarry atribuiu a si, nem todo o cenário que construía a seu redor para sustentá-lo (SHATTUCK, 1968, p.211). Ele ultrapassou qualquer padrão, regra ou receita de sucesso. “Ele não era o único

excêntrico de Paris, mas ele era de longe o mais rigoroso” (Ibidem, p. 218 tradução nossa). Até a substituição de qualquer líquido por álcool, que configuraria alcoolismo, foi ultrapassada pelo consumo de éter. Tudo deveria se render à sua vontade de transformação, desde a convenção mais habitual como as refeições que começava pela sobremesa e terminava na entrada, até a hegemonia da razão como na ‘Patafísica (Ibidem, p. 211).

Um metabolismo mental tão alto como o dele, podia alterar qualquer coisa meramente lançando um olhar renovado. Numa combinação de profunda erudição e farsa, ele destrói nossa visão convencional e deixa as coisas sistematicamente tão estranhas quanto suas roupas ou suas casas. [...] Tal transformação pressupõe um princípio absoluto: liberdade total (Ibidem, p. 216 tradução nossa).

Liberdade inclusive para extrapolar a própria noção de identidade, até mesmo as suas necessidades vitais, o que o levaria a um extenso “suicídio por alucinação” que se prolongou por toda sua vida (Ibidem, p. 217).

Dado que Jarry deliberadamente espetacularizava sua vida, ficcionalizando a imagem que faziam dele de todo modo possível, Haan (2014, p.25 tradução nossa) afirma que “As ‘biografias’ de Jarry podem ser lidas como textos sobre figuras ‘reais’ (todas exceto o próprio Jarry), e uma figura ficcional (Jarry).” Haan ressalta que mesmo Rachilde, uma de suas amigas mais íntimas, o tratou como um personagem desde a primeira linha da biografia que escreveu: “A primeira vez que vi aquele estranho personagem, que jogava consigo mesmo a comédia de uma existência literária levada ao extremo, foi no salão do *Mercure de France*” (RACHILDE apud HAAN, 2014 p.27 tradução nossa).

Tal espetacularização, no entanto, não tinha nenhum objetivo de lhe favorecer, mas apenas de chocar, ridicularizar as normas sociais e desestruturar o bom senso. E foi assim desde sua infância - estava sempre ávido por quebrar limites. Certa ocasião, aos quinze anos, ao chegar na escola pálido de insônia e sem fôlego, com os sapatos imundos e colarinho desalinhado, justificou-se dizendo que vinha de um bordel (FEEL, 2020, p.20). Comumente exibia uma obscenidade descrita em termos médicos, que fazia corar até os adultos (BROTCHIE, 2015, p. 10).

Em setembro de 1898, totalmente transtornado pela morte súbita de Mallarmé, Jarry, que sempre teve a disposição de um atleta, pedalou 32 quilômetros até o enterro. Chegou em trajes esportivos, as calças imundas e os sapatos em farrapos, mas tendo levado por precaução um par de sapatos que tomou a liberdade de emprestar de Rachilde, femininos, brilhantes e amarelos (Ibidem, p. 231).

Sua aparência era sempre mencionada com estranhamento, embora pelas fotos pareça em tudo ordinária. Foi comparada à de um animal selvagem (BEVAN, 2020b p. 1), à de uma

garota, à de um garoto de programa ou à de um espantalho lúgubre (BROTCHIE, 2015 p. 212, 282, 355). Se vestia de modo excêntrico. Por exemplo, uma camisa de papel com uma gravata desenhada, roupas do tamanho errado ou roupas de ciclismo (Ibidem, p. 272, 325). Era inseparável de sua bicicleta, um modelo profissional para corridas, caríssimo e nunca pago, sem freios, ao qual se sentia acoplado a ponto de confundi-la com seu próprio corpo (FELL, 2010, p.146), chamando-a de “esqueleto externo” (SHATTUCK, 1968, p. 215 tradução nossa) (BEVAN, 2020a, p. 59). Mantinha consigo também um revólver, quando cruzava com algum pseudoartista que considerasse impertinente simulava seu assassinato. Em certa ocasião, disparou de fato sua arma carregada contra Christian Beck, e descreveu posteriormente o ato aos seus amigos como “bonito como literatura” (BROTCHIE, 2015, p. 188 tradução nossa). Em outra ocasião, disparou contra Manolo (Ibidem, p. 320). Uma vizinha uma vez reclamou que poderia acabar matando uma criança. Jarry, que era homossexual, replicou “ah madame, se tal infortúnio ocorresse, te faríamos algumas outras” (Ibidem, p.224 tradução nossa).

Suas casas espelhavam sua personalidade, excêntrica a ponto de não usar seu status de estrela da vanguarda para cercar-se de luxo, ou mesmo de qualquer conforto mínimo. Morou, por exemplo, em um apartamento apelidado *calvário do trucidado*, acessado por uma viela sem saída e tão estreita que duas pessoas não podiam percorre-la lado a lado (SHATTUCK, 1968, p.195). Marcas de mãos feitas com sangue decoravam a escada em caracol que dava acesso ao apartamento. A vista dava para o muro de um hospital a 1,5 mts de distância, as paredes permaneciam cobertas por tecido preto e a iluminação provinha de uma vela em um crânio (FELL, 2010, p. 32), tudo tornava o ambiente permanentemente sombrio e propício às corujas que Jarry criava como animais de estimação (BROTCHIE, 2015 p. 46), e que posteriormente manteve empalhadas (FELL, 2010, p. 58).

Morou também no *nossa grande casula*, um apartamento extraordinariamente baixo, que o proprietário havia dividido horizontalmente possivelmente para usar a parte superior como depósito, dando origem a um segundo andar e meio. Jarry media 1,60 mts mas ainda assim tinha constantemente gesso nos cabelos (FELL, 2010, p. 143), já aos seus visitantes não era possível ficar de pé. Não havia eletricidade ou gás, apenas um enorme sofá, cadeiras e um colchão (BROTCHIE, 2015, p. 195, p. 327). Um retrato seu pintado por Rousseau decorava a parede, sem o rosto, que Jarry havia cortado. Posteriormente Jarry pendurou na parede apenas o rosto, sem o fundo (FELL, 2010, p.58).

Em 1898 se mudou para uma vila de seus amigos escritores do movimento simbolista em Corbeil, que apelidou *falanstério*. Dormia em um sótão, acessado por uma portinhola que abriu no teto e que alcançava subindo por uma corda com nós. Seu comportamento era de tal

modo excêntrico que a faxineira, supondo que fosse proveniente da Ásia, o apelidou “índio” (BROTCHIE, 2015, p. 214).

Mudou-se posteriormente para um estábulo de madeira, anteriormente usado para a criação de coelhos. Sem eletricidade, água encanada ou banheiro. Decorado com coloridos pôsteres vanguardistas, tinha o chão de terra coberto por folhas e restos de espinhas de peixe, já que na época o rio consistia em sua principal fonte de alimentação. Jarry recusava o auxílio da faxineira de Rachilde dizendo que o vento daria conta da limpeza (FELL, 2010, p.151-152).

A partir de 1905 morou em um monoambiente quadrado de madeira apelidado *tripé*, de 3,33 x 3,69 e 3,33mts de altura, frequentemente alagado, que construiu para si ao longo de dezoito meses (BROTCHIE 2015, p. 317-324).

Em 1907, em decorrência de uma meningite tuberculosa, complicada pela desnutrição, falta de aquecimento e pelo consumo de absinto, éter e álcool puro, morreu aos 34 anos de idade, logo após fazer seu último pedido: um palito de dentes (Ibidem, p. 358). Pouco antes enviou para Rachilde uma mensagem:

Sim, Madame Rachilde, nós - por enquanto - perdemos nossas pernas e permitimos que nossa barba crescesse. Mas só precisamos extirpar a barba e deixar nossas pernas crescerem novamente, e ficará tudo bem. A.J. (JARRY apud BROTCHIE, 2015, p. 358 tradução nossa).

Jarry parece ter pertencido mais ao mundo da ficção do que à realidade (FELL, 2010, p. 7). O fato de Jarry ter unido vida e arte é um consenso entre Rachilde, Vallette, Apollinaire, Breton, Shattuck, Fell, Brotchie e Fernandes. Para Shattuck, sua vida, sua obra e sua lenda estão tão organicamente imbricadas que nenhum esforço para isolar um do outro ajudaria a compreendê-lo (SHATTUCK, 1968, p. 250). A falta de separação entre necessidades materiais e aspirações poéticas, situações reais e encenações, personalidade e personagem, leitor e escritor, infância e maturidade, brincadeira e agressão, gestos artísticos e jogos extremos, corpo e tecnologia, consciência e drogas recreativas, estabeleceu na vida de Jarry uma equivalência entre arte e não-arte, entre performance e vida. O que Breton mais tarde caracterizaria como uma mudança paradigmática (BEVAN, 2020b) que se desenvolveria com os happenings e as performances da segunda metade do século XX.

[...] a simbiose entre arte e vida faz parte de uma estratégia mais ampla de ação, indicada pelas vanguardas, que coloca Alfred Jarry no centro de um debate extremamente contemporâneo, quando performers fazem de suas biografias fonte de criação, atenuando a máscara ficcional a ponto de, muitas vezes, colocarem em questão os próprios fundamentos do ato de representar, por meio de recursos autobiográficos e inserções do real nos processos ficcionais (FERNANDES, 2007, p. 25).

Se para muitos a vida de Jarry foi uma heroica recusa ao contrato social, para muitos outros foi um completo desperdício, uma promessa não cumprida. (BROTCHIE, 2015, p.305) De fato, de acordo com os pressupostos sociais a que é contrastada, é fácil considerar sua vida um retumbante fracasso. Entre dois polos interpretativos, de um miserável e de um visionário, se encontra como denominador comum o consenso de que foi um artista livre.

Para Shattuck (1968 p. 200) Jarry era a própria encarnação do *fin-de-siècle* de Paris, um mundo de cabeça para baixo correndo velozmente sem direção definida, impulsionado pela busca de uma extravagante novidade. Ao desvencilhar-se dos pressupostos sociais para traçar para si outro território existencial, experimentando um modo de pensar próprio e um sistema de valores incomum, Jarry fez de si também um personagem conceitual da ‘Patafísica.

2.2.3 Faustroll, Doutor em ‘Patafísica

Shattuck considera que este processo de aplicação de princípios patafísicos ao cotidiano, que acabou por levar Jarry a abandonar a realidade em favor da alucinação, teve como fio condutor

[...]um princípio absoluto: a totalidade da liberdade humana. Posso escolher a cor do meu casaco; posso escolher não usar um casaco; posso escolher (mas poucos homens se aventuram até agora) não ser eu. Mas para tal liberdade absoluta há um custo. Como um aprendiz de feiticeiro, Jarry foi dominado por seu próprio poder. Ubu não reconhece nenhuma afeição, nenhuma condenação; para ele nada é sagrado, nem mesmo, como em Fausto, as engrenagens de sua própria mente. Uma imagem distorcida de Fausto, Ubu-Jarry está engajado no único ato que logicamente lhe cabia performar: a autodestruição. A elevação pelo álcool tornou-se sua forma de suicídio prolongado (SHATTUCK, 1968, p.216-217 tradução nossa).

Enquanto no cotidiano encarnava a rebeldia destrutiva de Ubu, Jarry buscava no delírio do álcool e na erudição da literatura seus meios de elevação espiritual. Embora o público o identificasse a Ubu, ele próprio se identificava a Faustroll. Uma combinação de Fausto, um alquimista erudito que rejeita qualquer limite para descobrir a verdade, e Troll, uma espécie de ogro que descarta qualquer verdade pela satisfação imediata. Troll era também o apelido adotado por alguns dos amigos simbolistas (FELL, 2010, p. 123).

Faustroll revela suas sutilezas mais claramente quando contrastado a Ubu (SHATTUCK, 1996, p. ix).

Em uma simetria grotesca, Faustroll vai na direção oposta às peças de Ubu, como um complemento. Por baixo da superfície altamente congestionada, e apesar da sua estrutura revolta, percebe-se em Faustroll à procura de uma nova realidade, um esforço estúpido para criar a partir das ruínas deixadas por Ubu, um novo sistema de valores - o mundo da Patafísica. Sob ambiguidades e elipses, a sua definição formal parece querer dizer que a natureza virtual ou imaginária das coisas como vislumbradas desde a mais elevada poesia ou ciência ou amor pode ser apreendida e vivida como real. Esta é a derradeira forma de autêntico *enactment*.

Se a matemática é o sonho das ciências, a ubiquidade o sonho da moralidade e a poesia o sonho do discurso, a patafísica funde-os no "senso comum" do Doutor Faustroll, que vive todos os sonhos como um único (SHATTUCK, 1996, p. ix tradução nossa).

“Dr. Fautroll, patafísico foi o herdeiro de Pai Ubu, patafísico” (FELL, 2010 p. 133 tradução nossa). Se Ubu era de uma destrutividade avassaladora, ávido por demolir qualquer valor, Faustroll é agregador, acolhe num processo de transvaloração todas as formas de existência.

Para Shattuck (1996, p. xvi) *Artimanhas e opiniões do Dr Faustroll, patafísico* pode ser lido como uma espécie de autobiografia espiritual. Esta visão é compartilhada também por Brotchie (2015, p.228) que, no entanto, considera que Jarry não se espelhava apenas no protagonista, mas no livro como um todo. Fell (2010, p. 130) considera o livro um compêndio da “filosofia pessoal” de Jarry, já que reúne um grande número de referências que facilitam sua abordagem.

Dado que *Artimanhas e opiniões do Dr Faustroll, patafísico* é a única obra em que Jarry elabora explicitamente a ‘Patafísica, e que também sua linguagem e sua estrutura contribuem para a compreensão da dinâmica do pensamento patafísico, faz-se oportuna uma contextualização.

A leitura desta obra se dá por uma sequência que reúne mandatos judiciais, inventários, descrições surreais, um tratado imaginário, demonstrações matemáticas, um diálogo em grego, duas cartas telepáticas, inúmeras referências, citações e dedicatórias. Intercalam-se estilos de linguagens, que contrapostos revelam as especificidades de campos de conhecimento enquanto territórios existenciais. Todos apresentam algum grau de hermetismo, instigando a interpretação dos leitores às mais variadas dinâmicas. A todos atravessa um tom humorístico que favorece o estranhamento. Alternam-se o linguajar burocrático dos documentos oficiais, o lirismo exótico da narrativa protossurrealista, o detalhamento metódico de descrições científicas, a lógica sintática da matemática, o esoterismo místico etc. Tal conjunto heterogêneo é unificado por uma atmosfera paródica. O resultado é um misto de fábula, épico, tratado e ficção científica.

De modo geral, a narrativa conta como Dr Faustroll, depois de ser despejado por não pagar o aluguel, parte em um esquife com o funcionário encarregado do despejo e com um macaco por uma navegação de Paris à Paris em que conhecem catorze ilhas. Até que o esquife naufraga, Faustroll morre e escreve cartas telepáticas fazendo considerações patafísicas.

Muitos dos capítulos correspondem às ilhas visitadas. É curioso notar certa semelhança com *Mil Platôs* de Deleuze e Guattari, tanto na estrutura fragmentada quanto na

transdisciplinaridade. “Superficialmente, pode ser visto como uma coleção desconectada de capítulos, reunidos apenas pela navegação de Faustroll. Cada capítulo pode ser lido como uma entidade individual, e requer o conhecimento detalhado do trabalho a quem é dedicado” (FELL, 2010 p. 130 tradução nossa). As descrições das ilhas são a tradução intersemiótica de outras obras, musicais, pictóricas ou literárias, num jogo de referências que conecta as ideias apresentadas a uma rede intertextual extrínseca ao romance⁴. Ao prestar homenagem a artistas evocando suas criações ao invés de mencionar aspectos biográficos, Jarry figura domínios estéticos que conformam territórios existenciais isentos da distinção entre objetividade e subjetividade (MILLER, 2020, p. 155).

Artimanhas e opiniões do Dr Faustroll, patafísico é amplamente reconhecido como a maior realização de Jarry como escritor e pensador. Por paródias, intertextualidade e metalinguagem, Jarry constrói uma metaficção historiográfica, misturando teoria, história e ficção (HAAN, 2014 p. 21). Shattuck (1996, p.xiv) o considera um produto histórico particularmente rico, por apreender as contradições entre diversas linhas de desenvolvimento do século XIX. Neste sentido, a ‘Patafísica se apresenta como um sintoma da transição de um paradigma absolutista para um relativista (BÖK,1997 p.vii).

Se Ubu tem um discurso absurdo, autocentrado e infantil, Faustroll tem um discurso absurdo, especulativo e cientificista. Para especular sobre o inexplorado Jarry satiriza algumas das ciências populares no fim do século XIX, particularmente as palestras sobre hidrodinâmica de Boys e as palestras sobre termodinâmica de Kelvin. Parodia os dispositivos operacionais que buscam demonstrar teorias por experimentos mecânicos, descrevendo dispositivos exóticos para subverter o pensamento (BÖK, 1997, p.52-53).

Desde a juventude, Jarry acompanhou a produção da geração de cientistas ingleses e escoceses de sua época, para quem a ciência era uma aventura ao mesmo tempo cotidiana e transcendente (BROTCHIE, 2015, p. 229; SHATTUCK, 1996, p.xiv-xv). Alguns dos capítulos

⁴ Cada um destes capítulos é dedicado ao artista autor da obra referenciada. Alguns com quem Jarry convivia intimamente: Thadée Natanson, Alfred Vallette, Rachilde, Léon Bloy, Franc-Nohain, Gustave Kahn, Laurent Tailhade, Marcel Schwob, Claude Terrasse, Pierre Quillard, Paul Fort, Pierre Bonnard, André-Ferdinand Hérold e Félix Fénéon. E alguns que ele conhecia: Aubrey Beardsley, Émile Bernard, Paul Gauguin, Stéphane Mallarmé, Henri de Régnier e Louis Dumur, Paul Valéry. Louis L (FELL, 2010 p. 131). Também faz dedicatórias a Monsieur Deibler e a Pierre Loti. Ao longo do texto, menciona também alguns pintores academicistas : Bouguereau, Bonnat, Detaille, Henner, J.-P. Laurens e Tartempion. Alguns pintores modernos: Monets, Degas, Whistlers, Cézanne, Renoir, Manet, van Gogh e Rousseau.

são dedicados aos cientistas que admirava⁵, e *Faustroll menor do que Faustroll* é baseado em um artigo de Crookes lançado em maio de 1897 (BROTCHIE, 2015, p.228).

Shattuck (1996) considera alguns elementos inspirados pela ciência especialmente significativos pra abordar a 'Patafísica: Sygyzy e Clinamen e Éternidade.

1 - *Sygyzy*: termo astronômico que designa o alinhamento retilíneo de três ou mais corpos celestes. Indicava para Jarry que uma forma efêmera pode emergir subitamente entre elementos supostamente aleatórios, como quando na poesia uma conjunção aparentemente incoerente faz emergir um significado insuspeito. Estas formações inesperadas de significado são capazes de gerar efeitos intensos, como o tremor de um corpo numa gargalhada diante do cômico, por exemplo (BÖK, 2002, p. 42).

[...]Faustroll tinha notado um pequeno fragmento da Beleza que ele sabia, e um pequeno fragmento da Verdade que ele sabia, durante o sygyzy de palavras: poderiam ser reconstruídas, por essa faceta, toda a arte e toda a ciência, o que é por dizer Tudo (JARRY, 2015, p.108).

Este trecho sugere que por meio do *Sygyzy* a linguagem pode promover à consciência certos lampejos de coesão; que toda arte e toda ciência, em suma “todo” conhecimento, advém da relação entre heterogêneos, do que se poderia subentender que esta seria portanto uma operação base do pensamento.

2 - *Clinamen*: se refere a um desvio infinitesimal que perturba a queda direta dos átomos através do vazio, dando origem à possibilidade de criação fortuita. Conceito de Epicuro preservado por Lucrécio (ROSENBAK, 2018, p.18) e retomado por Lork Kevin para a sua "teoria cinética da matéria", e que designava para Jarry a exceção enquanto princípio de criação da realidade (SHATTUCK,1996, p xvii-xviii).

Segundo Hugill (apud ROSENBAK, 2018, p.18, tradução nossa) "a ideia de clinamen é um belo exemplo de uma solução imaginária, uma vez que [Epicuro] tinha pouca ou nenhuma evidência experimental na qual basear sua teorização".

Ao nomear *Clinamen* o capítulo 34, em que são descritos os quadros feitos por uma Máquina de Pintar, Jarry faz uma alusão à imprevisibilidade dos desvios pelos quais opera a criatividade. “Como um pião, ela riscava contra os pilares, balançados e desviados em direções infinitas e variadas, e seguia o próprio capricho [...] a besta imprevisível Clinamen ejaculou nas paredes de seu universo” (JARRY, 2015, p. 99).

⁵ Charles Venon Boys, Lord Kelvin e William Crookes (FELL, 2010 p. 131). Ao longo do livro, cita também James Clerk Maxwell, Chichester Bell, Arthur Cayley, Peter Guthrie Tait, James Dewar, John James Rickard Macleod, Claude-Louis Navier, Siméon Denis Poisson, Augustin-Louis Cauchy, Michael Faraday, Armand Hyppolyte Louis Fizeau, John William Strutt (3º Barão de Rayleigh), Nevil Vincent Sidgwick e Humphry David. Cita também a filóloga Jacqueline Worms de Romilly.

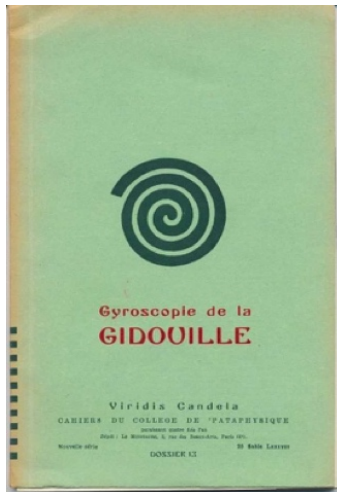
Aparece também neste trecho do poema não publicado *A Ampulheta*:

Todas as minhas horas são iguais umas às outras, quer eu esteja sonhando ou acordado. Que a ordem dos grãos de areia seja invertida e que o rosário seja quebrado.

O Clinamen das horas amigáveis colide com a minha areia, com a qual aglutina na sua queda arbitrária. (Acaso.) (JARRY, 1972, p. 249 apud FELL, p. 131 tradução nossa).

O Clinamen, simbolizado pelo *gidouille*, um turbilhão multidimensional estilizado esquematicamente como uma espiral, foi adotado como emblema oficial do Collège de ‘Pataphysique (STILLMAN, 2020, p. 72).

Figura 3 Fotografia da capa de *Dossiê do Colégio de Patafísica*, nº 13 (Paris, 1960)



Disponível em: <http://www.college-de-pataphysique.org>

Acesso em 16/02/2023

3 - Éternidade: reúne nuances científicas, metafísicas e poéticas (SHATTUCK, 1996, p. xviii) para abordar as dimensões do universo, a propagação da luz e a natureza do tempo. É exposto no capítulo final, que contém duas cartas telepáticas de Faustroll que, já morto, explora os confins existenciais.

A eternidade aparece para mim na imagem de um éter móvel, o qual consequentemente não é lumífero. Eu descreveria éter luminífero como circular móvel e perecível. Eu deduzo de Aristóteles (Tratado sobre os Paraísos) que é apropriado escrever ÉTERNIDADE (JARRY, 2015, p. 115).

Como se nota, as referências científicas são submetidas a subversões poéticas. Ao longo do romance, Faustroll se move pelo tempo e espaço sem constranger-se pelas leis da física, e toma tal subversão como tema de especulação.

No capítulo 9, Jarry demonstra, com literalidade lúdica, que qualquer coerência não passa de uma perspectiva relativa, ilustrando por uma paródia a configuração sempre relativa e sempre dinâmica da realidade.

O Doutor Faustroll (pode-se falar sobre uma experiência pessoal) decidiu um dia ser menor do que ele mesmo e resolveu explorar um elemento, a fim de examinar quaisquer distúrbios que tal mudança em tamanho poderia implicar em sua relação recíproca.

Para este propósito, ele escolheu aquela substância que é normalmente líquida, incolor, incompressível e horizontal em quantidades pequenas; tendo uma superfície curva, azul em profundidade e com bordas que tendem a vazar e fluir quando é esticada; a qual Aristóteles postulou, como a terra, de natureza pesada; inimiga do fogo e renascida dele quando decomposta de forma explosiva; vaporiza-se a cem graus, uma temperatura determinada por este mesmo fato; e que quando em estado sólido, flutua sobre ela mesma - água, é claro! E tendo encolhido ao tamanho clássico de um ácaro, como um paradigma de pequenez, ele viajou ao longo do comprimento de uma folha de repolho, prestando atenção aos seus colegas ácaros ou ao aspecto agora ampliado dos arredores, até que encontrou a Água.

Era uma esfera com o dobro do seu tamanho, de cuja transparência os contornos do universo apareciam para ele alargados gigantescamente, ao mesmo tempo que a própria imagem, refletida vagamente pelo dobrar das folhas, era ampliada ao seu tamanho original. Ele deu um leve tapa na esfera, como se estivesse batendo em uma porta: o olho desenraizado de vidro maleável "adaptou-se" como um olho vivo, tornou-se presbiópico, alongou-se ao comprido de seu diâmetro horizontal em uma miopia ovalar, repelindo Faustroll em virtude de sua inércia elástica e voltando a se tornar esférica novamente.

O doutor, dando passos pequenos, rolou o globo de cristal, com uma dificuldade considerável, em direção a um globo vizinho, deslizando nos trilhos das veias da folha de repolho; quando juntas as duas esferas se sugaram uma à outra, afunilando no processo, até que de repente um novo globo com o dobro do tamanho balançava placidamente na frente de Faustroll.

Com a ponta de sua bota, o doutor chutou esse inesperado desenrolar dos elementos: uma explosão, formidável na sua fragmentação e barulho, seguindo a projeção de novas e pequenas esferas por todos os lados, secas e duras como diamantes, que rolaram para lá e para cá ao longo da arena verde, cada uma desenhando embaixo de si a imagem do ponto tangencial do universo, distorcendo-o de acordo com a projeção da esfera e ampliando o seu centro fabuloso. (Ibidem, p.31-32)

Embora se trate obviamente apenas de literatura, as reflexões sugeridas de modo implícito alcançam alguma pertinência filosófica. Neste trecho acima tanto as propriedades quanto o comportamento da água se alteram de acordo com a dimensionalidade da relação em que é abordada: horizontal, curva, esférica, sólida, dura, vítrea, inerte, maleável, elástica, pesada, flutuante, explosiva, seca, líquida, vaporizada, azul, incolor, presbiópica, fragmentada, barulhenta. Ao se considerar dimensões não humanas, os consensos habituais da linguagem se veem induzidos a uma reconfiguração radical. Sob tal alteração paradigmática, afirmações antes aparentemente irreduzíveis, convencionalmente legitimadas, se revelam obsoletas e inapropriadas, perdem sua pertinência. A própria noção de verdade se vê irrecuperavelmente aniquilada em favor de um perspectivismo dinâmico.

No capítulo 37, depois de morto, se dissipando no eterno infinito para além do tempo e do espaço, Faustroll tendo perdido qualquer medida, todos os parâmetros, os sentidos, “aqueles

dois antigos aspectos kantianos de pensamento”⁶ (Ibidem, p.112) afirma: “o corpo é o veículo mais necessário, pois ele suporta as roupas e através das roupas, os bolsos. Eu tinha deixado em um de meus bolsos por engano meu centímetro, uma cópia autêntica em metal da medida tradicional [...]” (Ibidem, p.112) No cap.8 menciona:

Pois até mesmo este corpo é um postulado e um ponto de vista de um homem comum, e na medida em que as suas qualidades, se não sua natureza, deveriam permanecer razoavelmente constantes, seria necessário postular que a altura dos seres humanos deveria permanecer mais ou menos constante e mutuamente equivalente. O consentimento universal já é um pré-conceito consideravelmente miraculoso e incompreensível (Ibidem, p. 29).

Em outra passagem:

Deus é, por definição, sem dimensão; é permissível, entretanto, pela clareza de nossa exposição, e mesmo Ele não possuindo dimensões, dotá-Lo com qualquer número maior que zero, se essas dimensões desaparecerem nos dois lados de nossas identidades. Nós devemos nos contentar com duas dimensões, para que esses sinais planos geográficos possam facilmente ser escritos em uma folha de papel. (Ibidem, p. 123).

Nota-se nestas passagens certa ênfase na relatividade das convenções. Assim como certa liberdade no modo de relacionar criativamente, e criticamente, as noções de percepção, linguagem, pensamento, imaginação e verdade. Em parte, a surpresa resultante da argumentação de Jarry se deve ao fato dela não se submeter à organização pressuposta pelo senso comum. No trecho sobre as dimensões de Deus, por exemplo, a praticidade de se ater à bidimensionalidade para favorecer a escrita em papel é privilegiada; e no trecho sobre o corpo como parâmetro de percepção, sua utilidade é a de suporte do bolso, continente de uma régua.

A maneira com que Jarry indica que a linguagem é capaz de conformar a percepção é notável. No início do trecho sobre a gota d’água por exemplo, o preâmbulo que se apresenta como uma charada parece a princípio uma sequência de absurdos, mas no momento em que se sabe que se trata da água, todas as afirmações que antes pareciam incoerentes se revelam plausíveis, inesperadamente corriqueiras. Mesmo a afirmação de que uma subgotícula d’água pareça seca deixa de soar extravagante quando se considera a menção anterior à dureza do gelo.

A ‘Patafísica submete os signos científicos a uma criatividade delirante, até o ponto em que hipóteses mais improváveis se tornem consideráveis (SHATTUCK,1996, p. xvii). Procedimento efetuado com extrema meticulosidade em *Comentário para uso na construção prática da máquina do tempo* (1899), uma resposta à obra de H.G. Wells *A máquina do tempo* (1895), assinado por Dr. Faustroll. Simulando estritamente um artigo científico, explorava,

⁶ Da filosofia Jarry cita em *Artimanhas e opiniões de Dr. Faustroll, patafísico* apenas Platão, Aristóteles, Kant e Bacon, e faz referências indiretas a Bergson.

segundo a física, a possibilidade teórica da construção de tal máquina (BROTCHIE, 2015, p. 242).

Consta nos arquivos da *Society of Psychical Research* de Cambridge uma carta de 7 de julho de 1899, em que Sir. William Crookes, (que foi presidente da *Royal Society* e presidente da *Society of Psychical Research*), depois de ler o artigo de Faustroll por recomendação de Samuel Pierpont Langely (eminente astrônomo e pioneiro da aviação) faz alguns apontamentos sobre detalhes técnicos e pede as considerações de Sir. Oliver Lodge, (duas vezes presidente da *Society of Psychical Research*) (Ibidem, p. 240-242). Este episódio, além de atestar o quão Jarry era versado em física e matemática, mostra uma performance que pretendia diluir o limite entre ficção e realidade. Se Ubu invadiu a vida de Jarry como um bufão, de modo avacalhado e expansivo, Dr. Faustroll parece ter também se insinuado, de modo comedido e austero, por outros meios e em outros círculos sociais.

Este modo de pensar aberrante e desgovernado, guiado por uma curiosidade voraz e regrado por um humor catedrático, transgressor de qualquer parâmetro prévio e adverso às limitações de qualquer área de conhecimento, faz de Faustroll outro personagem conceitual da 'Patafísica, tanto quanto Ubu e o próprio Jarry.

O Patafísico, por sua vez, talvez possa ser considerado uma nova etapa do Idiota, personagem conceitual que segundo Deleuze e Guattari (2010 p. 76-77, 86) segue uma linhagem de mutações que se insinua desde Santo Agostinho, se forma em Nicolau de Cusa, se evidencia em Descartes, se altera novamente em Dostoiévski. Pensador privado, singular, que pensa por si mesmo e forma conceitos com forças inatas, em oposição ao conhecimento institucionalizado do professor público. Inicialmente queria checar por si mesmo as aparências, duvidando de tudo, para num outro momento não se resignar nem às evidências. Alterando assim a própria imagem do pensamento, não quer mais o verdadeiro, "mas fazer do absurdo a mais alta potência do pensamento, isto é, criar" (DELEUZE; GUATTARI, 2010 p. 77).

Com as circunstâncias de sua concepção contextualizadas e com o modo de pensar de seus personagens conceituais devidamente ilustrado, se segue agora a caracterização da 'Patafísica.

2.3 'Patafísica

O termo 'Patafísica vem da contração do grego antigo *επι (μετὰ τὰ φυσικά)* - *epì tà metὰ tà physiká*, que significa "em torno do que está após a física". O que está após a física neste caso designando a metafísica. O termo consiste numa pequena variação de *τὰ μετὰ τὰ φυσικά*

(tà metὰ tà physiká), Metafísica, título do conjunto de tratados de Aristóteles posteriores à *Física*.

O apóstrofo, que não afeta o significado ou a pronúncia da palavra, apenas adiciona uma notação maliciosa sugerindo uma variedade de trocadilhos a ser evitados: “patte à physique” (pata física), “pas ta physique” (não a sua física) e “pâte à physique” (“massa à física”). Desde o título, a proposição mostra a que veio, para divergir, isto é, para divertir. Segundo Bök (1997, p.50 tradução nossa), “O apóstrofo denota que, enquanto o jogo de palavras nas ciências está ausente por decreto, ele ainda está presente por procuração, uma vez que a verdade é um jogo de linguagem que nunca apaga sua condição de jogo de linguagem.” Isto é, o apóstrofo indicaria que se na ciência, que pretende fazer um uso neutro e objetivo da linguagem, qualquer jogo de palavras estaria vetado a priori, ela própria se constitui como linguagem e, portanto, faz uso inexoravelmente de todos os meios estratégicos que lhe são inerentes. De modo que o suposto ideal de verdade perseguido pela ciência derivaria da plausibilidade de um jogo de linguagem suficientemente coeso para invisibilizar o que o contradiz, o que o excede e, sobretudo, seus estratagemas internos.

A respeito da origem da ‘Patafísica, Michel Arrivé (2000, tradução nossa) afirma que “estritamente falando, a ‘Patafísica não tem história.” Embasado nas palavras de Sandomir (apud ARRIVÉ, 2000, tradução nossa): “Estava já em todas as partes antes que nós mesmos, e ultrapassa todo o mundo. Antecede inclusive o estar. Posto que nem sequer precisa estar para ser”. Segundo Arrivé: “Não criada, a ‘Patafísica não teve começo e não terá fim. O próprio projeto de escrever sua história parece sem fundamento” (2000, tradução nossa). Ainda assim ele próprio rememora com estilo primoroso o percurso da ‘Patafísica de suas insinuações paródicas até seu fictício enunciamento teórico.

A ‘Patafísica já havia surgido entre as piadas estudantis durante as aulas de física do Prof. Hébert. Mas foi ganhando consistência apenas na medida em que Jarry foi lhe atribuindo um estilo sintético e polissêmico, intelectualmente desafiante. (FELL, 2010, p. 134). Até que se tornou seu credo poético-filosófico (BROTCHIE, 2015, p. 25). Poucos anos depois de sair do liceu, Jarry anunciou um “Tratado sobre ‘Patafísica” (SHATTUCK, 1996, p. xi) mas ela só despontou na literatura em 1894, em *Ubu íntimo*, em que Pai Ubu afirma ter inventado a ‘Patafísica, dado que se fazia necessária (ARRIVÉ, 2000).

Apareceu também no mesmo ano em uma menção menor ainda, em *Lintel*, de *Os minutos da areia memorial*, mencionada em nota de rodapé: “A simplicidade não necessita ser simples, senão um complexo comprimido e sintetizado (cf. Pataph.)” (Ibidem, tradução nossa). A referência por uma abreviação, que lhe emprestava credenciais acadêmicas (FELL, 2010, p.

133) como se já fosse uma disciplina conhecida, era um toque típico de Jarry (BROTCHIE, 2015, p. 86) e foi esclarecida posteriormente com o anúncio de uma obra em preparação, *Elementos da 'Patafísica*.

Em 1895, em *César Anticristo*, Jarry estabelece o "axioma dos contrários idênticos, o patafísico, cume anão do gigante, mais além da metafísica; é (...) o anticristo e também Deus, cavalo do espírito, Menos-em-mais, Menos-que-é-mais, cinemática do zero que se fixa nos olhos, poliédrico infinito" (JARRY apud ARRIVÉ 2000 tradução nossa).

E em 1897, em *Os dias e as noites*, a 'Patafísica apareceu como título de um capítulo.

Até que, em 1898, enfim foi devidamente apresentada no livro fictício *Elementos da 'Patafísica*, de Dr. Faustroll, no início do livro dois de *Artimanhas e opiniões de Dr. Faustroll, Patafísico*.

"Explicar a 'Patafísica contradiz a sua própria essência" (DUBBLEBOER apud HAAN, 2014 p.19 tradução nossa). Ainda assim Faustroll, no capítulo 8, *Definição*, do livro 2, *Elementos da 'Patafísica*, prepara a enunciação de sua definição teórica com um preâmbulo introdutório, que começa com outra definição eventual:

Um epifenômeno é aquilo que é superinduzido em consequência de um fenômeno. 'Patafísica, cuja grafia etimológica deveria ser ἐπι (μετὰ τὰ φυσικά) e cuja ortografia atual é 'patafísica, precedida de uma apóstrofe para evitar trocadilhos, é a ciência daquilo que é superinduzido sobre a Metafísica, seja dentro ou além das últimas limitações, estendendo-se quão além a Metafísica se estende como a última extensão além da Física. Ex: um epifenômeno sendo geralmente acidental, a Patafísica será acima de tudo, a ciência do particular, a despeito da opinião comum de que a única ciência é aquela do geral. A Patafísica irá examinar as leis que governam as exceções, e irá explicar o universo suplementar a este, ou, de forma menos ambiciosa, irá descrever um universo que não pode ser – e talvez deveria ser – encarado no lugar do universo tradicional, considerando que as leis que supostamente foram descobertas no universo tradicional também são correlações de exceções, embora mais frequentes, mas em todo caso dados acidentais, os quais reduzidos ao status de exceção corriqueira, não possuem nem mesmo a virtude de originalidade.

DEFINIÇÃO: A 'Patafísica é a ciência de soluções imaginárias, que atribui simbolicamente às propriedades dos objetos, descritos por sua virtualidade, os seus contornos (JARRY, 2015, p. 28).⁷

⁷ Un épiphénomène est ce qui se surajoute à un phénomène.

La pataphysique, dont l'étymologie doit s'écrire ἐπι (μετὰ τὰ φυσικά) et l'orthographe réelle 'pataphysique, précédé d'un apos- trophe, afin d'éviter un facile calembour, est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle- même, s'étendant aussi loin au delà de celle-ci que celle-ci au delà de la physique. Ex. l'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphy- sique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les ex- ceptions, et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci ; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru décou- vrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se rédui- sant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité.

Définition. — La pataphysique est la science des solutions imagi- naires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. (JARRY, 1911, p.15-16)

A elaboração desta definição, e de seu preâmbulo, se estende por toda esta dissertação, de modo que antecipá-la aqui de modo rápido, além de ineficaz, seria prematuro.

Estando mais próxima de uma imagem mediadora do que de um conceito com parâmetros devidamente delimitados, como será elaborado no item 3.1, a ‘Patafísica conta com muitas definições alternativas. O Department of Dogma & Theory do London Institute of ‘Pataphysics publicou em 2003 um livro de definições, *‘Patafísica: 123 Definições e Citações, de 69 autores, em holandês, inglês, francês, alemão, italiano e latim*. Fato revelador deste o título, tão crítico quanto irônico. Primeiramente por ser um produto do departamento de dogma e teoria, deixando explícito desde o princípio o aspecto dogmático da intenção de se estabelecer uma teoria. O número 123 indica uma progressão derivativa e exponencial, ilustrando uma diversificação multiplicadora avessa ao aspecto sintetizante e conclusivo de uma definição. Definições e citações são indiretamente equiparadas, como se uma citação pudesse ser aplicada com o valor de uma definição, ou como se uma definição repetida a partir de um outro autor, isto é, não integralmente compreendida em todas as suas implicações e suas exclusões, não passasse de uma mera citação. O número 69 expõe um espelhamento invertido, sugere um jogo mútuo de contradições e referências entre autores que estabelecem entre si um campo de relações. A variedade de línguas sugere a imprecisão de qualquer significado frente a variação de nuances decorrente do contexto de cada uma. Além disso, a ordenação alfabética das línguas (no original) se dirigir ao latim sugere uma intenção etimológica, indicando mais uma vez a variação de significados. Claramente todas estas interpretações do título não passam de pura especulação, efeito da potência poética. Mais uma vez, se constata que os questionamentos que a ‘Patafísica propicia não são enunciados, mas insinuados. É imbuído por esta liberdade poética que Brotchie (apud ROSENBAK, 2018, p.16) usa uma referência da física para afirmar que a ‘Patafísica pode passar facilmente de um estado de definição aparente para outro. Esta plasticidade se evidencia também na variedade de seus desdobramentos.

Depois da morte Jarry ficou de certo modo esquecido até a primeira guerra mundial, quando os dadaístas o trouxeram de volta à cena (SHATTUCK, 1968, p. 223). Em 1919, a partir de Cocteau surgiram os primeiros comentários a respeito de sua influência sobre as novas gerações. Em 1924 os surrealistas o declaram um de seus santos patronos. Em 1927 Antonin Artaud e Roger Vitrac fundaram o Théâtre Alfred Jarry, dando desenvolvimento às suas teorias dramáticas.

Em 1947 suas obras completas foram publicadas (SHATTUCK, 1968, p. 224). Em 1948, foi fundado o Collège de Pataphysique. Segundo Scheerer (1987, p. 82) seria a paródia de qualquer instituição hierárquica, mais explicitamente do Collège de France. Seus integrantes

são provenientes dos mais variados campos, aos quais aplicam a ‘Patafísica: matemática, física, linguística, design, poesia etc.’⁸

Posteriormente, traduções e antologias de Jarry foram publicadas em alemão, árabe, chinês, eslovaco, espanhol, inglês, italiano, holandês, polonês, suíço e tcheco. Conseqüentemente surgiram mais colégios, museus e instituições dedicadas à Patafísica em Milão, Nápoles, Londres, Limburg, Alemanha, Antuérpia, Argentina, China, Espanha, Mongólia, Países Baixos e Suécia.⁹

Em *’Patafísica, um guia inútil*, de 2015, Andrew Hugill cataloga suas influências, que vão tão longe quanto Oulipo, punk rock, net art e arquitetura. Esta diversidade de desdobramentos demonstra como uma proposição pode ser potente ainda que incoerente. A força da ‘Patafísica provém justamente de seu caráter inconcluso, como será analisado no capítulo a seguir.

O maior trunfo da ‘Patafísica não consiste em qualquer afirmação, mas em afrontar o senso comum desafiando os pressupostos mais básicos, como demonstram seus personagens conceituais. Jarry, ao aplicar ao seu próprio cotidiano um sistema de valores oposto ao bom senso. Ubu, ao expressar no comportamento e na fala uma insensatez absurda capaz de inverter qualquer lógica. E Faustroll, ao desorganizar a percepção da realidade conjugando em subversões poéticas os mais variados campos do conhecimento. O que os reúne é divergirem da norma em favor da criação. Por meio de contraposições, desconstruções e transvalorações, instauram um plano de imanência que tende à própria desterritorialização, o que será melhor elaborado a seguir.

⁸ Seus estatutos foram assinados em 29 de dezembro de 1949 por Irénée Louis Sandomir, e consignados por Mélanie Le Plumet, Jean-Hugues Saimont e Oktav Votka. Sendo posteriormente admitidos Raymond Queneau, Boris Vian, François Caradec, Noël Arnaud.

⁹ Pensadores e celebridades se juntaram a elas, como Umberto Eco, Jean Baudrillard, Marcel Duchamp, Eugene Ionesco, Fernando Arrabal, Max Ernst, Juan Miró, Boris Van, Jean Dubuffet, Rene Clair, Baron Mollet, Jacques Pervert, Raymond Queneau, Barbara Wright, Edoardo Sanguineti, Dario Fo, Barry Flangan, Boris Vian, Marx Brothers e Thieri Foulc, etc. Sem participação formal, foram influenciados também Alexander Calders, Alvert Roussel, André Derain, André Sats, Antonin Artaud, Arthur Adamov, Arthur Cravan, Barry Flanagan, Baudrillard, Daumal, David Hockney, Deborah Bell, Dora Maar, Ellsworth Kelly, Enrico Baj, Erik Satie, Fillipo Tommaso Marinetti, Georges Ribemont-Dessaignes, Guillaume Apollinaire, Hansjörg Gisigers, Jacques Vaché, Jean Dubuffet, John Cage, Maurits Cornelis Esher, Michel de Ghelderode, Ossip Zadkine, Pablo Picasso, Peillet, Phillipe Sollers, Pierre Alechinsky, Robert Hodgins, Robert Tatin, Roberto Matta, Romain Weingarten, Torma. Thomas Chimes, Tristan Tzara, William Kentridge, Vincent Sardon, Yvan Goll, e muitos outros.

3 A ‘Patafísica entre duas perspectivas

Dado que Bergson foi uma importante influência para Jarry, e também para Deleuze, se mostrou oportuno à presente pesquisa o uso de alguns de seus conceitos. Neste contexto, a leitura de Bergson realizada para esta dissertação se deu sob influência deleuziana. É importante ressaltar, no entanto, que não se pretende homogeneizar nenhum dos aspectos das filosofias de Bergson e Deleuze abordados nesta dissertação. Trata-se apenas de articular certos elementos que favorecem a abordagem da ‘Patafísica. Ao final deste capítulo serão abordados ainda aspectos em que a compreensão que estes autores fazem da arte elucidam traços pertinentes da ‘Patafísica.

3.1 A ‘Patafísica sob uma perspectiva de influência bergsoniana

As aulas de Bergson influenciaram a concepção da ‘Patafísica consideravelmente. O curso começou com problemas epistemológicos acerca da interação da mente com a matéria, explorando teorias inusuais e resgatando ideias exóticas de linhagens já abandonadas, o que fascinou Jarry. Ele transcreveu as aulas quase palavra por palavra por mais de 700 páginas que conservou com cuidado, com exceção do último semestre do primeiro ano, que se perdeu (BROTCHIE, 2015, p. 29).

Jarry parece ao mesmo tempo ter admirado e se contraposto a Bergson. Apropriava-se dos aspectos e elementos da filosofia bergsoniana que lhe interessavam, transformando-os; e ignorava tanto o método de Bergson quanto suas conclusões. Por exemplo, Bergson era muito crítico do epifenomenalismo, teoria que propunha que a consciência era um efeito colateral e acidental do estado cerebral. Jarry, ao contrário, tão instigado por esta ideia, a estendeu também para a matéria, relacionando-a ao clinamen (Ibidem, p. 31). Este modo descompromissado de articular ideias confere à ‘Patafísica seu aspecto desarmônico, incoerente e fugidivo, que será abordado a seguir.

Analisando-se retroativamente, a ‘Patafísica parece ter se insinuado por trás de tudo o que Jarry produziu, sem, no entanto, que ele conseguisse formulá-la devidamente. O que a poderia caracterizar como uma intuição filosófica, nos termos bergsonianos:

[...] algo simples, infinitamente simples, tão extraordinariamente simples que o filósofo nunca conseguiu dizê-lo. E é por isso que falou por toda a sua vida. Não podia formular o que tinha no espírito sem se sentir obrigado a corrigir sua formulação e, depois, a corrigir sua correção: assim, de teoria em teoria, retificando-se quando acreditava completar-se, o que ele fez, por meio de uma complicação que convocava

a complicação e por meio de desenvolvimentos justapostos a desenvolvimentos, foi apenas restituir com uma aproximação crescente a simplicidade de sua intuição original. Toda a complexidade de sua doutrina, que pode ir ao infinito, não é portanto mais que a incomensurabilidade entre sua intuição simples e os meios que dispunha para exprimi-la (BERGSON, 2006, p. 125).

De fato, a obra de Jarry é muito mais facilmente apreendida depois de se conhecer a ‘Patafísica. Por este motivo, muitas vezes foi considerada uma espécie de autojustificativa, uma tentativa de encontrar uma licença poética que desonerasse sua conduta excêntrica e lhe cedesse algum lugar na sociedade (SCHEERER, 1987, p. 81).

A Patafísica era perfeitamente capaz de assimilar contradições, ou ao menos relegá-las ao status de ambiguidades desimportantes. Como uma representação, ela reflete a natureza opositora de Jarry; era quase o produto inevitável de seu temperamento. Como uma filosofia intencional, ela pode ser vista inicialmente como sua tentativa de resolver estas contradições elevando-as a um princípio básico e então codificando-as como uma disciplina. O epifenômeno desta abordagem era a criação de uma razão convenientemente irrefutável para sua beligerância. A patafísica, portanto, poderia ser tanto um instrumento para a integração física, quanto uma licença para dissipação; e a vida de Jarry se desdobraria entre estas opções (BROTCHIE, 2015, p. 34 tradução nossa).

Para Scheerer (1987 p. 81) não seria pertinente reduzir a ‘Patafísica às necessidades sociais de Jarry. Trata-se explicitamente de uma intuição que excede qualquer referência pessoal, pretende ultrapassar a metafísica. Para tal objetivo, a intuição se revela um método promissor, na medida em que faz reconhecer um pressentimento da parte do real que se mantém incompreensível à inteligência. Segundo Bergson (2006, p.187), a intuição indica um conhecimento direto e evidente, que no entanto se mantém irreduzível à elaboração racional e ao exame analítico por ser incoerente com os hábitos representacionais. A legitimidade de uma intuição se impõe por sua pertinência, por apresentar certo aspecto do real que a consciência é capaz de assegurar ainda que a inteligência intelectual não seja capaz de elaborar argumentativamente.

Neste sentido, as intuições filosóficas que estabelecem os traços diagramáticos da ‘Patafísica encontram na arte um campo bastante propício. Se formulam através da potência estética, segundo uma lógica não racional, pelo que derivam na imaginação, e não por argumentos analíticos; por

uma lógica da imaginação que não é a lógica da razão, que chega até mesmo a se opor a ela e que a filosofia deverá levar em conta, não apenas no estudo do cômico, mas em outras investigações de mesmo tipo. Trata-se de algo como uma lógica do sonho, de um sonho que não esteja inteiramente sob os caprichos da fantasia individual, mas que seja sonhado por toda a sociedade (BERGSON, 2018, p.54).

Embora insuficientemente compreensível e literalmente incoerente, a ‘Patafísica se legitima por seu efeito vitalizante, inspirador. Não busca explicar, mas excitar a intuição. Neste aspecto suas diretrizes gerais parecem ter sido prenunciadas por Bergson:

É relativo o conhecimento simbólico por conceitos preexistentes que vai do fixo para o movente, mas não o conhecimento intuitivo que se instala no movente e adota a vida mesma das coisas. Essa intuição atinge o absoluto.
A ciência e a metafísica confluem portanto na intuição. Uma filosofia verdadeiramente intuitiva realizaria a união tão desejada da metafísica com a ciência (BERGSON. 2006, p.224).

Pode-se afirmar sem receios que Jarry não realizou propriamente tal ideal, mas apenas o almejou, indicando-o conforme suas possibilidades.

Como uma intuição filosófica, a ‘Patafísica evita as restrições de uma definição conceitual precisa, preservando seu aspecto aberto, maleável e ativo. Se assemelha a uma imagem mediadora, no sentido bergsoniano (BERGSON. 2006, p.136; p.195), dado que faz confluírem aspectos dispersos num conjunto suficientemente flexível e abrangente, sem restringi-los a demarcações fixas. As imagens mediadoras oferecem “representações flexíveis, móveis, quase fluídas, sempre prontas a se moldarem pelas formas fugidias da intuição (Ibidem, p. 195).

As imagens mediadoras favorecem a abrangência da intuição, recusam as formas habituais de compreensão racionalista que embora sejam mais práticas cotidianamente são também restritivas: "conceitos fixos podem ser extraídos por nosso pensamento da realidade móvel; mas não há nenhum meio de reconstituir, com a fixidez dos conceitos, a mobilidade do real" (Ibidem, p. 220).

Sem excluírem-se, conceitos e imagens mediadoras, contribuem para o desenvolvimento do exercício filosófico. "Trabalhar intelectualmente consiste em conduzir uma mesma representação ao longo de planos de consciência diferentes" (BERGSON, 2009, p. 176). Bergson afirma que "temos dois meios de expressão, o conceito e a imagem. É em conceitos que o sistema se desenvolve; é numa imagem que ele se contrai [...]" (BERGSON, 2006, p.138). Jarry parece intuir a potência de uma imagem mediadora ao afirmar que a simplicidade consiste em complexidade comprimida e sintetizada (JARRY apud ARRIVÉ, 2000), no sentido de que buscava elaborar intuições bastante abrangentes e complexas por meio de imagens poéticas que embora fossem sintetizantes não delimitavam contornos restritivos, pelo contrário, preservavam uma abertura à indefinição.

O aspecto fugidio e difuso da ‘Patafísica decorre também da influência do movimento simbolista, que privilegiava sugestões às abordagens diretas, rejeitava os modelos existentes, e cultivava vocabulários pessoais para enfatizar certa afinidade esotérica com o primordial

(BEVAN, 2020a, p. 3). Aspectos que tornam a enunciação da ‘Patafísica um produto da função fabuladora.

Segundo Bergson (2006 p. 123-148), quando a operação intelectual é incapaz de articular conceitualmente questões que lhe resultam inapreensíveis, a inteligência é impelida a desdobrar-se no suprapensamento, como intuição. Mas uma tendência inversa também pode se efetuar, quando a inteligência regride ao infrapensamento, emulando o aspecto representacional dos processos intelectuais para justificar elaborações incoerentes, explicações alucinatórias e imagens fantasmáticas. A esta tendência Bergson (2005, p.118) denomina função fabuladora, origem também de toda capacidade de ficcionar. A necessidade de fabular é tão presente na espécie humana quanto a de raciocinar, ambas concorrem para a preservação da espécie e para o equilíbrio psíquico. A função fabuladora revela uma sinergia entre instinto e inteligência, legitimando superstições para conformar um senso simbólico que atenda ao apego à vida (LAPOUJADE, 2012). Comentando as explicações religiosas para os mistérios da existência que afligem a humanidade, Bergson afirma: “o homo sapiens, único dotado de razão, é também o único capaz de suspender a sua existência de coisas irrazoáveis” (BERGSON, 2006, p. 95).

Pode-se considerar que a ‘Patafísica faz a função fabuladora convergir à intuição, a instrumentaliza, buscando acessar pela imaginação o virtual do pensamento, apartado pelas restrições da linguagem racional que recorta o real. Não busca dissimular juízos insensatos, mas sim enaltecer a criatividade como base do pensamento tanto em proposições razoáveis quanto irrazoáveis. Neste sentido a ‘Patafísica opera desde o campo virtual entre intuição e função fabuladora, experimentando novas dinâmicas entre o suprapensamento e o infrapensamento. Opera diretamente a partir do amálgama de interpenetrações do impulso vital de onde se destacam como tendências a inteligência e o instinto. Daí sua potência apesar de sua incoerência.

O uso consciente que a ‘Patafísica faz da função fabuladora almeja à abertura dos círculos fechados em que normalmente o pensamento opera (BERGSON, 2005, p. 74) aspirando à renovação de suas regras internas. Arranca o pensamento do domínio do razoável e da reconhecimento para lançá-lo para fora de seus circuitos viciosos. A ênfase da ‘Patafísica em uma criatividade insubmissa e desregrada busca desvelar o potencial do pensamento humano encoberto pelo racionalismo utilitário que assumia proeminência com a ciência moderna.

Por entre a intuição filosófica, a imagem mediadora e a função fabuladora, Jarry encontrou com a ‘Patafísica um meio de dinamizar o virtual do pensamento humano e impulsioná-lo para fora de seus círculos fechados, atingindo assim, possivelmente, alguma relevância filosófica. Segundo Bergson (2006, p. 272) "é a mesma intuição, diversamente

utilizada, que faz o filósofo profundo e o grande artista." Desde o campo da arte, menos restringida pelas demandas por utilidade pragmática, coerência racional, coesão conceitual ou compromisso com a noção de verdade, a imaginação criativa lança o pensamento ao devir.

3.2 A ‘Patafísica sob uma perspectiva de influência deleuziana

Nos dois artigos que escreveu sobre a ‘Patafísica Deleuze não a explica, mas a complexifica relacionando-a a Heidegger e a Alexos. Ainda assim suas considerações ajudam em muito sua compreensão. Serão abordados a seguir seus principais pontos de elaboração, em relação à metafísica e à fenomenologia.

Em ambos seus artigos sobre a ‘Patafísica, Deleuze (2011, p. 118; 2006, p. 104) desconsidera a definição oficial de Faustroll e se refere ao trecho do preâmbulo que menciona a superação da metafísica. “De certo modo esta tentativa de ultrapassar a metafísica já é conhecida. Pode ser encontrada em graus diversos, em Nietzsche, em Marx, em Heidegger. O único nome geral que lhe convém foi o criado por Jarry, patafísica" (DELEUZE, 2006, p. 104).

A ‘Patafísica ultrapassa a metafísica descartando sua divisão dual e voltando-se ao singular do fenômeno. No artigo sobre ‘Patafísica de 1964, Deleuze comenta:

[...] a morte de Deus significa para a filosofia a abolição da distinção cosmológica entre dois mundos, da distinção metafísica entre essência e aparência, da distinção lógica entre verdadeiro e falso. A morte de Deus reivindica, pois, uma nova forma de pensamento, uma transmutação dos valores. (DELEUZE, 2006, p. 103).

O axioma dos contrários idênticos, proposição de Jarry, busca abolir o modo de pensar que define algo pela distinção de seu oposto, que funda o dualismo, e que acaba duplicando mesmo o que não precisaria de um duplo; pressupondo da aparência uma essência, derivando do mundo factual um mundo espiritual, por exemplo.

Segundo Scheerer (1979 p. 90-96), Arrivé (2020; 1975 p. 87-91) e Brotchie (2015, p.30) a identidade dos opostos é uma ideia central na ‘Patafísica, embora ausente da definição de Faustroll. Brotchie (Ibidem, p.30) a remonta a Heráclito, e afirma que Jarry a tomou de “Anatomia comparada dos anjos” de Dr. Misses, pseudônimo de Gustav Theodor Fechner, um filósofo e cientista alemão apresentado por Bergson em suas aulas.

O axioma dos contrários idênticos é indicado por figuras poéticas em diversos momentos de *Gestos e Artimanhas de Dr. Faustroll, patafísico*. No capítulo 39, Ibícrates, o Geômetra, que foi discípulo de Sophrotatos, explica a Mathetes:

O tetrágono de Sophrotatos, contemplando-se a si mesmo, inscreve em si mesmo outro tetrágono, que é igual à sua metade, e o mal é o reflexo simétrico e necessário

do bem, sendo estes a unidade de duas ideias, ou a ideia do número dois; bem por consequência em certa medida, creio eu, ou indiferente pelo menos, ó Mathetes.” (JARRY, 1911, p. 84, tradução nossa, grifo nosso).¹⁰

Apesar do hermetismo, o trecho acima é revelador porque indica como dois opostos confluem em uma unidade, e como uma unidade se desdobra em dois opostos. De modo indireto, desdobrando imagens que espelham contradições, mais do que encadeando argumentos lineares, unifica o dualismo por meio de um quadrilátero.

Em muitos outros trechos o axioma dos contrários idênticos é aplicado também sem nenhum compromisso com explicações: “Era natural que as ilhas nos parecessem como lagos, durante nossa navegação por terra seca” (JARRY, 2015, p. 57). “Já que eu estava simplesmente em LUGAR NENHUM, ou em ALGUM LUGAR, o que significa a mesma coisa” (Ibidem, p. 114). “O Sol é um globo frio” (Ibidem, p.117).

Segundo Scheerer (1997, p. 90-96) a perspectiva patafísica não é embasada em nenhuma posição dialética possível, se relaciona a certo aspecto do funcionamento do inconsciente freudiano, em que não se concebe o “não” ou qualquer negatividade. Nos sonhos, por exemplo, pode acontecer que a categoria de oposição seja ignorada, que se apresentem tanto o polo negativo quanto o positivo a partir de uma mesma unidade. Influenciado pelo egiptólogo Karl Abel, que demonstrou como na língua egípcia o mesmo sinal pode designar significados opostos, Freud deduziu que o duplo sentido antitético nos sonhos pode ser reminescente de experiências arcaicas, revelando dinâmicas psíquicas anteriores a tal tipo de divisão dualista na linguagem. Jarry recusa as oposições dualistas satirizando: “[...] é mais fácil concordar com um ponto em vez de dois” (JARRY, 2015, 29).

Outro aspecto pelo qual Deleuze caracteriza a ‘Patafísica em ambos seus artigos é como antecessora da fenomenologia. “Em primeiro lugar, como superação da metafísica, a patafísica é inseparável de uma fenomenologia, isto é, de um novo sentido e de uma nova compreensão do fenômeno” (DELEUZE, 2011, p. 118). Este já não pode ser definido como uma aparência que deriva de uma essência, ou uma aparição que remeteria a uma consciência alheia à qual se dirige. Desaparece a cisão entre aparência e essência. “A metafísica é um erro que consiste em tratar o epifenômeno como outro fenômeno, outro ente, outra vida” (Ibidem, p.119). Neste sentido, “a ontologia só se faz possível como fenomenologia” (HEIDDEGER apud DELEUZE, 2011 p.118). O fenômeno se mostra a si mesmo, singularidade notável que não se submete à

¹⁰ Le tétragone de Sophrotatos, se contemplant soi-même, inscrit en soi-même un autre tétragone, qui est égal à sa moitié, et le mal est symétrique et nécessaire reflet du bien, qui sont uniment deux idées, ou l’idée du nombre deux ; bien par conséquent jusqu’à un certain point, je crois, ou indifférent tout au moins, ô Mathetes. (JARRY, 1911, p. 84)

utilidade que teria para a consciência. Um mostrar-se, “esse ser do fenômeno é o “epifenômeno”, in-útil e in-consciente, objeto da patafísica” (Ibidem, p.119).

Conseguir apreender a singularidade, desviando das conjecturas estruturalmente arraigadas pela linguagem, requer uma profunda disponibilidade, tão ousada e libertária quanto improvável. Uma apreensão tão original, autêntica e genuína requer desviar de alguns dos parâmetros mais prezados pelo senso comum: essência, coerência, verdade, objetividade, lógica etc. Desvencilhar pensamento e reconhecimento.

Evitar a reconhecimento pressupõe abandonar pressupostos. Ao se dedicar às exceções, a ‘Patafísica se contrapõe de partida a qualquer verdade suposta, principalmente à ideia de uma regra geral e abstrata. Para superar os dualismos metafísicos, a ‘Patafísica não opta por qualquer dos polos, mas integra-os no universo suplementar: o real que revela o ilusório da percepção e do pensamento. Não se trata de um outro mundo além deste, mas do mesmo, livrado de suposições restritivas.

O consentimento universal já é um pré-conceito consideravelmente miraculoso e incompreensível. Por que alguém deveria reivindicar que a forma de um relógio é redonda - uma proposição manifestamente falsa -, considerando que ele aparece em perfil como um constructo estreito e retangular, elíptico em três lados? E por que diabos alguém deveria notar sua forma apenas no momento de olhar as horas? - Talvez sob o pretexto da utilidade. No entanto, a criança que desenha um relógio em forma de círculo também vai desenhar uma casa como um quadrado, como uma fachada, sem nenhuma justificção, naturalmente (JARRY, 2015, p.29).

Denunciando o recorte do real operado pela linguagem, cujas abstrações reduzem tudo a generalizações, mutilam a percepção, automatizam o pensamento e condicionam a existência, Jarry opera pela sátira uma crítica que desnuda a verdade como convenção. Mostra como a ideia de verdade desencadeia uma série de condicionamentos que se replicam pela visão, pelo pensamento, pela representação, pelo modo de habitar a casa e de habitar o tempo.

Deleuze comenta:

Um mostrador de relógio aparece redondo, cada vez que se lê a hora (utilidade); ou mesmo independentemente da utilidade, em virtude unicamente das exigências da consciência (banalidade cotidiana), a fachada de uma casa aparece quadrada, segundo algumas constantes de redução. Mas o fenômeno é o mostrador como série infinita de elipses ou a fachada como série infinita de trapézios: mundo feito de singularidades notáveis, ou que se mostram (enquanto as aparições são apenas singularidades reduzidas ao ordinário, que aparecem ordinariamente à consciência). (DELEUZE, 2011, p. 118-119).

O fenômeno real do relógio, série de elipses tanto quanto série de retângulos, aparece à consciência como uma exceção, o círculo indicador das horas resultante de constantes de redução. Para a ‘Patafísica, os hábitos da reconhecimento não passam de correlações frequentes de exceções corriqueiras. Neste contexto, Jarry aponta para o caráter indutivo da ciência:

A ciência contemporânea é baseada no princípio de indução: a maioria das pessoas já viu um certo fenômeno ser precedido ou seguido de outro fenômeno na maioria das vezes, e conclui disso que será sempre assim. Além de outras considerações, isso é verdade apenas na maioria dos casos [...]. (JARRY, 2015, p. 28-29).

Como o trecho sobre o relógio e este acima indicam, a ‘Patafísica busca desviar de qualquer pressuposto habitual para focar na exceção, ainda que ela seja inútil. O valor encontrado é dar a ver, pela exceção, o real que excede os pressupostos.

Certamente, Jarry não visava com a ‘Patafísica esclarecer por comprovações, lógicas ou empíricas, qualquer proposição. A ‘Patafísica não pretende unificar-se em um sistema ou ratificar suas estratégias em uma agenda. Não tem teoria, método, manual ou cartilha (BÖK, 1997 p.6-7). Segundo Lanoir “A ‘Patafísica não pode ser explicada por termos não patafísicos” (1969 apud BROTHIE, 2015 p. 29 tradução nossa), neste sentido, trata-se de um plano de imanência singular, com traços diagramáticos e intensivos próprios, embora avesso a configurações. "Precisamente porque o plano de imanência é pré-filosófico, e já não opera com conceitos, ele implica uma espécie de experimentação tateante, e seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 52). Por meios errantes em um processo difuso, na arte, é que Jarry pode fazer confluírem os traços diagramáticos da ‘Patafísica.

Os personagens conceituais da ‘Patafísica divergem da norma em favor da criação, instauram um plano de imanência em que o pensamento intenciona o devir. Deleuze e Guattari (2010, p. 50) afirmam que “o verdadeiro do plano de imanência não pode ser definido senão por um ‘voltar-se na direção de...’, ou um ‘aquilo em cuja direção o pensamento se volta.”” Nisto também Jarry teve uma atitude pouco usual para a época, mais que qualquer enunciado intencionou a transvaloração. Conjugou pelas margens a ciência, a filosofia, e a arte (na medida em que nem seu editor considerava *Faustroll* legível (SHATTUCK, 1996, p. ix)) em um plano de imanência que tende à própria desterritorialização.

O plano da filosofia é pré-filosófico, enquanto o consideramos nele mesmo, independentemente dos conceitos que vêm ocupá-lo, mas a não-filosofia encontra-se lá, onde o plano enfrenta o caos. A filosofia precisa de uma não-filosofia que a compreenda, ela precisa de uma compreensão não filosófica, como a arte precisa da não-arte e a ciência da não ciência. Elas não precisam de seu negativo como começo, nem como fim no qual seriam chamadas a desaparecer realizando-se, mas em cada instante de seu devir ou de seu desenvolvimento (DELEUZE; GUATTARI, 2010 p. 257).

A ‘Patafísica, assim como em outras medidas também a filosofia, a ciência e a arte, vislumbra este outro lado, “um *eu não sei* tornado positivo e criador, condição da criação mesma, e que consiste em determinar *pelo* que não se sabe [...]” (Ibidem, p. 153). A partir desta iminência do que não se sabe é que Jarry pode idear uma ciência que ultrapasse a metafísica. O

plano de imanência, condição interna da filosofia, é o não pensado no pensamento, e está sempre pressuposto dado que os conceitos remetem a uma compreensão não conceitual (Ibidem, p. 51, 73). "Talvez seja o gesto supremo da filosofia: não tanto pensar O plano de imanência, mas mostrar que ele está lá, não pensado em cada plano" (Ibidem, p. 73).

Ainda que o plano de imanência se revele por intuições, não se resume a uma abstração mental, tem uma de suas faces no próprio mundo físico (Ibidem, p. 48-50). Mesmo no caso da 'Patafísica, não se trata apenas de imaginação, suas questões ultrapassam a ficção. Em seu artigo *O que é a escuridão*, Jarry faz considerações sobre as então recentes descobertas do raio-x, da luz ultravioleta e da luz infravermelha. Ponderando que os sentidos humanos são incapazes de apreender os fenômenos de modo integral, deduz a existência de dimensões reais e imperceptíveis, que comporiam um "universo suplementar" (melhor elaborado no item 4.1) em que o ser humano vive imerso sem perceber (FELL, 2010 p.135). Mesmo ao abordar "a natureza concreta do mundo físico" a 'Patafísica se dirige à face do real que escapa à compreensão, e neste caso até à percepção.

3.3 O uso da arte como instrumento patafísico

O que se segue neste item são apontamentos, exclusivamente no que concerne uma compreensão mais abrangente da 'Patafísica, das abordagens da arte conforme Bergson e Deleuze e Guattari. Não se deve supor, portanto, que tais filosofias estejam sendo unificadas ou equiparadas. Trata-se apenas de abordar algumas de suas ressonâncias na 'Patafísica, especificamente em relação às singularidades que excedem a organização representacional da realidade.

Este esforço por apreender o singular antes de submetê-lo às generalidades das categorias cognitivas que perverteriam a percepção é prezado por Bergson. Sem aproximar-se do radicalismo extravagante do axioma dos contrários idênticos, Bergson atesta também certa vantagem de uma abordagem não dual. Defende que pela intuição pode-se facilmente tanto opor quanto conciliar tese e antítese a partir de uma mesma realidade concreta.

Os conceitos [...] apresentam-se normalmente aos pares e representam os dois contrários. Não há de fato realidade concreta da qual não se possa tomar ao mesmo tempo as duas vistas opostas, que não se subsuma, por conseguinte, aos dois conceitos antagonistas. De onde uma tese e uma antítese que se procuraria em vão reconciliar logicamente, pela razão muito simples de que, com conceitos, ou pontos de vista, nunca se fará uma coisa. Mas do objeto, apreendido por intuição, passa-se sem dificuldades, em muitos casos, para os dois conceitos contrários; e, vendo assim sair da realidade a tese e a antítese, apreendemos ao mesmo tempo como essa tese e essa antítese se opõem e como se reconciliam (BERGSON, 2006, p.205).

A arte estimula este processo de apreensão pela intuição. A arte leva a percepção a coincidir com aquilo que apresenta de único (Ibidem, p.187) e, por conseguinte, de inexplicável¹¹. Revela à consciência diferenças inúteis, ancestralmente afastadas pelos parâmetros da linguagem que restringem a percepção em favor de simplificações práticas impostas pelas demandas cotidianas (BERGSON, 2018, p.103). Provoca a suspensão dos modos habituais de pensamento que constroem a consciência e a induz a dirigir-se ao singular da experiência.

[...] a arte tem como único objetivo descartar os símbolos praticamente úteis, as generalidades acentuadas convencional e socialmente, enfim, tudo o que mascara a realidade com vistas a nos colocar face à própria realidade. [...] Certamente a arte nada mais é do que uma visão mais direta da realidade. Mas essa pureza de percepção implica uma ruptura com a convenção útil, um desinteresse inato e especialmente localizado dos sentidos ou da consciência [...] (Ibidem, p.105-106).

Escapando às categorias convencionais do pensamento, remetendo ao ininteligível, a arte extrapola os limites da linguagem, induzindo seus espectadores a se exercitarem para além do intelecto, seja voltando-se para a investigação pela percepção ou pela imaginação. Nota-se que a arte reaproxima o pensamento do sensível.

Jarry parece aproximar-se proposição bergsoniana aqui esboçada, por mergulhar na experiência através de uma intuição que possa extrapolar os parâmetros do pensamento; mas ele extrapola os limites da percepção sensorial em favor também de especulações imaginárias. Conforme o que se poderia supor até aqui de um possível método patafísico, para melhor focar na singularidade da experiência Jarry atenta às exceções, para intensificar a intuição solta a imaginação e para extrapolar os parâmetros do pensamento permite-se delirar.

Diferentemente de Bergson (Ibidem, p.105-106), para quem a arte tem por objetivo trazer a atenção ao singular da experiência, desvelando assim o real, Deleuze e Guattari (2010 p.197) consideram que a arte tem por objetivo compor seres de sensação que se sustentem por si mesmos, não se trata então de desvelar mas sim de compor.

Segundo Deleuze e Guattari (Ibidem, passim) o objetivo da arte é extrair do caos uma composição sensível, um bloco de sensações; transformar a variabilidade caótica em uma variedade caoide¹². Criar uma composição de sensações capaz de conservar-se por si mesma,

¹¹ Estas colocações são mais evidentes em relação à música instrumental ou à arte abstrata, que oferecem estímulos sensoriais livres de cargas representacionais diretas. No caso da 'Patáfísica, expressa pela literatura de ficção, em que conteúdos representacionais de muitos níveis distintos se atravessam, o que se oferece como singularidade capaz de revitalizar a atenção trazendo-a de volta dos hábitos da reconhecimento para a experiência em si, é o próprio fluxo do pensamento, seus desvios e saltos surpreendentes (como ficará mais claro ao final do item 4.3).

¹² A partir de Serres e Leibniz, Deleuze e Guattari mencionam dois infraconscientes. Um mais profundo, pura multiplicidade ou possibilidade em geral, estruturado como um conjunto qualquer, uma mistura aleatória de signos,

de sustentar-se independente, não como semelhança a um objeto ou referência a uma memória, mas por seus próprios meios. Exceder os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido para compor um ser de sensação. Arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, tornando sensível paisagens não humanas. Arrancar o afecto das afecções, tornando sensível devires não humanos do homem. Este bloco de sensações composto de perceptos e afectos desterritorializa o sistema da opinião, que submetia percepções e afecções à razoabilidade dos parâmetros sociais e históricos.

Neste aspecto específico, por se contrapor aos parâmetros ordinários da representação da realidade sustentados pelos hábitos da reconhecimento, as abordagens da arte de Bergson e Deleuze e Guattari se aproximam.

Jarry parece aproximar-se das proposições deleuze-guattarianas aqui esboçadas, por compor através de suas passagens poéticas blocos de sensação que desafiam os clichês do senso comum, buscando dar consistência a devires e paisagens não humanas.

No capítulo 37, por exemplo, Faustroll depois de morto comenta: “Imagine a perplexidade de um homem fora do tempo e do espaço, que perdeu seu relógio, e sua vareta de medição, e seu diapasão. Eu acredito, Sr., que é este estado que de fato constitui a morte” (JARRY, 2015, p. 114). “Agora, até o presente momento, eu sabia que estava em algum lugar que não a Terra, da mesma forma como sei que quartzo está situado em outro lugar, no reino da dureza, e menos honoravelmente que o rubi; e o rubi em outro lugar que o diamante” (Ibidem, p. 111). Por um exercício imaginário, Jarry descreve a exceção da existência, a experiência da morte, como a desterritorialização de uma hecceidade¹³, um devir-imperceptível. Faustroll ultrapassa seus limites existenciais perdendo os parâmetros do corpo.

Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No

um estado caótico. O outro, menos profundo, é recoberto de esquemas combinatórios desta multiplicidade, um estado caoide (DELEUZE; GUATTARI, 2010 p. 242). “O caos tem três filhas segundo o plano que o recorta: são as Caoides, a arte, a ciência e a filosofia. Chamam-se caoides as realidades produzidas em planos que recortam o caos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010 p.245).

¹³ Segundo Deleuze e Guattari (2012, p.49-53), Hecceidade é um modo de individuação. Uma hecceidade é formada por relações de movimento e de repouso, poder de afetar ou ser afetado. Não são simples arranjos, mas individuações concretas capazes de influenciar metamorfoses; como o ferver da água ou o surgir de um relâmpago. É uma composição de potências e afectos não subjetivados. Trata-se de um modo de individuação muito diferente do de um sujeito, uma coisa ou uma substância. Hecciedades são graus de intensidade, como certo tom de azul se distingue dos outros. Hecciedades podem se interagir, como certo grau de luz pode se compor com certo grau de humidade e formar uma nova individuação, um arco íris. Certo ângulo dos raios do sol e certo grau da rotação terrestre criam o pôr do sol. “É todo o agenciamento em seu conjunto individuado que é uma hecceidade; é ele que se define por uma longitude e uma latitude, por velocidades e afectos, independentemente das formas e dos sujeitos que pertencem tão somente a outro plano” (DELEUZE; GUATTARI, 2012 p.52)

plano de consistência¹⁴, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto de elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto de afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude) [...] um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. [...] São hecceidades no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012 p. 49).

Nesta passagem a individuação é abordada como uma contingência relacional e intensiva, um grau específico em uma existência que a excede. “Um grau, uma intensidade é um indivíduo, Hecceidade, que se compõe com outros graus, outras intensidades para formar um outro indivíduo” (Ibidem, p.40). Desterritorializando-se, Faustroll inicialmente sofre “a mesma angústia de isolamento que uma molécula residual distante vários centímetros das demais em um bom vácuo moderno dos Srs Tait e Dewar” (JARRY, 2015, p. 112), e por fim chega a compreender que, “definitivamente, Deus é o ponto tangencial entre o zero e o infinito” (Ibidem, p. 126).

Sob outros graus de velocidade chega-se a pertencer a composições infinitamente complexas de relação; como um quadrado que apresenta seu cubo, sua quarta, quinta e outras dimensões, acessíveis aos homens apenas através de conjecturas ou sonhos (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 37; p. 41). Pela imaginação criativa, Jarry excede os limites humanos, supera seus parâmetros perceptivos, ultrapassa o tempo e vislumbra dimensões desconhecidas do universo suplementar, na Éternidade.

Neste contexto, pode-se considerar que a ‘Patafísica se sobrepõe à metafísica contrapondo o plano de consistência ao plano de organização, desvencilhando-o dos referenciais que organizam a realidade segundo pressupostos convencionados pelo senso comum.

Para isso, pela função fabuladora, cria imagens mediadoras capazes de agenciar intuições. Pela atenção à singularidade do fenômeno, recusa a divisão dual que sustenta a ideia de essência, e confere consistência ao próprio devir.

¹⁴ O plano de consistência transpassa todas as dimensões. É o fora em que coexistem as multiplicidades, a intersecção de todas as formas concretas, em que tudo devém imperceptível. Só contém hecceidades segundo linhas que se entrecruzam entre longitudes e latitudes, velocidades e lentidões; nele, afectos se deslocam e devires fazem bloco sem que nenhuma forma se desenvolva e nenhum sujeito se forme. É anterior ao plano de organização. O plano de organização age sobre o plano de consistência, interrompendo seus fluxos de desterritorialização e cerceando as linhas de fuga, para que as formas se sustentem e os sujeitos se configurem (DELEUZE; GUATTARI, 2012 p.17; 37-38; 52; 60; 1995, p.17). “O plano de organização não para de trabalhar sobre o plano de consistência, tentando sempre tapar as linhas de fuga, parar ou interromper os movimentos de desterritorialização, lastreá-los, reestratificá-los, reconstituir formas e sujeitos em profundidade. Inversamente, o plano de consistência não para de se extrair do plano de organização, de levar partículas a fugirem para fora dos estratos, de embaralhar as formas a golpe de velocidade ou lentidão, de quebrar as funções à força de agenciamentos, de microagenciamentos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012 p.63).

Os trechos mencionados sobre a morte, o relógio, o corpo e a água, em conjunto ao axioma dos contrários idênticos ilustram como a 'Patafísica, predecessora da fenomenologia, ultrapassa a metafísica não apenas para além, mas também para aquém, assim como nela mesma. Além dos parâmetros corporais como no caso da morte, aquém dos hábitos da reconhecimento como no caso do relógio, e nela mesma pelo axioma dos contrários idênticos. Em todos os casos trata-se de desorganizar a percepção da realidade pelo descondicionamento dos hábitos representacionais. O próximo capítulo se dedicará a analisar como isso ocorre através da linguagem.

4 A linguagem como margem do pensamento

Em detrimento de qualquer objetividade que o termo *ciência* possa reivindicar para a ‘Patafísica, a definição de Faustroll, ao evocar soluções imaginárias, atribuição simbólica e descrição por virtualidades, confere proeminência à subjetividade¹⁵ (aqui mencionada como oposição à objetividade, conforme a concepção do senso comum). Realça também a influência determinante da linguagem sobre a leitura que se faz da realidade, não apenas em sua representação, mas propriamente desde sua configuração.

Os parâmetros desta interpretação serão elaborados neste capítulo, que abordará sucintamente a imagem dogmática do pensamento a partir de Deleuze, para contextualizar como o uso criativo da língua favorece às lógicas aberrantes encontradas em Jarry e em Deleuze. Nestes autores, a submissão da linguagem a experimentalismos de estilo visa evidenciar dinâmicas conceituais pré-discursivas influenciando no pensamento.

4.1 A crítica da imagem dogmática do pensamento em Deleuze

Daniel Lins (2004 p.23-24) reconhece como um traço característico do conjunto da obra de Deleuze o questionamento da pretensão do sujeito em julgar o real, uma suspeita em relação a sua afinidade com o verdadeiro.

Deleuze observa na história da filosofia uma imagem dogmática do pensamento, que, de acordo com Zourabichvili (2020, p.39-47), se exprime sob três aspectos:

1) Na crença de que o pensamento ocorra naturalmente e tenda espontaneamente ao verdadeiro. Se pensar é difícil de fato, seria fácil de direito.

2) No modelo geral da reconhecimento. Não se busca a verdade sem postulá-la de antemão, e tampouco sem estabelecer seu negativo como erro. Todo conhecimento se dá então como reconhecimento. O pensamento tende antes à memória que à busca do verdadeiro.

¹⁵ A aparente contradição entre a proeminência atribuída à subjetividade aqui indicada, e a equiparação entre subjetividade e objetividade indicada no item 2.2.3 em relação às ilhas de Faustroll enquanto territórios existências, será resolvida no item 5.2.1 através do conceito de autopoiese, que descreve como o sistema sensorio de um ser vivo em interação com seu meio ambiente cria para si uma determinada configuração da realidade. Aqui se menciona uma proeminência da subjetividade porque este capítulo trata da linguagem enquanto elaboração verbal de configurações do plano mental.

3) Na pretensão ao fundamento. A exigência de uma ordem que estabeleça conceitos que fundam uma origem primordial como absolutamente necessários, capazes de garantir a necessidade também dos conceitos secundariamente fundados como consequência.

Esta imagem do pensamento se revela muito favorável à dominação social. Se o pensamento ocorre naturalmente, nenhuma dedicação é necessária. Se pensar é reconhecer o que já se sabe, nenhum questionamento tem sentido. Se as bases da verdade foram fundadas ancestralmente, nenhuma mudança é plausível. Obviamente não se trata aqui de ignorar os benefícios da reconhecimento e sua importante contribuição para o desenvolvimento humano ou para a história social. Trata-se apenas de questionar sua hegemonia enquanto modelo e indicar as intenções que souberam lhe agenciar.

Ao longo de uma grande história, o Estado foi o modelo do livro e do pensamento: o logos, o filósofo-rei, a transcendência da Ideia, a interioridade dos conceitos, a república dos espíritos, o tribunal da razão, os funcionários do pensamento, o homem legislador e o sujeito (DELEUZE; GUATTARI, 1995 p. 36).

O postulado cognitivo favorece um posicionamento servil do pensamento. Face a uma interrogação, encurralado entre o saber e o erro, o pensamento anseia em dar a resposta correta (ZOURABICHVILI, 2020, p. 40-43). Como afirma Lins: “fazer da consciência uma potência de julgar a validade de proposições e de valores dos seres e das coisas é transformar a Filosofia em um tribunal; mas é sobretudo conservar as formas da doxa e impor a pobreza do senso comum em grandeza filosófica” (LINS, 2004, p. 38-39).

De um lado, é evidente que os atos de reconhecimento existem e ocupam grande parte de nossa vida cotidiana: é uma mesa, é uma maçã, é um pedaço de cera, bom-dia Teeteto. Mas quem pode acreditar que o destino do pensamento se joga por aí e que pensemos quando reconhecemos? [...] o que é preciso criticar nessa imagem de pensamento é ter fundado seu suposto direito na extrapolação de certos fatos, e de fatos particularmente insignificantes, a banalidade cotidiana em pessoa, a Reconhecimento, como se o pensamento não devesse procurar seus modelos em aventuras mais estranhas ou mais comprometedoras (DELEUZE apud LINS, 2004, p. 39).

Por isso esta dissertação pretende investigar a criatividade como cerne do pensamento, em detrimento da reconhecimento ou do raciocínio. Mas por enquanto, o que este tópico pretende expor é uma mudança que Deleuze opera na compreensão que se faz do pensamento.

A noologia serviu à Deleuze primeiramente para criticar uma certa visão da filosofia, desvelando um sistema de coordenadas pressuposto para o pensamento, mas posteriormente passou a designar uma certa parte do processo de toda criação filosófica, como um de seus elementos (SALVIA, 2013). Neste sentido, a noologia, enquanto estudo das diferentes imagens que os filósofos fazem do que significa pensar, atesta de partida o aspecto criativo e o caráter transformador da atividade filosófica.

Para Deleuze a filosofia deve criticar não apenas as falsas aplicações da moral e do conhecimento, mas também questionar criticamente a própria moral, o ideal de conhecimento em si, o que se entende que seja pensar, e assim por diante (LINS, 2004 p.24-25). Deste modo, Deleuze denuncia o “sistema do juízo” como uma visão moral do mundo e busca outra imagem para o pensamento. Adverte que reduzir a realidade mental à consciência impossibilita a compreensão da natureza múltipla e dinâmica do pensamento, extirpando sua vocação nômade.

Deleuze considera o juízo não uma faculdade primeira e autônoma, mas uma singularidade que se pretende universal, e que se justifica com a pretensa correlação de direito entre pensamento e ser. Mas a filosofia da representação perde a verdadeira natureza do Ser ao concebê-lo desencarnado, desprovido de materialidade e de devir. Apartado do real pela mediação de suas categorias, o sujeito da percepção submete tudo a seu inventário de abstrações. Iludido por sua confiança em hábitos gramaticais, deixa escapar também a lógica não racional que engendra o pensamento (Ibidem, p.28; 36-37).

Na filosofia deleuziana a verdade da representação não passa de um ponto de vista que se declara absoluto e único. Mas a verdade, mesmo se for única, tem múltiplos lados (Ibidem, p.56). Segundo Zourabichvili (2020 p.137), para Deleuze a verdade é justamente o nexos que coloca em perspectiva modos heterogêneos de existência: o afeto. O afeto presentifica a intensidade vivida, outra experiência de mundo que extrapola a mera reconhecimento.

Na reconhecimento, a mente permanece tranquilamente passiva, todas as faculdades (sensibilidade, imaginação, memória, entendimento, razão) reconhecem no objeto não mais do que uma pressuposição estabelecida pelo senso comum. Diante de qualquer alvo de interpretação o pensamento imediatamente lhe consigna a priori a forma da identidade: homogeneidade e permanência. Mas o mundo não tem a confiabilidade ou a realidade que pensamos, é divergente e heterogêneo (ZOURABICHVILI, 2020, p.41; 46).

Quando a percepção não é abreviada pela reconhecimento e não logra reduzir as sensações a identidades prévias, a concordância entre as faculdades entra em desequilíbrio (SMITH, 1996). Longe do senso comum e do reconhecimento, as faculdades operando em disjunção pressentem no dissenso indícios do incompreensível, do inapreensível. O pensamento é então incitado a avançar sobre seus limites, tentando abarcar o que a razão não explica.

Todas as faculdades são levadas a confrontar suas fronteiras quando o indiscernível se faz sensível. O pensamento depende, assim, também de uma lógica alheia e externa, forçosamente irracional (ZOURABICHVILI, 2020, p.53), que lança o irreconhecível contra os pressupostos da linguagem. “Pensar é polimórfico, e não se conecta a uma faculdade especial, mas se confunde com o devir-ativo das faculdades” (Ibidem, p.72).

Diante do desconhecido, a atenção se revitaliza. O pensamento se engaja na atualidade de um encontro intensivo, com um acontecimento que desencadeia a indagação e a investigação; com um Signo, no sentido deleuziano: uma intensidade já perceptível como assimetria de relações diferenciais embora não seja ainda reconhecida como uma qualidade (SMITH, 1996).

Compreendida como unidade mínima do real, a intensidade é a potência da diferença, do desigual em si (DELEUZE, 2006, p.132), que engendra a sensibilidade e antecipa a percepção (SILVA, 2017, p.23). É de natureza física, e a partir dela se desenvolvem a percepção sensorial e o entendimento intelectual.

Os modos de interação com a matéria determinam o funcionamento mental. Deleuze identifica nos dinamismos espaço-temporais as condições de engendramento das ideias e dos conceitos. “[...] o conceito jamais se dividiria nem se especificaria no mundo da representação sem os dinamismos dramáticos que assim o determinam num sistema material sob toda representação possível” (DELEUZE, 2006, p. 134). A especificação e a divisão lógica dos conceitos se determinam então conforme um sistema material sub-representativo (Ibidem, p. 129;132).

Desde um campo intensivo, inextenso e informal, sob o efeito de um diferenciador insensível e ininteligível chamado por Deleuze de precursor sombrio, diferenças de intensidade se determinam reciprocamente, formando uma multiplicidade virtual ainda destituída de forma sensível e de função (Ibidem, p. 132-133).

Quando uma relação diferencial se individua em qualidades separadas, por partição e qualificação, singularidades concomitantes emergem e uma ideia se atualiza (Ibidem, p. 132-135).

A concepção deleuziana da Ideia é profundamente materialista. Se a ideia precisa se atualizar, se efetuar, se encarnar, é porque aqui matéria não designa corpo. A realidade física da Ideia é intensiva, quantitativa, intrinsecamente distinta enquanto grau de potência, mas não extensiva. Animada pela lógica de uma diferenciação interna, ainda virtual, pode apenas ser pensada. Nesse sentido sua matéria é expressiva mesmo que não seja extensiva (LAPOUJADE, 2017, p.111-112). O encontro intensivo ocorre assim como percepção da expressão da diferença.

O pensamento é inseparável do encontro com o que ele não consegue pensar, o fenômeno é um signo, tanto quanto as ideias são também signos. Daí o estatuto bastante particular das ideias em Deleuze, elas são os próprios problemas, o elemento diferencial que o coage a pensar (LINS, 2004, p. 42; 56).

Para Deleuze a ideia é o que dispara o pensamento, a imperatividade de um problema, a percepção de polos distintos e qualificados como singularidades concomitantes em uma relação diferencial (DELEUZE, 2006, p.136). As ideias são acidentes contingenciais e não essências; sendo então melhor abordadas segundo o método de dramatização, que as investiga pelos dinamismos sub-representativos que promovem a individuação de suas diferenças, determinando a distinção e a qualificação de suas singularidades (Ibidem, p. 131-135). De modo que antes de se pressupor a identidade de algo, se busca compreender o contexto que determina suas dinâmicas de operação, o drama que promove sua atualização.

Toda ideia tem dois lados dissimétricos, uma face virtual constituída por relações diferenciais e singularidades concomitantes, e uma face atual cujos pontos notáveis, suas partes, encarnam estas singularidades e cujas qualidades encarnam estas relações. Neste sentido a ideia não é clara e distinta, mas distinta e obscura (Ibidem, p. 136-137). Só aprendemos plenamente quando descobrimos a ideia distinta e obscura que opera sob um conceito. Assim sendo, uma abordagem mais próxima da estética oferece vantagens, porque reaproxima o pensamento da imanência.

A intensidade é justamente, como mencionado por Cíntia Vieira da Silva (2017), o conceito que possibilita a Deleuze unificar os dois sentidos da estética: 1) enquanto teoria da sensibilidade que aborda a forma da experiência possível, 2) enquanto teoria da arte como instrumento de reflexão sobre a experiência real (SILVA, 2017, p. 21; SMITH, p. 29; LAPOUJADE, 2017, p. 102). Sob estes dois sentidos, a estética oferece uma abordagem abrangente que corrobora para uma compreensão mais integral do pensamento, reintegrando aspectos sensíveis comumente desconsiderados pelo sistema do juízo.

Na filosofia se encontram não só conceitos, mas também afectos e perceptos. O modo como a percepção da intensidade se distingue e se qualifica enquanto ideia caracteriza o aspecto sensível do pensamento. Para compreender mais integralmente sua dinâmica se faz necessário investigar também a concepção deleuze-guattariana do conceito.

Os conceitos congregam uma multiplicidade de circunstâncias que lhe conferem endoconsistência, exoconsistência, história e devires. Assim como as ideias, são da ordem dos acontecimentos e não das essências (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 23-33).

"Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes e se define por eles" (Ibidem, p. 23). Cada conceito é o ponto de coincidência entre elementos que embora sejam heterogêneos o constituem como componentes inseparáveis, conferindo-lhe endoconsistência. "Há um domínio ab que pertence tanto a a quanto a b, em que a e b 'se tornam' indiscerníveis.

São estas zonas, limites ou devires, esta inseparabilidade, que definem a consistência interior do conceito” (Ibidem, p. 28).

Um conceito tem apenas ordenadas intensivas, tem intensidades mas não tem energia. Energia é a maneira como a intensidade procede em um estado de coisas extensivo. O conceito é anergético, pois não se confunde com os estados corporais que o encarnam. “O conceito é bem ato de pensamento nesse sentido, o pensamento operado em velocidade infinita” (Ibidem, p. 29).

Todo conceito se forma em função de um problema, sem o qual não teria sentido. Assume um caráter pedagógico na medida em que organiza a articulação de um problema, e corrige sua confusão distinguindo uma configuração coesa no caos mental (Ibidem, p. 24).

Cada conceito remete a outros que respondem a problemas relacionados. Compartilham assim elementos comuns, se influenciam e se alteram mutuamente, estabelecendo relações de ressonância que lhes conferem exoconsistência. Ressoam cada um em si mesmo e uns em relação aos outros, como centros de vibrações, mas não circunscrevem nenhum conjunto discursivo (Ibidem, p. 45, 62).

É importante enfatizar que estas relações de ressonância entre centros de vibrações não se determinam pela lógica da linguagem discursiva. Sob a influência da identificação imediata entre pensamento e linguagem, “fazemos, às vezes, da filosofia a ideia de uma perpétua discussão como ‘racionalidade comunicativa’ ou como ‘conversação democrática universal’. Nada é menos exato” (Ibidem, p.37). O conceito não é discursivo e a filosofia não é uma formação discursiva, não encadeia proposições (Ibidem, p.30-31). "O conceito não é paradigmático, mas sintagmático; não é projetivo, mas conectivo; não é hierárquico, mas vicinal; não é referente, mas consistente."(Ibidem, p. 109).

Sob esta dinâmica de ressonância não discursiva, todo conceito se transforma, se esvanece, perde seus componentes ou adquire outros. Podendo passar a operar em outros meios, estabelecer novas ressonâncias. Um conceito vale, então, também pela potência de seus devires, conforme se transforma ao atravessar a história da filosofia (Ibidem, passim).

Neste sentido, um conceito é ao mesmo tempo relativo e absoluto: relativo a seus próprios componentes, aos outros conceitos, ao plano em que se delimita, ao problema a que se dirige, mas absoluto pela condensação que opera entre seus elementos, pelo lugar que instaura no plano e pelas condições que impõe ao problema (Ibidem, 29-30). Nota-se uma condição relacional não discursiva, não regada pela sintaxe gramatical, em que o conceito e seu contexto se influem mutuamente.

Para além da relação com outros conceitos, o conceito remete também a uma compreensão não conceitual (Ibidem, p. 51). “Os conceitos são inseparáveis dos afectos, ou seja, dos efeitos potentes que têm sobre nossa vida, e dos perceptos, ou seja de novas maneiras de ver ou de perceber que eles nos inspiram (DELEUZE, apud MALUFE, 2010, p.36). “O afecto, o percepto e o conceito são três potências inseparáveis, potências que vão da arte à filosofia e vice versa” (DELEUZE, 2013, p. 175).

Para dinamizar o pensamento filosófico, procedimentos extrínsecos ao discurso argumentativo se mostram então também efetivos, pois favorecem operações conceituais não condicionadas pela linguagem verbal.

4.2 O estilo do pensamento experimental de Deleuze e Guattari

Por vezes os textos de Deleuze e Guattari parecem se oferecer mais como blocos de sensações do que como discursos argumentativos, exposições racionais e lineares de explicações encadeadas. Ler Deleuze e Guattari não se resume a destrinchar significados, mas implica encadear-se em um fluxo intensivo de uma malha de relações que engaja também afectos, perceptos e devires. Como acontece, por exemplo, em *Mil Platôs*, e mais explicitamente no platô *Rizoma*, e nesta frase: “Os conceitos são o arquipélago ou a ossatura, antes uma coluna vertebral que um crânio, enquanto o plano é a respiração que banha essas tribos isoladas” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 46).

Deleuze e Guattari fazem uso de um estilo notável, experimental, forte, até mesmo impositivo. Se num primeiro momento um leitor iniciante pode sentir-se obrigado ao esforço de atravessar o ecletismo hermético do estilo, na tentativa de vencê-lo para poder perseguir os conceitos por entre pistas fugidias, em breve este leitor se vê sendo atropelado pelo estilo que lhe impulsiona o pensamento como numa avalanche. Até que o sentido do texto se instaura, mais como um conjunto de relações do que por dados destacáveis. Uma atmosfera mais do que um objeto, insinuações mais do que demonstrações. Como por exemplo neste trecho:

Para nós, ao contrário, há tantos sexos quanto termos em simbiose, tantas diferenças quantos elementos intervindo num processo de contágio. Sabemos que entre um homem e uma mulher passam muitos seres, que vêm de outros mundos, trazidos pelo vento, que fazem rizoma em torno das raízes, e não se deixam compreender em termos de produção, mas apenas de devir (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24).

Os conceitos se apresentam não por definições mas por dinâmicas em funcionamento. A ênfase está posta na práxis, em nexos de interações mais que em identidades significativas.

Como neste exemplo: “Devir não é ser, e Dioniso se torna filósofo, ao mesmo tempo que Nietzsche se torna Dioniso” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 80).

Os conceitos criados por Deleuze e Guattari demandam termos novos, ou novos usos para termos conhecidos.

E de início os conceitos são e permanecem assinados: substância de Aristóteles, cogito de Descartes, mônada de Leibniz, condição de Kant, potência de Schelling, duração de Bergson... Mas também alguns exigem uma palavra extraordinária, às vezes bárbara ou chocante, que deve designá-los, ao passo que outros se contentam com uma palavra corrente muito comum, que se enche de harmônicos tão longínquos que podem passar despercebidos a um ouvido não filosófico. Alguns solicitam arcaísmos, outros neologismos, atravessados por exercícios etimológicos quase loucos: a etimologia como atletismo propriamente filosófico. Deve haver em cada caso uma estranha necessidade destas palavras e de sua escolha, como elemento do estilo. O batismo do conceito solicita um gosto propriamente filosófico que procede com violência ou com insinuação, e que constitui na língua uma língua da filosofia, não somente um vocabulário, mas uma sintaxe que atinge o sublime ou a grande beleza (Ibidem, p. 14).

Nesta língua da filosofia também a estética impulsiona o pensamento. Anitta Costa Malufe (2010) reconhece nos textos de Deleuze “algo que extrapola a compreensão de uma ideia ou conceito (aquilo que se espera da leitura de um enunciado filosófico), e concede às palavras uma espécie de pulsação, de vivacidade, de plasticidade” (MALUFE, 2010, p. 35). Em muitos trechos os textos alcançam uma cadência, uma dinâmica entre ideias e imagens mais típica da literatura de ficção:

Os conceitos filosóficos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem. Eles nascem de lances de dados, não compõem um quebra-cabeças. E, todavia, eles ressoam, e a filosofia que os cria apresenta sempre um Todo poderoso, não fragmentado, mesmo se permanece aberto: Uno-Todo ilimitado, Omnitudo que os compreende a todos num só e mesmo plano. É uma mesa, um platô, uma taça. É um plano de consistência ou, mais exatamente, o plano de imanência dos conceitos, o planômeno (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 45).

Os conceitos ladrilham, ocupam ou povoam o plano, pedaço por pedaço, enquanto o próprio plano é o meio indivisível em que os conceitos se distribuem sem romper-lhe a integridade, a continuidade: eles ocupam sem contar (a cifra do conceito não é um número), ou se distribuem sem dividir. O plano é como um deserto que os conceitos povoam sem partilhar. São os conceitos mesmos que são as únicas regiões do plano, mas é o plano que é o único suporte dos conceitos. O plano não tem outras regiões senão as tribos que o povoam e nele se deslocam (Ibidem, p. 46-47).

Esta abordagem estética revela recursos não estritamente racionais aplicados à fins filosóficos, que se mostram oportunos ao promover modos de compreensão ligados à sensibilidade e à intuição. Revelam certa sinergia entre o sentido e o não-sentido. Conforme explica Lapoujade, (2017, p. 127) “A intuição é o foco de não-sentido a partir do qual se distribui o sentido de tudo o que se diz.” Para engajar a intuição no pensamento, a estética se mostra fundamental, alargando as possibilidades dos textos filosóficos para além do racional.

Como nesta frase: “Pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 53).

O exercício de estilo em Deleuze e Guattari parece buscar impulsionar o pensamento a dinâmicas inusuais. Antes de qualquer tema, trata-se de experimentar outra maneira de pensar. Como, por exemplo, em: “O piolho é uma piolhiferação..., etc” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 20).

No prefácio que fez para *O anti-Édipo*, Michel Foucault (1977) sugere que a melhor maneira de aborda-lo é como arte. Possivelmente porque o texto, que desviava explicitamente do que na época se estabelecia como o modo certo de pensar, a maneira correta de discursar, a forma adequada de proceder intelectualmente, poderia ser recebido com estranhamento, se não com rechaço. Foucault parecia pretender emprestar ao texto filosófico a liberdade do experimentalismo já plenamente legitimado no campo da arte ocidental desde as vanguardas modernas do início do século XX, mencionada no item 1.1.3. Alertava: não se trata de uma teoria tranquilizadamente totalizante, mas de uma profusão de novas noções e conceitos-surpresa. Foucault preparava o leitor para abrir-se a um pensamento experimental, que defende declaradamente o experimentalismo: “A esquizoanálise ou a pragmática não tem outro sentido: faça rizoma, mas você não sabe com o quê você pode fazer rizoma [...]. Experimente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 36).

Nos textos de Deleuze e Guattari tanto a linguagem quanto o pensamento ilustram este experimentalismo. Como na frase a seguir, em que encontram um estilo inusual, poético, para expressar um pensamento também incomum, que não se limita à organização usual das categorias animal e vegetal, mas enuncia um devir inter-espécies: “Animal e planta, a grama é o capim-pé-de-galinha” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.15).

Muitos de seus conceitos se apresentam inicialmente por impressões e sensações do que implicam, sem delimitar propriamente o que significam. Mais do que designar, explicar ou elucidar, parecem pretender promover a investigação. Demandam uma atenção à espreita. Parecem insinuar enigmas enunciados em termos e contextos próprios, que requerem do leitor uma abertura para além da reconhecimento. Como por exemplo em:

Um agenciamento maquínico é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para um corpo sem órgãos, que não para de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não para de atribuir-lhe os sujeitos aos quais não deixa se não um nome como rastro de uma intensidade (Ibidem, p. 12).

Deleuze sugere que “um livro de filosofia deve ser, por um lado, um tipo muito particular de romance policial e, por outro, uma espécie de ficção científica” (DELEUZE, 2021,

p. 14-15). Parece assim sugerir que se trata de descobrir não apenas o que não se sabe, mas mesmo o que nem sequer pode-se ainda imaginar. Alguns trechos parecem ilustrar o indiscernível, o indecível:

Nós o chamamos, portanto, plano de Natureza, embora a natureza não tenha nada a ver com isso, pois esse plano não faz diferença alguma entre o natural e o artificial. [...] É como para o princípio de contradição: podemos igualmente chamá-lo de não contradição. O plano de consistência poderia ser chamado de não consistência (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12).

Não basta, com efeito, opor ser e seu esquecimento, o ser e seu retraimento, já que o que define a perda do ser é antes o esquecimento do esquecimento, o retraimento do retraimento, ao passo que o retraimento e o esquecimento constituem a maneira pela qual o ser se mostra ou pode mostrar-se (DELEUZE, 2011, p. 121).

E também estes trechos: “Tudo não é Estado, justamente porque houve Estado sempre e por toda a parte” (DELEUZE;GUATTARI, 1997, p. 119). “O sobretrabalho não é o que excede o trabalho, ao contrário, o trabalho é o que se deduz do sobretrabalho e o supõe” (Ibidem, p.136). “A linguagem é feita para isso, para a tradução, não para a comunicação” (Ibidem, p. 119). “Problema de escrita: são absolutamente necessárias expressões anexatas para designar algo exatamente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995 p. 32).

Como se nota, a escrita de Deleuze e Guattari desvia em muitos aspectos das restrições impostas pelo discurso racionalista, não apenas pelo uso de um novo vocabulário e uma nova sintaxe, mas propriamente por uma nova dinâmica de pensamento.

Para ultrapassar a reconhecimento, Deleuze enaltece experimentalismos de estilo capazes de operar torções na língua. Em *Crítica e clínica*, ao abordar a escrita na literatura de ficção, Deleuze enaltece certas torções que fazem a língua delirar, gaguejar como se estivesse na iminência de se tornar estrangeira. Um devir-outro da língua, uma minoração da língua maior, um delírio que foge ao sistema dominante tornando-se uma linguagem intensiva (Deleuze, 2011, p. 16) que não opera por códigos, significados para se interpretar, se comentar, se explicar, mas funciona num fluxo direto com o mundo. “Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. [...] Um livro existe apenas pelo fora e no fora” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.11-12).

Segundo Malufe (2012, p. 188), na escrita deleuziana, a ordem da representação, que separa em planos paralelos, palavras e corpos, linguagem e pensamento, expressão e conteúdo, significante e significado, é substituída pela ordem da produção. Por exemplo: “E é de uma só vez que é preciso ler: o bicho-caça-às-cinco-horas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 52).

Deleuze e Guattari dramatizam na escrita a dinâmica do desejo, em que fluxos se entrecortam, intermodulando-se, conjugando enunciados provindos das mais distintas redes de

relações (MALUFE, 2012, p. 193 -194). O texto se produz de modo polifônico, tornando sensível o discurso indireto livre¹⁶, tomado como uma operação capaz de extrapolar o campo linguístico para implicar em uma cadeia heteróclita também corpos, fragmentos de coisas, afectos (Ibidem, p. 191; 2010, p. 45).

Segundo Lapoujade (2017, p. 143) para a filosofia da imanência de Deleuze e Guattari “o que importa são elementos assignificantes e seus acoplamentos”. Assim, é preciso pôr fim à autossuficiência da linguística que refuga para fora de sua jurisdição tudo que se apresenta como não-sentido, para isso Deleuze e Guattari passam então a recorrer a semióticas que não mais se fundam sobre a significância, como as de Louis Hjelmslev e Charles Sanders Peirce. Não se trata, no entanto, de aniquilar a noção de sentido e o valor da linguagem, mas de livrá-los do modelo estrutural (Ibidem, p. 144). Destituir o primado do sentido em proveito de um funcionalismo e de um pragmatismo generalizados. "Não há mais sentido, só há usos" (Ibidem, p.143).

Como notou Malufe (2010 p.36), o melhor uso que se pode fazer dos textos de Deleuze e Guattari é lê-los pela intensidade, com o corpo implicado, como numa ligação elétrica. Na intensidade do texto, por variações internas, modulações e bifurcações, emerge uma sintaxe em devir que desestabiliza o senso comum. Cria-se uma tensão na língua que leva o pensamento a enfrentar o limite da linguagem. Por exemplo: “ Ou, como para a trufa, uma árvore, uma mosca e um porco” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24).

Em via mútua, é o limite da linguagem que tensiona a língua em favor de seu potencial assintático e agramatical, que não está fora da linguagem, mas constitui sua margem exterior (DELEUZE, 2011, p. 9, 144-145). Como por exemplo em: “A noção completa é de indiferen^{ci}ação” (DELEUZE, 2006, p. 139).

¹⁶ “Lembremos: o discurso indireto livre é um recurso narrativo que consiste em reportar a fala de um personagem entremeadada na fala do narrador. Na narração em discurso indireto livre, o narrador não traduz em suas palavras a fala do personagem (discurso indireto), tampouco anuncia um “então ele disse”, seguido de dois pontos e aspas ou travessão, e transmite a fala do personagem tal qual teria se dado (discurso direto). Mas ele efetua um gênero híbrido, em que a sua narração incorpora o tom, o vocabulário, as emoções e intenções do personagem. Não uma simples tradução tampouco uma colagem da fala do outro, mas um meio do caminho entre esses polos. De modo que, entremeadas, as falas de quem narra e de quem é narrado intermodulam-se, mesclam-se – de modos mais ou menos complexos, mais ou menos intrincados, dependendo do escritor e de seu objetivo ao se valer do recurso” (MALUFE, 2012 p.194).

Deste modo, a linguagem almeja o que lhe escapa, abrindo-se a uma deriva expansionista, direcionando o pensamento a ultrapassar o plano de organização para intuir o plano de consistência. Como nestes exemplos:

O rato e o homem não são absolutamente a mesma coisa, mas o Ser se diz dos dois num só e mesmo sentido, numa língua que não é mais a das palavras, numa matéria que não é mais a das formas, numa afectibilidade que não é mais a dos sujeitos (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 46).

E também: “A esse respeito o mundo inteiro é um ovo” (DELEUZE, 2006, p.132). “Um só Animal abstrato para todos os agenciamentos que o efetuam” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 42). E ainda:

Tanto que cada indivíduo é uma multiplicidade infinita, e a Natureza inteira uma multiplicidade de multiplicidades perfeitamente individuada. [...] O Uno se diz num só e mesmo sentido de todo o múltiplo, o Ser se diz num só e mesmo sentido de tudo o que difere (Ibidem, p.41).

Os trechos acima buscam por modos díspares, articulando alusões variadas, enunciar o fora imperceptível entre as multiplicidades, do qual o Ser emerge permeando a diferenciação.

Margeando o limite informe, se insinuando pelos interstícios da linguagem, o que escapa ao pensamento o nutre e o revitaliza. O que escapa ao pensamento é justamente o indiscernível, que pode no entanto ser intuído, ser sentido, ser percebido. Segundo Zourabichvili (2020, p. 144), "Deleuze mostra que o sentido não se reduz à significação, visto que esta se reporta à designação de um estado de coisas concreto. A consistência do mundo está no afeto ou na sensação; em outras palavras ela está no acontecimento que torna distinto um estado de coisas." Nesta frase a seguir, por exemplo, busca-se abordar algo que se esquivava da definição:

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37).

O afecto, ao colocar em perspectiva possibilidades heterogêneas de existência, mostra a verdade enquanto diferença ética, avaliação de modos imanentes de existência como afirmação de alternativas não excludentes (ZOURABICHVILI, 2020, p. 137). Para quem busca verdades finais capazes de configurar uma realidade única e objetiva, o mundo imanente aparece como uma imensa trapaça, tantas as indecisões impostas pela indiscernibilidade do real. Em detrimento de julgar a tudo segundo valores transcendentais, escamoteando diferenças proliferantes, se mostra mais efetiva a avaliação imanente.

Assim, o uso se impõe à interpretação, a experiência à explicação, a vida às verdades pressupostas. “O mundo não é nem verdadeiro nem real, mas vivo” (DELEUZE, 2018, p. 233).

A realidade da experiência que escapa ao discurso traz contribuições importantes ao pensamento filosófico. Como Zourabichvili indica (2020, p. 137), trata-se de produzir na linguagem a indecisão própria da vida e do corpo, sustentar diferenças inexplicáveis entre alternativas indecidíveis.

Neste sentido, conforme Deleuze, a filosofia tem necessidade

não só de uma compreensão filosófica, por conceitos, mas de uma compreensão não filosófica, a que opera por perceptos e afectos. Ambas são necessárias. A filosofia está numa relação essencial e positiva com a não-filosofia: ela se dirige diretamente aos não filósofos. [...] a compreensão não filosófica não é insuficiente nem provisória, é uma das duas metades, uma das duas asas (DELEUZE, 2013, p. 179).

O estilo em Deleuze e Guattari visa também esta compreensão não filosófica, visa extrapolar a linearidade racional, revitalizar a percepção e alargar os modos de compreensão. Incentiva o experimentalismo no pensamento. Visa expropriar enquadramentos ideológicos incorporados à linguagem em favor de uma abordagem mais abrangente do real e seus fluxos sensíveis. Nesse sentido, visa dar vazão a um modo de pensar corporificado e acoplado ao mundo; não a confirmação de proposições mas um acontecimento em devir.

4.3 A articulação da linguagem e a flexibilidade do pensamento em Jarry

Embora o pensamento se inicie na sensibilidade, mais próximo da percepção do que da linguagem, sua potência inicial vai sendo reconfigurada na medida em que seu sentido se elabora pelos mais diversos níveis semióticos até sua formulação verbal, em que se vê ao mesmo tempo facilitado e condicionado pelas possibilidades etimológicas e gramaticais da língua em que será expresso (embora essas possibilidades sejam antes virtualidades das línguas, sempre capazes de se reconfigurarem em novas maneiras de expressão). Se a linguagem condiciona o pensamento, dado que formata sua expressão, Jarry parece ter se empenhado em inverter este processo. Pela rearticulação da linguagem torna sensível caminhos inéditos que descondicionam o pensamento. É pela superfície do pensamento, por seu enunciamento verbal, que Jarry mobiliza seu fundo. Como bem notou Bök (1997, p.19) a ‘Patafísica declara pela poesia o que a metafísica da ciência reprime em si mesma: sua própria base em signos.

Deleuze afirma:

O pensamento de Jarry é antes de tudo teoria do Signo: o signo não designa nem significa, mas mostra... É o mesmo que a coisa, porém não é idêntico a ela, mostra-a. Toda a questão é saber como e por que o signo assim compreendido é necessariamente linguístico, ou melhor, em quais condições

ele é linguagem. A primeira condição é que se faça uma concepção poética da linguagem, e não técnica ou científica (DELEUZE, 2011, p. 125-126).

O que o comentário acima pode deixar escapar é que, como se pode notar em diversos trechos de *Faustroll* que serão mencionados em breve, Jarry submete ao uso poético também as linguagens técnicas e científicas. A maneira como suas elucubrações emulam as mais variadas expressões do pensamento, (matemática, geometria, pintura, música, filosofia, poesia etc) erige um elogio à diversidade de linguagens que conferem ao pensamento uma maleabilidade mirabolante. Se enaltece o potencial dos jogos de linguagens em todas as suas variações e potencialidades. A subversão jarryana portanto extrapola o verbal, se entranhando também pelo cálculo, pela geometria, pelo raciocínio, pela estética e pela intuição, como será exemplificado em breve.

Considerando-se que para Jarry a simplicidade é uma complexidade sintetizada (ARRIVÉ, 2000), talvez seja adequado tratar primeiramente de sua abordagem mais sintética da linguagem, e então partir para a análise de seu complexo tratamento dos signos.

Em *Faustroll*, o tema da linguagem como processo vivo sempre submisso a ressignificações contingenciais é diretamente tratado através do personagem Bosse-de Nage, um macaco babuíno monótono e prolixíssimo (JARRY, 2015, p. 108), que se comunica por um monossílabo tautológico: “Ha Ha”. A expressão assume sentidos distintos que se fazem compreensíveis a partir da conjuntura da narrativa. Seu significado circunstancial é indicado nos verbos, adjetivos e considerações com que o narrador a contextualiza.

Dado que Jarry prevê de sua escrita interpretações múltiplas e nenhum significado fixo, jogando intencionalmente entre diferentes graus de mal-entendido (HAAN, 2014, p. 31), cabe aqui considerar plausível a adição do atual significado em português brasileiro da expressão em seu uso online.

Em *Faustroll* são tantas as implicações desta expressão lacônica, que seria possível transpor à Bosse-de-Nage a consideração de Deleuze:

[...] se dizemos que um personagem conceitual gagueja, não é mais um tipo que gagueja numa língua, mas um pensador que faz gaguejar toda a linguagem, e que faz da gagueira um traço do próprio pensamento enquanto linguagem: o interessante é então qual é este pensamento que só pode gaguejar? (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 84).

Embora Bosse-de-Nage não exponha pensamentos complexos, proporciona questionamentos bastante profícuos, com sua linguagem gaga propicia uma crítica de toda a linguagem. O capítulo 29, “*A respeito de significados outros e evidentes das palavras “Ha Ha”*”, no livro 4 de *Faustroll*, se dedica a interessantes considerações:

Em primeira instância, é mais sensato usar a grafia AA, pois a aspiração *h* nunca foi escrita nas línguas antigas do mundo. [...]

A justaposto a outro A, com o posterior obviamente igual ao anterior, é a fórmula do princípio de identidade: uma coisa é ela mesma. É ao mesmo tempo a refutação mais excelente de sua proposição, dado que os dois As diferem em espaço, quando nós os escrevemos, se não de fato em tempo, apenas como dois gêmeos nunca nascem juntos – mesmo quando emitindo do hiato obscuro da boca de Bosse-de-Nage.

O primeiro A era talvez congruente ao segundo, e nós vamos escrever, de bom grado, portanto: $A = A$.

Pronunciado rápido o bastante, até o ponto em que as letras fiquem fundidas, é a ideia de unidade.

Pronunciado lentamente, é a ideia de dualidade, eco, distância, simetria, grandiosidade e duração, dos dois princípios de bom e mau.

No entanto, sua dualidade prova também que a percepção de Bosse-de-Nage era notadamente descontínua, para não dizer descontínua e analítica, inadequada para qualquer síntese ou adequações.

Pode-se assumir com confiança que ele conseguia apenas perceber o espaço em duas dimensões, e era refratário à ideia de progresso, implicando, como implica, uma figura espiral.

Seria um problema complicado de estudar, em adição, se o primeiro A fosse a causa eficiente do segundo. Deixemo-nos nos contentar apenas em notar que, desde que Bosse-de-Nage usualmente pronunciava AA e nada mais (AAA seria a forma médica amálgama), ele evidentemente não tinha noção da Trindade Divina, nem de qualquer coisa tripla, nem do indefinido, que começa com o três, nem do indeterminado, nem do Universo, o qual pode ser definido como o Diverso (JARRY, 2015, p. 84-85).

Neste trecho o condicionamento da percepção operado pela linguagem é abordado de modo satírico. O vocabulário disponível para Bosse-de-Nage lhe permite conceber a identidade e a dualidade mas não mais que isso, mantendo-lhe ininteligível a indeterminação que desencadearia o progresso.

Desprovida de possibilidades minimamente mais complexas de codificação e mesmo de composição, a tal linguagem só é possível estender a duração de uma única unidade de expressão. Isto é, de *A* para *AA* enquanto $A=A$, e nunca *AX* ou mesmo *AAA*. Mesmo seu desenvolvimento enfatiza seu caráter restritivo. A duplicação de sua unidade mínima de expressão limita a língua à primeira letra de um alfabeto interdito. A dualidade decorre da repetição, não atinge qualquer alteridade. Trata-se do mesmo distendido no tempo, replicado no espaço. Apenas mais do mesmo apresentando um devir-diferença, expresso mais como acontecimento do que como identidade. Ainda que no mesmo e de modo incipiente, o devir-diferença se faz presente: $A=A$, ou *AA* ou *Ha Ha*.

Posteriormente, no capítulo 32, um novo sentido para a expressão é mencionado: “Eu descobri naquele dia um novo sentido para essa palavra inestimável, nomeadamente que o A

(alpha), começo de todas as coisas, é interrogativo, pois espera uma exposição em espaço presente, e o apêndice, maior que si próprio, de uma sequência em duração” (Ibidem, p. 94).

A complexidade erigida a partir de uma vogal, que se enuncia ao mesmo tempo como texto e como fórmula, é notável: uma presença que afirma, interroga, se excede e se refuta, replicando-se na extensão e na duração.

Na variação, ainda que restrita a seu primeiro duplo, as concepções possíveis para tal linguagem emergem como hecceidades, decorrem de alterações de grau. O que gera unidade ou dualidade é a variação de velocidade. A duração altera o *A*, tornando-o algo diferente de si mesmo.

A pronúncia rápida ou lenta desta sílaba altera a cosmopercepção, sua elaboração intelectual e sua representação. Enquanto uma pronúncia veloz promove uma abordagem sintética que torna perceptível a unidade imediata entre tempo e espaço, uma pronúncia estendida, ralentada ou repetida, promove uma abordagem analítica. Enquanto *A* indica a unidade, *AA* indica já também muito mais: não apenas a dualidade, mas a refutação, o eco, a distância, o tempo, o espaço, a simetria, a grandiosidade, a duração, o bom e o mau, e pela astúcia sutil da escrita de Jarry também a dualidade, o eco, a distância, a simetria, a grandiosidade e a duração dos dois princípios de bom e mau.

A relação do primeiro *A* como causa eficiente do segundo não é desenvolvida mas apenas assinalada no cap. 29 e retomada no cap. 32, novamente de modo fértil e inconcluso.

A linguagem de Bosse-de-Nage parece constituir uma semiologia que expressa diretamente o plano de consistência, mantendo-se reticente a qualquer organização. “Se o plano de consistência só tem por conteúdo hecceidades, ele tem também toda uma semiótica particular que lhe serve de expressão” (DELEUZE; GUATTARI, 2012 p. 53). Mais do que uma ou duas identidades, trata-se de copresença. *Ha Ha* pode ser tanto *A* quanto *AA*.

Em outras obras, embora o debate sobre a linguagem não seja enunciado de modo tão explícito, sua relevância é também nitidamente presente. Arrivé (1975) utilizou o modelo de funcionamento dos signos proposto por Hjelmslev para analisar outros trechos de *Faustroll* em relação à estruturação do sistema de signos¹⁷, e também trechos de *Cesar-antechrist* em relação à sua destruição. Em ambos os casos, Arrivé demonstrou como a metalinguagem em Jarry cria uma estratificação hierarquizada de linhas diversas de conteúdo em que um texto ressignifica os outros.

¹⁷ Aqui o termo signo, grafado sem maiúscula, assumirá o significado proposto por Hjelmslev, distanciando-se da noção deleuziana de Signo enquanto percepção de intensidade diferencial ainda não qualificada.

Como exemplo de estruturação de signos, Arrivé (1975, p. 81-83) cita as descrições das ilhas que Faustroll visita. Jarry multiplica os planos de linguagem, fazendo com que o todo de uma primeira linguagem (expressão e conteúdo do texto descritivo) sirva como plano de expressão para um conteúdo segundo, que por sua vez também se constitui como um todo de linguagem (expressão e conteúdo pictórico, musical ou literário das obras tomadas como referência). Cada plano de conteúdo é constituído então por um complexo sistema de signos linguísticos (literários) e não-linguísticos (pictóricos e musicais), tornando a descrição das ilhas um procedimento não simplesmente metalinguístico, mas propriamente metassemiótico.

Arrivé cita como exemplo este trecho da descrição da Ilha Ressoante: “As plantas mais comuns que existiam eram side-drum, ravanstrom, sambuca, archlute e bandore, kin e tché, beggars-guitar e vina, magrepha e hydraulus” (JARRY, 2015, p. 65)¹⁸. Não se trata de plantas exóticas ou nomes científicos. Este capítulo é dedicado à Claude Terrase, e quem conhece sua obra pode reconhecer na descrição da Ilha Ressoante uma tradução intersemiótica de sua obra musical. As plantas mencionadas invocam um aspecto marcante de sua obra, o uso de instrumentos raros e arcaicos.

Arrivé (1975, p. 81-82) ressalta também o aspecto conotativo, usando como exemplo a Ilha Her, que tem como referência a contos de Réginer. A descrição é simultaneamente denotativa (significando o objeto) e conotativa (significando a função do objeto na obra). Por exemplo, Her nomeia a ilha e indica o uso privilegiado que Henri de Réginer faz desta sílaba para nomear seus personagens: Hermas, Hermogène, Hermocrate, Hertulie, etc. Este exemplo demonstra a multiplicação dos planos de linguagem, como um todo (expressão e conteúdo) de uma primeira linguagem serve de plano de expressão para um conteúdo segundo, que também se constitui como linguagem (o texto descrito sob as aparências da ilha).

Para analisar a destruição de signos Arrivé (Ibidem, p. 86) cita como exemplo *Bâton-à-physique* (bastão físico), que aparece inicialmente em *Ubu Rei* como um instrumento de tortura entre outros, e em *César-Antechrist* como um personagem cujo brasão apresenta uma barra que varia de posição segundo movimentos de rotação. Devido a esta capacidade de ir da horizontal para a vertical, o personagem Faixa (representado pelo brasão com uma barra horizontal) o qualifica como “Mais-em-Menos” e “Menos-em-Mais”. Em determinado momento, quando a barra de *Bâton-à-physique* está na horizontal e o assemelha ao personagem Faixa, este lhe diz:

¹⁸ Na tradução de Heloysa de Lima Dantas: “As plantas mais comuns eram as tarolas, o ravanstrom, a sambuca, a arquiviola, a pandora, o kin, o tché, o flajolé, a vina, o magrepha e a hidráulica” (JARRY, 1923 p.66 apud ARRIVÉ, 1975 p.81)

“Em ti eu me remiro em meu reflexo” (JARRY apud ARRIVÉ, 1975, p. 87). Já o personagem Templário (cujo brasão tem a forma de uma cruz) comenta esta mesma capacidade de movimentação de *Bâton-à-physicque* dizendo: “Em cada quarto de cada uma das tuas revoluções (meçam-na de onde quiserem) executas uma cruz contigo mesmo” (JARRY apud ARRIVÉ, 1975 p. 87). Nota-se que a compreensão que se faz de um signo muda segundo seu interlocutor, seu momento e seu contexto, e que de modo geral os contrários tendem a se identificar. O *Bâton-à-physicque* é explicitamente mencionado como um instrumento de demonstração da identidade dos opostos em *Gestos e Artimanhas do Dr. Faustroll, patafísico*:

E na questão da disputa entre o sinal Mais e o sinal Menos, o Padre Reverendo Ubu, da Sociedade de Jesus, ex-rei da Polônia, escreveu um grande tomo intitulado *Caesar-Anticristo*, no qual pode ser encontrada a única demonstração prática da identidade de opostos, por meio do aparato mecânico denominado bastão-físico (JARRY, 2015, p. 120).

O mais e o menos, significando também o positivo e o negativo, significam também Cristo e o Anti-Cristo. O Templário (da forma de cruz) em dado momento diz ao personagem Faixa (da barra horizontal): “O signo Mais não lutará contra o signo Menos” (JARRY apud ARRIVÉ, 1975, p.87). Se a cruz (símbolo cristão) se torna mais (símbolo matemático), então Faixa, tornado símbolo matemático (Menos) e se torna conseqüentemente também símbolo cristão (Anti-Cristo). A relação entre Cristo e Anti-Cristo também é de oposição e identificação: “O Cristo que me precedeu, que é eu próprio, já que sou o seu contrário” (JARRY apud ARRIVÉ, 1975, p. 90) e “César-Anticristo, não passas de meu reflexo na banal visão humana” (JARRY apud ARRIVÉ, 1975, p.90). Esta alternância é descrita também na própria dramaturgia: o primeiro ato mostra o fim do reino de Cristo e o advento do Anti-Cristo, o segundo mostra Ubu como duplo terreno do Anti-Cristo, o terceiro (que se trata do texto *Ubu Rei* com alguns cortes) mostram as ações terrenas do Anti-Cristo, e o último ato mostra o fim do Anti-Cristo e o retorno de Cristo.

Arrivé toma como exemplo sintomático da existência provisória dos signos, entre a proliferação e a destruição, um trecho de *César-Antechrist* em que o personagem Templário explica seu ato de quebrar a haste de sua cruz para assimilar-se ao seu contrário, o personagem Faixa, símbolo do signo Menos: “Irmão, vou mudar de ser, pois só o signo existe (quebra a haste de sua cruz) provisório... O repouso é a transformação” (JARRY apud ARRIVÉ, 1975, p. 79). Segundo Arrivé (Ibidem, p. 80), texto e gesto demonstram, sem ambigüidades, uma inversão das relações entre substância (“ser”) e signo. O signo é primeiro, posto que uma transformação do signo acarreta uma transformação do ser.

Este processo de reestruturação continua dos signos tem como consequência uma espécie de destruição por excesso de transformação. “Todo signo de César-Antechrist é expressão de si mesmo, de seu próprio contrário e de um paradigma aberto a outros conteúdos” (Ibidem, p.91). O texto *Ubu Rei*, por exemplo, ao ser integrado em *Cesar-Antechrist* como terceiro ato, ganha um teor sexual que permanece imperceptível quando lido sem o novo contexto (Ibidem, p.92-95).

É relevante observar também que a ressignificação do personagem Ubu extrapola sua inclusão em *Cesar Antechrist*, e se desenvolve ao longo de toda a carreira de Jarry. Ubu é apresentado primeiro como Rei em *Ubu Rei*, depois como escravo em *Ubu Enchainé*, depois como Anti-Cristo em *Cesar Antichrist* e depois como padre reverendo em *Gestos e Opiniões de Dr.Faustroll, patafísico*.

Como se nota, expressão e conteúdo se confundem e se intercambiam numa hiperlinguagem que espelha uma antilinguagem (Ibidem, p.92). Sentido e não-sentido concorrem num mesmo processo de construção e desconstrução, resultando numa prolífera diversificação de significados.

Deleuze (2006 p.103-105) relaciona a ‘Patafísica ao plantetarismo de Kosta Alexos, “um Jogo que compreende em si todas as regras possíveis, que tem como regra interna apenas afirmar tudo o que “pode” ser afirmado (incluindo o acaso, incluindo o não-sentido) e negar tudo que “pode” ser negado (incluindo Deus, incluindo o homem)” (Ibidem, p.105). Para Alexos, o que ultrapassa a relação metafísica entre relativo e absoluto é o Jogo, e o que ultrapassa a oposição metafísica do verdadeiro e do falso é a Errância (Ibidem, p.105). O método de Alexos consiste em enumerar múltiplos sentidos, cada um participando dos outros, o que lhes garante extrema mobilidade (Ibidem, p.104-105). Nada mais patafísico, um jogo de errâncias.

Pelas bifurcações, mais do que pelo encadeamento de proposições, é que o pensamento se lança ao movimento infinito, liberta-se do verdadeiro como paradigma suposto e reconquista seu maior potencial imanente, a criação (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 166). A ‘Patafísica enaltece o aspecto maquínico do pensamento, ávido apenas por intensificar o experimentalismo libertário do paradigma estético.

Na ‘Patafísica, como em Deleuze e Guattari, “pensar é experimentar” (Ibidem, p. 133). A ‘Patafísica submete o pensamento à manipulação estética e através de experimentalismos de linguagem altera suas dinâmicas internas. Para além da poética ou da temática, é na própria operatividade do pensamento que a Jarry interessa intervir. O fenômeno que apresenta é a articulação da linguagem e o epifenômeno que evidencia é a flexibilidade do pensamento. A

‘Patafísica ressalta o aspecto sensível do fluxo de pensamento ao submetê-lo a dinâmicas inusuais, impondo-lhe uma maleabilidade acrobática e revigorante. Isto ocorre tanto em palavras, como em frases, como ao longo do texto.

Pode-se tomar como exemplo, as palavras ‘Patafísica, Éternidade e *Merdre*, já mencionadas, e *Pologne*. O desenvolvimento de *Merdre* é significativo: incluía um r extra como uma espécie de licença poética para que o palavrão entrasse no palco, o que não a impediu de ser censurada e então substituída por um silêncio indicativo que obtinha o mesmo resultado da plateia, já ciente do que estava sendo omitido; e que posteriormente, em *Cesar-Antechrist*, foi substituída, considerando-se sua posição no texto, por *cornegidouille*, termo inventado por Jarry, e neste contexto ganhava também um teor sexual (ARRIVÉ, 1975, p. 94).

Em *Ubu Rei*, a escolha da Polônia (*La Pologne*) resultou de uma possível interpretação etimológica, que combinaria *pou*, um vago advérbio interrogativo de lugar em grego, com *loin*, longe em francês. Assim Polônia remeteria a uma só vez a um longínquo lugar hipotético quanto a um país real muitas vezes invadido e reconfigurado (FELL, 2020, p. 22).

Em relação à etimologia nos textos de Jarry, Deleuze comenta que “embora invocasse com frequência o grego, como atesta a Patafísica, de preferência fazia intervir no francês, o latim, ou o francês antigo, ou uma gíria ancestral, ou talvez o bretão, para descobrir um francês do futuro” (DELEUZE, 2011, p. 126). Considera o potencial poético deste procedimento mais apto a expressar devires do que a exatidão científica da etimologia.

Acaso todo critério científico de etimologia não foi recusado de antemão, em favor de uma pura e simples Poesia? É de bom-tom dizer-se que se trata apenas de jogo de palavras. Não seria contraditório esperar uma correção linguística qualquer de um projeto que se propõe explicitamente superar o ente científico e técnico rumo ao ente poético? Não se trata de etimologia propriamente dita, mas de operar aglutinações na outra-língua a fim de obter surgimentos em a-língua (Ibidem, p. 127).

Deleuze indica que as torções da língua operadas por Jarry ao trazer para o francês afectos de línguas mortas e estrangeiras se efetuam por saltos, cujas distâncias se preenchem com visões e paisagens capazes de desdobrar o mundo. Indica também que tal possibilidade se deve ao fato dos elementos linguísticos serem capazes de receber valores variáveis, o que os torna aptos a fazer a língua gaguejar.

Se chamamos elemento um abstrato capaz de receber valores muito variáveis, diremos que um elemento linguístico A vem afetar o elemento B de maneira a fazê-lo produzir um elemento C. O afecto (A) produz na língua corrente (B) uma espécie de arrastamento, de gagueira, de tam-tam obsedante, como uma repetição que criasse incessantemente algo novo (C). Sob impulso do afecto, nossa língua põe-se a turbilhonar e forma uma língua do futuro ao turbilhonar: pareceria uma língua estrangeira, eterno repisamento, mas que salta e pula. Patinamos na questão que gira, mas esse torvelinho é o avanço da língua nova. ‘Isto é grego ou negro, Pai Ubu?’ De um elemento a outro, entre a língua antiga e a atual que por ela é afetada, entre a atual

e a nova que se forma, entre a nova e a antiga, distâncias, vazios, preenchidos porém por visões imensas, cenas e paisagens insensatas, desdobramentos do mundo de Heidegger, desfile das ilhas do Dr. Faustroll ou cadeia das gravuras da revista 'L'Ymagier' (Ibidem, p. 128).

Deleuze reconhece estes mesmos saltos, capazes de aproximar períodos históricos distintos e unir elementos dispares, no encadeamento de gravuras em *L'Ymagier*, que Jarry recombinava como uma gramática errante, conforme mencionado no item 2.1, relacionando períodos históricos distintos. Trata-se então de um procedimento aplicável também a outros regimes de signos, no caso o visual além do verbal. Esta recombinação transversal de elementos dispares, uma dinâmica corrente na imaginação, só é interdita por um pensamento que demanda coerência.

Como exemplo de dinâmicas inusuais, típicas do pensamento patafísico, em frases, poder-se-ia considerar:

Desde o dia em que santos e milagreiros saíram para velejar em calhas de pedra ou em camadas de pano grosso, e quando Cristo andou descalço sobre o mar, eu desconheço qualquer criatura – sem contar eu mesmo – que não o escorpião-d'água filiforme e as larvas dos mosquitos d'água, capazes de fazer uso da superfície de lagos, seja abaixo ou sobre, como chão sólido (JARRY, 2015, p. 21).

Um de seus reis, como a altura de seu *pschent*¹⁹ nos indicou, viveu sobre a devoção de seu harém; para escapar do julgamento do seu parlamento, o qual foi motivado por inveja, ele rastejou pelo esgoto para bem debaixo do monólito na praça principal e o roeu o suficiente para deixar uma crosta de apenas duas polegadas de espessura (Ibidem, p.49).

Como exemplo de parágrafo, poder-se-ia considerar:

Um farol levanta suas p... em uma tempestade, diz Corbière; um farol levanta o seu dedo para apontar a distância um lugar de segurança, de verdade e de beleza. No entanto, para as toupeiras, e também para você, Panmuphle, um farol é tão invisível quanto o milésimo décimo primeiro intervalo sônico é imperceptível, ou os raios infravermelhos pelos quais eu escrevi este livro. O farol da ilha Titica é escuro, subterrâneo, e cloacal, como se tivesse olhado o Sol por muito tempo. Nenhuma onda quebra contra ele, e portanto nenhum som guia alguém para ele. A própria cera do ouvido, Panmuphle, fecharia as suas orelhas pra esses rumores subterrâneos (J Ibidem, p. 41).

E por fim, poder-se-ia considerar também o fluxo sequencial dos capítulos, que exhibe um ecletismo expansionista. Ao ser confrontado com diversos modos de pensamento, apresentados pela diversidade estilística de textos de campos de conhecimentos os mais variados, o leitor de *Artimanhas e Opiniões do Dr. Faustroll, Patafísico*, experimenta a articulação mental própria a cada um, assim como o atravessamento de um a outro proposto pelo encadeamento do conjunto. Como demonstram os exemplos a seguir, apresentados segundo a ordem original:

¹⁹ Ornamento de cabeça dos faraós

Notificação de Mil oitocentos e Noventa e Oito, no oitavo dia de Fevereiro, nos termos do artigo 819 do Código de Procedimentos Cíveis e ao pedido do Sr. e da Sra. Bonhomme (Jacques) proprietários de uma casa situada em Paris, à rua Richter número 100, o supracitado tendo endereço para serviços à minha residência e adicionalmente à Prefeitura do Distrito Q.

Eu, o abaixo-assinado, René-Isidore Panmuphle, Meirinho adjunto da Corte Civil de Primeira instância do Departamento do Sena, em sessão de Paris, residindo nesta mesma cidade, à rua Pavée número 37. Venho por meio desta notificar em nome da LEI e da JUSTIÇA, o Monsenhor Faustroll, doutor, tenente de vários locais subordinados à casa supracitada, residindo em Paris, à rua Richer número 100 [...] (Ibidem, p. 11).

Em seu dedo indicador direito, ele usava múltiplos anéis de esmeralda e topázio que se empilhavam até a altura da unha – a única das dez que ele não roía – o limite dos anéis era mantido por uma chaveta especialmente desenhada, feita de molibdênio, aparafusada no osso da falange ungueal, atravessando a unha.

Por meio de um laço, ele amarrava em seu pescoço a fita cerimonial de Grande Giroleta, uma Ordem inventada por ele mesmo e patenteada para evitar qualquer vulgarização.

Ele se enforcava com esta fita em uma forca especialmente construída, procrastinando por alguns minutos para poder escolher entre as duas maquiagens de asfixia, branco-enforcado, e homem-azul-enforcado.

E depois de cortar o lenço para sair da forca, ele colocava um chapéu colonial solar (Ibidem, p. 14-15).

1. BAUDELAIRE, um volume de E. A. POE, traduções;
2. BERGERAC, *Trabalhos*, volume II, contendo a História dos Estados e Impérios do Sol, e a História dos Pássaros;
3. O Evangelho de acordo com SAINT LUKE, em grego;
4. BLOY, *O Mendigo Ingrato*;
5. COLERIDGE, *A Balada do Velho Marinheiro*;
6. DARIEN, *O Ladrão*;
7. DESBORDES-VALMORE, *O Juramento dos Homens Pequenos*;
8. ELSKAMP, *Iluminuras*; (Ibidem, p. 17).

- Ενμβαίνει γὰρ οὐτός.
- Οἶμαι μὲν, καὶ πολὺν.
- Ὁμολογῶ.
- Ὅρθατα
- Ὅρθῶς γ, ἔφη
- Ὅρθῶς γ ἔφη.
- Ὅρθῶς μοι δοκεῖς λέγειν.
- Οὐκοῦν χρή.
- Παντάπασι μὲν οὔν.
- Πάντων μάλιστα.
- Πάνῳ μὲν οὔν (Ibidem, p. 35).²⁰

²⁰Na tradução de Watson Taylor: “It is thus. I think so, and most strongly. I agree. Very right. That is doubtless right, he replies. That is true, he replies. That is indeed necessary. By all means. By all means indeed. By all manner of means. We admit it.” (JARRY, 1996 p. 120-121) Em tradução nossa, a partir do inglês: “É assim. Penso que sim, e com mais veemência. Eu concordo. Muito bem. Isso é sem dúvida correto, responde ele. Isso é verdade, responde ele. Isso é de fato necessário. Por todos os meios. De fato por todos os meios. Por todo tipo de meios. Nós o admitimos.”

Eu não acredito que um assassinato inconsciente é, portanto, necessariamente sem motivo: não é governado por nenhum comando emanando de nós e não tem conexão com o fenômeno precedente de nosso ego, mas segue certamente uma ordem externa, é dentro da ordem de fenômeno externo, e tem uma causa que é perceptível pelos sentidos e, portanto, é significativa (Ibidem, p. 78).

AS PEQUENAS MULHERES (piano, ritmo comum, três sustenidos), algumas delas gentilmente (mi-sol-dó-mi...si-mi-si pedal):

“Que o seu luto seja acalmado por nossas músicas (fã-lá sustenido)! Outras: que a sua terrível dor (sol-si sustenido) voe longe ao baixo murmúrio das ondas (cinco bemóis, pedal, CRYSTALINO)...

Mais estranho (sol natural – si), se você cantar nossa solidão, deve mudar nosso nome (GENTILMENTE), pois as sílabas são muito rudes, e dar a você um outro (lá bemol) como a montanha florida (sol sustenido, si natural) (Ibidem, p. 93).

E o terceiro sinal abstrato dos tarots, de acordo com Sophrotatos, o Armênio, é o que chamamos A Clava, que é o Fantasma Sagrado em suas quatro direções, as duas asas, o rabo e a cabeça do pássaro; ou, em reverso, Lúcifer ereto e de chifres com sua barriga e suas duas asas, com a lula medicinal. Mais particularmente, ao menos, quando um elimina do último objeto todas as linhas negativas – ou seja, horizontais; ou, em terceiro lugar, ele representa o Tau ou a cruz, emblema da religião da caridade e do amor; ou, finalmente, o falo de que é tático triplo, na verdade, ó Mathetes (Ibidem, 2015 p. 120-121).

Dessa forma temos:

$$X = \infty - N - A - P.$$

Mas

$$N = \infty - 0$$

E

$$P = 0$$

Por conseguinte:

$$X = \infty - (\infty - 0) - A - 0 = \infty - \infty + 0 - A - 0$$

$$X = -A \text{ (Ibidem, p. 124).}$$

[...] podemos determinar:

- que a linha reta $2y$, a qual nós sabemos ser $2\sqrt{0}$, tem sua ponta de intersecção em uma das linhas retas A na direção oposta a qual seria a nossa primeira hipótese, já que $X = -a$; também, que a base de nosso triângulo coincide com seu ápice;
- que as duas linhas retas A fazem, juntas com a primeira, ângulos pelo menos menores que 60 graus, e ainda mais podem apenas atingir $2\sqrt{0}$ ao coincidir com a primeira linha reta A (Ibidem, p. 125).

Esta dinâmica desvairada é o que a ‘Patafísica apresenta como bloco de sensações. O que o leitor experiencia são articulações do pensamento as mais mirabolantes. Um experimentalismo anômalo que não cessa de se diferenciar. O leitor se vê obrigado a malabarismos intelectuais em que os sentidos se configuram por contrastes, aproximações e articulações bastante inusuais.

Com este procedimento Jarry evidencia lógicas aberrantes, em que exceções no curso do pensamento extrapolam as possibilidades supostas pelo senso comum. Independentemente dos conteúdos tratados ao longo do texto, o que é continuamente indicando é que em torno do razoável o impensável persiste impassível, pronto para surpreender. Esta metodologia inventiva dá a ver a própria criatividade. Insubmisso a qualquer parâmetro, Jarry manipula o fluxo de

pensamento segundo uma lógica estética e experimental. Presentificando uma dinâmica de pensamento anômala e desregrada, confere consistência a uma zona de indiscernibilidade e de indeterminação que instaura um “atletismo do devir” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 204). Jarry propõe com a ‘Patafísica um plano de composição estética capaz de tornar sensível o virtual do plano de imanência, em que as formas não são configuradas e só se atualizam alterando-se criativamente.

4.4 Entinemas para abordar o indiscernível

Deleuze e Guattari afirmam que “se o pensamento procura, é menos à maneira de um homem que disporia de um método, que à maneira de um cão que pula desordenadamente” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 68). Esta mesma comparação com um farejar errante é retomada por Deleuze ao comentar o estilo, ou o método, adotado por Espinoza no livro V da *Ética*:

[...] as proposições e as demonstrações são atravessadas por hiatos tão violentos, comportam tantas elipses e contrações que os silogismos parecem substituídos por simples “entinemas”*. Quanto mais se lê o livro V, mais parece que esses traços não são imperfeições no exercício do método, nem maneiras de cortar caminho, porém convêm perfeitamente às essências, porquanto superam qualquer ordem de discursividade e de dedução. Não são simples procedimentos de fato, mas todo um procedimento de direito. [...] é um método de invenção que procede por intervalos e saltos, hiatos e contrações, à maneira de um cão que procura, mais do que de um homem racional que expõe. Talvez supere qualquer demonstração, pois opera no “indecidível”.

* Cf. Aristóteles, *Primeiros analíticos*, II, 27: o entinema é um silogismo em que uma ou outra premissa está subentendida, oculta, suprimida, elidida. Leibniz retoma a questão (*Nouveau essais*, I, cap.1, par. 4 e 19) e mostra que o hiato não se faz só na exposição, mas em nosso próprio pensamento, e que “a força da conclusão consiste em parte naquilo que se suprime” (DELEUZE, 2011, p. 190).

Este comentário parece estar descrevendo também as dinâmicas da ‘Patafísica, uma outra ordem de pensamento, afeita à velocidade absoluta, irredutível àquela que se rege pela linguagem e se desenvolve por categorias do entendimento. Um pensamento que não deduz, mas compõe criativamente.

Parece também descrever em grande medida as causas dos desconfortos de um leitor iniciante perante os textos de Deleuze e Guattari, especialmente os de *Capitalismo e Esquizofrenia*. As premissas são suprimidas, muitas das referências são pontuadas mas não explanadas, as ligações ocultadas. A linearidade descartada, o foco pulverizado e a compreensão racional preterida. Entinemas, hiatos, elipses, contrações e torções conduzem o leitor por um discurso rizomático. Entende-se por fluxo, não por argumentação linear e racional.

Tal experimentalismo de estilo aproxima a filosofia de Deleuze e Guattari da ‘Patafísica. Tanto em Jarry quanto em Deleuze e Guattari, muitas vezes a exposição se dá por um jogo de imagens que se encadeiam por desvios. Traçando linhas de raciocínio entre elementos díspares. Conduzem o pensamento por cadeias heteróclitas que atravessam campos de conhecimentos os mais diversos. Os elementos postos em relação não são fragmentos de um todo que se unifica, mas compõem uma multiplicidade dinâmica. Daí que a força da conclusão resida no que se suprime. Sua congruência não se sustenta devido às regras da sintaxe verbal, pela linearidade da argumentação racional, mas pela força conceitual não discursiva.

Segundo Lapoujade (2017, p.13; 20), em Deleuze as lógicas irracionais constituem a mais alta potência de pensar, assim como os movimentos aberrantes constituem a mais alta potência de existir; uma potência genética autêntica já anteriormente atestada por Leibniz, Nietzsche e Bergson. A filosofia deleuziana “constitui a tentativa mais rigorosa, mais desmedida e também mais sistemática de inventar os movimentos aberrantes que atravessam a matéria, a vida, o pensamento, a natureza, a história das sociedades” (Ibidem, p. 9).

Operando por lógicas que excedem o racional, Jarry, Deleuze e Guattari parecem buscar induzir o pensamento à experimentação, alterar suas dinâmicas internas. Flexibilizar os modos de pensar através de um novo vocabulário e de uma nova sintaxe para revitalizar os modos de compreensão. Desestruturam o discurso para rearticular os conceitos, conforme a intuição de um intelecto livre.

Em Jarry, Deleuze e Guattari a intuição ultrapassa a reconhecimento por meio de combinações exênticas. Buscando tornar sensível o plano de consistência que o discurso não consegue organizar, a experimentação de estilo nestes autores descarta a demonstração e a discursividade linear, usando entinemas para apresentar o indiscernível por seus afectos.

Deleuze e Guattari (2010, p. 63), afirmam que os grandes filósofos foram aqueles que pensaram de outra maneira e com isso mudaram o que significa pensar. Esta ênfase na práxis reafirma o valor da busca por novos modos de operatividade e, portanto, também de enunciação.

Trata-se então de desviar da reconhecimento e subverter os condicionamentos da linguagem, potência da criatividade. O percurso semiótico que transforma percepção em linguagem descreve a criatividade como princípio operacional do pensamento; capaz inclusive, quando necessário, de rearticular as fronteiras entre as faculdades para desviar o pensamento dos condicionamentos da reconhecimento. O que este capítulo buscou demonstrar é que tanto em Jarry quanto em Deleuze e Guattari há uma ênfase no modo de operação das lógicas aberrantes, mais estético do que racional, que impulsiona o pensamento a superar-se. As operações conceituais alcançadas através de experimentalismos de estilo ilustram lógicas não discursivas em que o

pensamento, guiado pela intuição e impulsionado pela criatividade, se lança a um atletismo do devir que o torna hábil em revelar forças que não são as suas. Forças que se tornam então também potência de pensamento.

5 A criatividade como fator operativo do real

Este atletismo do devir visa a parte do real que excede a configuração humana da realidade, e que se insinua às consciências condicionadas à reconhecimento sob a forma de exceções, cujo aspecto ontológico será abordado neste capítulo. O universo suplementar de Jarry será relacionado ao caos e ao virtual de Deleuze e Guattari; o epifenômeno e a exceção de Jarry serão relacionados às linhas de fuga, aos devires e ao rizoma de Deleuze e Guattari. Pretende-se assim estabelecer as bases para se abordar, segundo a cognição inventiva, a criatividade como fator operativo do real, o que justifica as soluções imaginárias da ‘Patafísica.

5.1 Universo suplementar virtual

Jarry não explica nem descreve suficientemente este universo suplementar, mas apenas o sugere como um inapreensível campo de exceções.

A Patafísica irá examinar as leis que governam as exceções, e irá explicar o universo suplementar a este, ou, de forma menos ambiciosa, irá descrever um universo que não pode ser – e talvez deveria ser – encarado no lugar do universo tradicional, considerando que as leis que supostamente foram descobertas no universo tradicional também são correlações de exceções, embora mais frequentes, mas em todo caso dados acidentais, os quais, reduzidos ao status de exceção corriqueira, não possuem nem mesmo a virtude de originalidade (JARRY, 2015 p. 28).

O fato de tal universo suplementar não poder ser “encarado” devido às limitações da percepção e da linguagem já foi mencionado no item 3.1. Fica claro, portanto, que não se trata de um universo além, distante, paralelo ou superior, mas sim de um universo simultâneo e copresente - o mesmo - apenas reintegrado a tudo o que a cognição humana não consegue apreender. Trata-se do real em toda sua multiplicidade, trespassando a realidade da representação (LINS, 2004 p.65), do qual a cognição humana formula para si não mais do que uma faceta parcial.

Como a multiplicidade do real extrapola os parâmetros humanos da relação espaço temporal, pode ser identificada como caótica. A noção deleuze-guattariana de caos (já abordada na página 25), por seu caráter excepcionalmente fugidio, pode favorecer a compreensão do universo suplementar de Jarry.

Deleuze e Guattari caracterizam o caos como uma dinamicidade que impede a persistência de qualquer configuração, uma instabilidade inexorável que inviabiliza a manutenção de inter-relações entre determinações:

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra já tenha desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 53).

Nota-se nesta descrição um aspecto ativo, que impõe transformações incessantes. O fluxo de mudança é considerado uma base contra a qual as determinações insurgem como configurações efêmeras, e à qual retornam dissolvendo-se. Se a variação é constante, as determinações não passam de correlações temporárias de exceções, conforme a descrição de Jarry das “leis do universo tradicional” (JARRY, 2015, p. 28). A impossibilidade de relações estáveis entre determinações aproxima o caos deleuze-guattariano da visão patafísica de um universo que não contém nada além de exceções, definido por Faustroll como Diverso (Ibidem, p. 85), “exceção de si mesmo” (Ibidem, p. 108).

Talvez definir a existência do universo como exceção de si seja fruto apenas da intuição poética de Jarry. Mas conforme a pesquisa científica atual, tudo leva à confirmação de que no vasto universo conhecido pelo menos o planeta Terra consiste em uma exceção singular, dado que não há notícia de algo semelhante em qualquer outra parte. Conforme exposto por Bruno Latour (2020), a partir de James Lovelock e Lynn Margulis, a biosfera se configura também como uma exceção de si: um evento dinâmico e efêmero, animado pelo desequilíbrio de forças interagentes que o compõem. Não resulta apenas da ação da geoquímica e da geofísica mas também da própria biota. É produto de acoplamentos estruturais²¹ complexos e não lineares entre subsistemas imbricados que não se organizam por escalas, que formam zonas metamórficas desprovidas de coerência e coesão, decorrentes da interação dos seres que a habitam. Neste sentido poderia ser caracterizada também como um epifenômeno.

Também a biodiversidade, assim como cada espécie que a compõe, poderiam ser pensadas como exceção de si. Ainda que as espécies produzidas pela evolução biológica não se apresentem nunca por indivíduos únicos, mas sempre como populações, as semelhanças que permitem reunir os indivíduos sob uma mesma espécie não resistem à variação. As espécies se autorreproduzem, repetindo-se por gerações; mas também se autotransformam, ramificando-se em variações conforme se multiplicam. Mais do que identidades estáveis, as espécies se constituem como processos de diferenciação, configurações transitórias. Na história do planeta,

²¹ Acoplamento estrutural é “a criação de regularidades corporais e comportamentais que asseguram a manutenção de uma compatibilidade entre o operar do organismo e o meio em que ele se dá”. (KASTRUP, 2015 p.106)

como na história da vida, o que se constata é uma evolução criativa, que opera por transformação inexorável.

A exceção se estabelece então como um princípio dinâmico; uma regra, tanto quanto a repetição, a reprodução e a alteração. O universo suplementar de Jarry seria então o universo compreendido desde a perspectiva de que a exceção é uma regra mais geral do que as corriqueiras “leis do universo tradicional” (JARRY, 2015, p. 28).

Também favorecem a abordagem do universo suplementar de Jarry as noções bergsonianas de virtual, aqui considerada desde o uso deleuze-guattariano, e de impulso vital.

O virtual é um modo não atual de ser; em que coexistem ainda não diferenciados todos os graus e todos os níveis de distensão e contração entre duração e matéria. Trata-se de uma totalidade que só existe virtualmente, a partir da qual todas as variações da realidade se distinguem (DELEUZE, 2012, p. 80-81, 112).

Não se trata de um estado primitivo do real, de onde se derivariam posteriormente os dados atuais. O virtual não se restringe ao passado, mas pertence a uma temporalidade múltipla, não-cronológica e também presente (ZOURABICHVILI, 2009, p. 118-119).

Tampouco é transcendente. O virtual é a insistência imanente do que não é dado, isto implica que todo acontecimento só pode provir das potencialidades criadoras do próprio mundo imanente, da força intrínseca do real (Ibidem, p.117).

O virtual não se opõe ao real, mas apenas ao atual. Já é real, portanto, não precisa realizar-se mas apenas atualizar-se; e o faz necessariamente diferenciando-se de si, na medida em que ao se tornar atual deixa de ser virtual (DELEUZE, 2012, p. 84).

Justamente essa insistência do que não é dado e seu modo de atualizar-se, que não segue predeterminações mas procede por divergência criativa, é que aproxima o virtual de Bergson e Deleuze às noções de universo suplementar e exceção de Jarry, assim como à proeminência que ele atribui à “virtude de originalidade” (JARRY, 2015, p. 28).

A diferenciação é o modo original e irreduzível pelo qual uma virtualidade se atualiza. Este processo não ocorre como negação, mas de modo essencialmente positivo e criador. O virtual se atualiza pela criação de linhas divergentes, graus específicos que encarnam pontos notáveis, distinguindo-se da totalidade coexistente. Embora existam linhas de atualização simultâneas ou sucessivas, cada uma se desenvolve em uma direção específica (Ibidem, p.87-112).

Assim quando a vida divide-se em planta e animal, quando o animal divide-se em instinto e inteligência, cada lado da divisão, cada ramificação, traz consigo o todo sob um certo aspecto, como uma nebulosidade que acompanha cada ramo, que dá

testemunho de sua origem indivisa.[...] A diferenciação é sempre a atualização de uma virtualidade que persiste através de suas linhas divergentes atuais. (Ibidem, p. 82).

O virtual permanece, portanto, copresente ao atual. "Não se pode separar um estado de coisas do potencial através do qual ele opera, e sem o qual não haveria atividade ou evolução." (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 182). Nisto encontra-se certa constância: o virtual persiste. Há constância também no outro lado, no atual. Nem tudo o que há são exceções sempre dotadas da virtude da originalidade como gostaria Jarry, o que equivaleria o caos hiperdinâmico de Deleuze e Guattari. Há também repetição criando alguma persistência na biologia e na física. O próprio processo de atualização não é uma exceção única e singular, mas sob a forma de variação se repete continuamente.

Um ponto de divergência entre Jarry e Deleuze, é a ênfase no acidental. Segundo Deleuze (2012, p. 86), se as determinações fossem exclusivamente acidentais permaneceriam alheias umas às outras, independentes, e não poderiam se coordenar formando um conjunto vivível. Não haveria nenhuma sucessão, nem repetição, nem mesmo variação, apenas criação total, pura e incessante, o que dissolveria as formas de vida no hiperdinamismo do caos. Deleuze reconhece propensões circunstanciais que corroboram para o desenvolvimento das linhas de atualização. "Cada linha de vida relaciona-se com um tipo de matéria, que não é somente um meio exterior, mas é aquilo em função do que o vivente fabrica para si um corpo, uma forma" (Ibidem, p. 90).

Mas se se evoca exclusivamente a influência das condições do meio, interpretando as linhas de diferenciação segundo causalidades puramente exteriores, as variações vitais seriam passivas em sua natureza, incapazes de interferir em suas relações (Ibidem, p. 86), não haveria soluções particulares para a sobrevivência e o desenvolvimento. Restringidas pelas determinações de seu meio, as variações vitais se combinariam sempre segundo certas linhas de desenvolvimento, não haveria diferenciação interna a elas.

A vida é antes movimento que forma, é alteração; embora este movimento se torne mais lento sob a forma material da espécie que suscitou como certo estágio de seu desenvolvimento, o impulso vital tende mais à diferenciação que à permanência. Nesta perspectiva, não é apenas o todo que se fecha à maneira de um organismo em busca de estabilidade, mas o organismo também se abre a um todo virtual em prol da inovação (Ibidem, p. 92). A tendência à mudança decorre de uma causa interior, não é puramente acidental.

A diversidade, tanto dos entes quanto de seus meios, é gerada por uma força criativa própria ao impulso vital, que os perpassa a todos. O aspecto criativo do impulso vital é a causa

da atualização da multiplicidade virtual em linhas de diferenciação (Ibidem, p. 99). Daí a afirmação de Deleuze: "o ser é alteração, a alteração é substância" (Ibidem, p.108).

Segundo Deleuze (Ibidem, p. 81-82), quando Bergson fala de impulso vital trata sempre de uma simplicidade em vias de diferenciar-se, de uma totalidade em vias de dividir-se, de uma virtualidade em vias de atualizar-se. O impulso vital se caracteriza como criatividade iminente, um ímpeto intrínseco ao desenvolvimento pela transformação, que leva a vida a desdobrar-se diferenciando-se de modo não predeterminado.

O virtual não consiste em um conjunto de possibilidades disponíveis, presumíveis, a partir do qual as mais prováveis se realizariam em detrimento das demais. O possível é uma falsa noção e acarreta falsos problemas. Se supõe que o real se limite ao possível, quando o inverso é mais preciso: partindo do real é que se supõe o possível, retroativamente identificado enquanto hipótese viável (Ibidem, p. 85).

Isto quer dizer que damos a nós mesmos um real já feito, pré formado, preexistente a si mesmo, e que passará à existência segundo uma ordem de limitações sucessivas. Já está tudo dado, o real todo já está dado em imagem na pseudoatualidade do possível. [...] Na verdade, não é o real que se assemelha ao possível, mas o possível é que se assemelha ao real, e isso porque nós o abstraímos do real, uma vez acontecido este; nós o extraímos arbitrariamente do real como um duplo estéril. Então, nada mais se compreende nem do mecanismo da diferença, nem do mecanismo da criação (Ibidem, p. 85).

A atualização do virtual em variações vitais não se deve exclusivamente às restrições contingenciais, mas à influência de uma força intrínseca e criativa, apontada na própria filosofia bergsoniana:

Devolvamos o possível ao seu lugar: a evolução torna-se algo inteiramente diferente da realização de um programa; as portas do porvir abrem-se de par em par; um campo ilimitado oferece-se para a liberdade. O erro das doutrinas - bem raras na história da filosofia - que souberam abrir espaço para a indeterminação e para a liberdade no mundo foi o de não terem visto aquilo que sua afirmação implicava. Quando falavam de indeterminação, de liberdade, entendiam por indeterminação uma competição entre possíveis, por liberdade uma escolha entre os possíveis - como se a possibilidade não fosse criada pela própria liberdade! Como se toda outra hipótese, pondo uma ideal preexistência do possível ao real, não reduzisse o novo a ser apenas um rearranjo de elementos antigos! Como se não devesse ser levada assim, cedo ou tarde, a tomá-lo por calculável e previsível! Aceitando o postulado da teoria adversa, introduzia o inimigo no reduto. É preciso aceitá-lo: é o real que se faz possível e não o possível que se torna real. (BERGSON. 2006, p. 119)

Esta força intrínseca ao real, capaz de fazer-se possível, é o impulso vital, identificado como um princípio diferenciador. A criatividade intrínseca ao impulso vital é que faz com que a evolução não vá de um termo atual a um outro termo atual em uma série unilinear homogênea, mas do virtual a termos heterogêneos (DELEUZE, 2012, p. 86-87).

Segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 19) os esquemas de evolução não seguem modelos sequenciais de descendência, indo progressivamente do menos diferenciado ao mais diferenciado, conforme um modelo hierarquizado e arborescente, mas operam entre heterogeneidades, por saltos entre linhas já diferenciadas, por linhas de fuga ao longo de séries ramificadas, de modo rizomático.

Deleuze e Guattari identificam no pensamento ocidental uma organização arborescente, que deriva o múltiplo sempre de uma unidade superior e fundamental.

"É curioso como a árvore dominou a realidade ocidental e todo o pensamento ocidental, da botânica à biologia, a anatomia, mas também a gnoseologia, a teologia, a ontologia, toda a filosofia...: o fundamento-raiz, *Grund, roots e foundations* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.28-29).

Conforme esta imagem fundante, o percurso do pensamento é sempre imbuído de um modelo prévio. "Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação" (Ibidem, p.26). A realidade, no entanto, contrasta em muitos aspectos com este modelo que se organiza a partir de um ponto unificante. "A noção de unidade aparece unicamente quando se produz numa multiplicidade uma tomada de poder pelo significante ou um processo correspondente de subjetivação" (Ibidem, p.17). Esta imagem dos percursos do pensamento sempre organizados a partir da centralidade de uma unidade originária dificulta a percepção da multiplicidade.

Deleuze e Guattari constata na dinâmica da realidade, assim como na do pensamento, também um outro fluxo de funcionamento, não linear e sequencial, mas múltiplo e indeterminado, rizomático. O Rizoma não se opõe à Árvore como um outro modelo, pois é um processo imanente que reverte a própria ideia de modelo ao engendrar linhas de fuga imprevistas (Ibidem, p.31-32). "O rizoma é uma antigenealogia" (Ibidem, p.20). Não segue nenhum modelo estrutural ou gerativo, não começa e não termina, está sempre no meio, entre as coisas (Ibidem, p. 21).

O rizoma, como inter-ser, reverte a ontologia, destitui o fundamento, desenraiza o ser. "A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e...e...e...' Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser" (Ibidem, p.37). Em detrimento de unidades indenitárias, o rizoma evidencia fluxos de interação (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 184), mostra que "as coisas são interações, e os corpos, comunicações." (Ibidem, p.146). Para além das entidades, o que se constata são heterogêneses formadas enquanto nexos de interação, epifenômenos e não essências. "Cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas,

econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.15).

A identidade dos entes perde seu fundamento ontológico. Em qualquer coisa há sempre tanto linhas de articulação formando territorialidades, quanto também linhas de fuga impulsionando desterritorializações (Ibidem, p.11).

A 'Patafísica se aproxima do pensamento deleuze-guattariano também neste ponto. Ao enfatizar o epifenômeno, e descrever os objetos, ou suas propriedades, por suas virtualidades, insinua uma incerteza em relação à entidade de seus objetos.

Se as dinâmicas arborescentes e rizomática induzem a uma compreensão espacializada, sob influência de Bergson, Deleuze e Guattari propõem também uma compreensão transversal da temporalidade. Na ambiguidade entre territorialização e desterritorialização, entre identidade e alteração, se revela a confluência tanto do passado quanto do futuro sobre o presente.

Bergson deixa claro que o presente possui uma situação privilegiada, pois ele encarna a passagem do tempo, a transformação. Possuindo uma espessura temporal, o presente não sucede o passado nem precedo o futuro, mas faz coexistirem esses tempos. Do passado, possui a virtualidade; do futuro, a imprevisibilidade. (KASTRUP, 2015, p. 92)

Deleuze e Guattari propõem pensar a contemporaneidade das duas direções do tempo. "A física e a biologia nos colocam em presença de causalidades às avessas, sem finalidade, mas que não deixam de testemunhar uma ação do futuro sobre o presente, ou do presente sobre o passado" (DELEUZE; GUATTARI 1997 p.120). O acontecimento faz as dimensões da temporalidade convergirem, como um instante que transforma simultaneamente o passado, o presente e o futuro; um paradoxo do devir (ZOURABICHVILI, 2020, p.117; p. 142).

A presença é o ser do presente, mas também o ser do passado e do futuro. A éternidade, a eternidade, não designa o eterno, mas a doação ou a excreção do tempo, a temporalização do tempo tal como se efetua simultaneamente nestas três dimensões. [...] Jarry talvez se recorde de seu professor Bergson quando retoma o tema da Duração, que ele primeiramente define por uma imobilidade na sucessão temporal (conservação do passado), depois como uma exploração do futuro ou uma abertura do porvir: 'A Duração é a transformação de uma sucessão em uma reversão - isto é o devir de uma memória.' (DELEUZE, 2011, p. 123).

O que há é apenas a coexistência de devires, que a história traduz como sucessão (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 120). A história não passa de um conjunto de condições das quais um devir se desvia para criar algo novo (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 115-116).

Deleuze e Guattari distinguem também o atual e o presente (Ibidem, p. 135). O atual é o que está se tornando, um movimento, enquanto o presente já está constituído. O atual é a emergência do devir, uma insurgência contra o presente já configurado.

O novo, o interessante, é o atual. O atual não é o que somos, mas antes o que nos tornamos, o que estamos nos tornando, isto é, o Outro, nosso devir-outro. O presente, ao contrário, é o que somos e, por isso mesmo, o que já deixamos de ser. Devemos distinguir não somente a parte do passado e a do presente, mas, mais profundamente, a do presente e a do atual (Ibidem, p. 135).

O atual influi o virtual sobre o presente, mobilizando-o não apenas rumo ao futuro, mas também em relação ao passado; todas as dimensões da temporalidade se mobilizam. “A atualidade surge como uma instância em que convivem a regularidade e a instabilidade [...] Flagrada em seu movimento a atualidade aparece como fonte de diferenciação, de divergência.” (KASTRUP, 2015, p. 94). Tanto a estabilidade da matéria quanto a identidade dos entes são considerados segundos em relação ao movimento de atualização. De modo que a alteração é que deve ser considerada o existente, em detrimento das entidades (DELEUZE, 2012, p. 108).

A alteração, enquanto consistência da experiência, modifica também a compreensão que se faz da relação sujeito-objeto. O sujeito está submisso à vida, em uma perspectiva que faz variar tanto ele quanto o objeto (LINS, 2004, p.56). Aspecto que será abordado nos itens a seguir.

5.2 O devir como consistência do real

O que atua no rizoma são devires, blocos de coexistência (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 33; p. 94). Um devir se forma entre dois termos heterogêneos que se desterritorializam mutuamente, em uma relação recíproca e assimétrica. Mobilizam-se então não apenas estes dois termos (x e y), mas sim quatro (x , x' , y e y'), que não se referem mutuamente enquanto modelos alternativos mas como coeficientes de alteridade, de desterritorialização absoluta. (ZOURABICHVILI, 2009, p. 48-49).

Os devires são a própria consistência do real; coexistência molecular para aquém da forma, aquém do plano de organização (Ibidem, p. 48). Deleuze e Guattari nomeiam plano de consistência à intersecção de todas as dimensões em que coexistem as multiplicidades e ocorrem os devires; uma zona objetiva de indeterminação, sem imagem, sem significação e sem subjetividade, em que tudo devém imperceptível (DELEUZE; GUATTARI, 2012 p. 37, 68; 1995, p. 17, 34).

“O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que devém” (Ibidem, p. 19). Os termos são identidades delineadas sob influência dos hábitos da reconhecimento. O devir é um movimento, em que a linha do trajeto se liberta dos pontos que atravessa tornando-os indiscerníveis (Ibidem, p.96). Ao se tirar o foco

das identidades, o que se revela imanente é a multiplicidade. Se o modelo arborescente refere tudo a uma unidade superior, no rizoma a unidade é subtraída em prol do reconhecimento da heterogênesse da multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14-15).

O devir e a multiplicidade são uma só e mesma coisa. Uma multiplicidade não se define por seus elementos, nem por um centro de unificação ou de compreensão. Ela se define pelo número de suas dimensões; ela não se divide, não perde nem ganha dimensão alguma sem mudar de natureza. Como as variações de suas dimensões lhe são imanentes, dá no mesmo dizer que cada multiplicidade já é composta de termos heterogêneos em simbiose, ou que ela não para de se transformar em outras multiplicidades de enfiada, segundo seus limiares e suas portas. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 34)

Uma multiplicidade se define por suas ligações, não por uma identidade que lhe garanta a unidade de uma configuração estável. Se mantém aberta a outras relações que a transformem. “Cada multiplicidade é simbiótica e reúne em seu devir animais, vegetais, micro-organismos, partículas loucas, toda uma galáxia” (Ibidem, p. 35). Em relação à influência do todo virtual sobre o atual, o Planetarismo de Alexos, considerado por Deleuze (2006 p. 104) o acabamento da ‘Patafísica, parece mesmo desenvolvê-la, porque embora a ‘Patafísica defina seus objetos pela descrição de suas virtualidades, não chega a considerar uma influência, ou uma transversalidade, global.

No domínio das simbioses, da interação entre heterogêneos, que conjuga seres de escalas e reinos inteiramente diferente e sem qualquer filiação possível, os devires promovem evoluções paralelas, isto é, não mútuas e não simétricas (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 19). Neste sentido, seria como um império de epifenômenos. As multiplicidades operam por compatibilidades alógicas, não regradas por qualquer ordem previamente determinada (Ibidem, p.36). Se definem por suas linhas de fuga, de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17). Em detrimento da causalidade, da finalidade ou da probabilidade, o devir implica correspondências não causais entre acontecimentos (ZOURABICHVILI, 2020, p. 104). Embora explicações causais sejam pertinentes no nível da efetuação material do acontecimento, são impotentes em face ao irreduzível hiato dos heterogêneos, mesmo a regularidade de uma ligação não impede que ela seja fundamentalmente irracional, pois dois termos heterogêneos têm apenas conexão exterior, pela sua diferença. “Sob a causalidade reina o caos irreduzível que não a contradiz, mas a torna ontologicamente secundária” (Ibidem, p.108).

A concepção de um contexto múltiplo e indeterminado, formado por relações entre heterogêneos como desterritorialização mútua, contradiz a imagem clássica de um mundo organizado entre sujeitos e objetos como polos objetivos. Transfere o foco das entidades para as interações, da causalidade para a indeterminabilidade, da imagem de uma realidade

preexistente para a de uma em devir. Estas duas concepções influenciam duas vertentes nos estudos da cognição, uma representativa e uma inventiva.

A cognição como representação parte da concepção de que os polos da relação cognoscente, sujeito e objeto, são dados objetivos anteriores ao processo de conhecimento. Os conteúdos cognitivos são considerados correlatos mentais de uma realidade preexistente e exterior ao sujeito (KASTRUP; TEDESCO; PASSOS, 2015, p. 9, 24-25). “Os pressupostos do modelo da representação - a preexistência de um sujeito cognoscente e de um mundo dado que se dá a conhecer - são muitas vezes tão enraizados em nós que se confundem com uma atitude natural” (Ibidem, p. 12). A representação é considerada um processo neutro e transparente, e o conhecimento é formulado como espelhamento de uma realidade objetiva. A cognição é concebida como processamento de dados, manipulação de informações simbólicas segundo regras lógicas, cujo poder de representar a realidade é legitimado pelo rigor de sua sintaxe. Nesta perspectiva pensar é sempre resolver tarefas, e a cognição se efetua como desempenho de esquemas acabados e gerais de resolução de problemas (Ibidem, *passim*).

Esta concepção torna plausível, portanto, a busca por leis e princípios invariantes que seriam as condições do funcionamento cognitivo; uma estrutura simbólica universal que condiciona e determina o ato cognitivo (Ibidem, p. 9, 204).

Este modelo, que encontra suas bases em Descartes e Kant, se desenvolveu à serviço da informática, se tornou a tradição dominante na inteligência artificial e se estabilizou como o paradigma clássico da ciência cognitiva (Ibidem, p. 9, 198).

O outro modelo, da cognição inventiva, é derivado da biologia. A Teoria da Autopoiese, que foi inspirada indiretamente por Bergson e inspirou diretamente Deleuze e Guattari (Ibidem, p. 47), foi desenvolvida no campo da ciência pelos biólogos filósofos Humberto Maturana e Francisco Varela, e induziu à revisão dos princípios dos estudos cognitivos.

Autopoiese designa o modo de organização da vida que possibilita sua autocriação. Uma operatividade circular e imanente, de autoprodução, que delimita domínios de interação autorreferentes, sistemas vivos (Ibidem, 47, 81-82).

A configuração de relações estáveis, que tem como invariante sua própria organização, ocasiona uma clausura operacional que se diferencia do meio como um indivíduo autônomo (Ibidem, p. 81-83, 206-208). Uma unidade autopoietica engendra constantemente suas fronteiras, é, portanto, também aberta ao exterior. Interior e exterior encontram-se nela em constante osmose, em engendramento recíproco (Ibidem, p. 54-55).

Este modo de organização da vida ocasiona a cognição, como um efeito emergente que se inicia em um nível pré individual e pré simbólico, uma interação ainda anônima, uma conexão que não pertence a qualquer dos termos (Ibidem, p. 81-84).²²

A partir desta zona de indiscernibilidade advêm por codeterminação o organismo e o meio, seu interior e seu exterior. Os dois polos da relação cognoscente, sujeito e objeto, são então resultados da atividade cognitiva e não condições preexistentes (Ibidem, p. 10, 81-84).

A realidade externa, o sentido do mundo conhecido, se configura em conjunto ao contexto interno do cognoscente, conforme seu sistema perceptivo, em um processo mútuo. A percepção (e também a linguagem) deixa de ser considerada neutra e passa a ser compreendida como fator ativo e decisivo na configuração do que é percebido. A relação do organismo com o meio se processa então propriamente como criação cognitiva e não apenas como representação. Conforme a cognição inventiva, conhecer a realidade é se autoengendrar. Pensar é configurar o mundo, não o representar (Ibidem, p.80, 86, 204-205).

Neste sentido, as soluções imaginárias da ‘Patafísica ganham objetividade total. A configuração de um território existencial, assim como de um objeto de conhecimento, se processa pela atribuição de contornos às propriedades, pela delimitação de termos entre devires; o que é feito simbolicamente, isto é, sob a ação inventiva da linguagem.

A cognição inventiva se definida então como função de interação. E o ser vivo como um domínio de interações autorreferente, que se delimita como sistema autônomo; e que, fechado em sua operatividade circular, configura para si uma realidade (Ibidem, p. 83, 208).

É preciso esvaziar o sentido tradicional que essa noção traz para que se possa apreender a novidade desse cognitivismo. Habitualmente pensamos em interação como a relação entre dois domínios formais independentes e que preexistem à sua relação. Daí a cognição ser definida como a relação entre o organismo e o meio, em uma interação representacional. A teoria da autopoiese rompe o sentido habitual da noção de interação, fazendo da cognição a atividade de engendramento de si e do mundo, isto é, a ação criadora por excelência do vivo, o que revela o caráter indissociável entre viver, fazer e conhecer, pois como organização circular fechada em uma ‘clausura operacional’, as modificações que se estabelecem na autonomia do sistema devem ser entendidas como novas interações que se tornam possíveis. Isto é,

²² Em *O método da dramatização* (2006) Deleuze parece se referir, ainda que sob outro vocabulário, a este mesmo processo descrito aqui como cognição. Conforme já exposto no item 2.3, neste texto Deleuze (2006 p.132-136) designa como a unidade mínima do Real a intensidade, potência de diferença, que engendra a sensibilidade e antecipa a percepção. Em um encontro intensivo, que ocorre como percepção da expressão da diferença, diferenças de intensidade se determinam reciprocamente, formando uma multiplicidade virtual ainda destituída de forma sensível e de função. Quando uma relação diferencial se individua uma ideia se atualiza como percepção de polos distintos e qualificados, singularidades concomitantes.

Também em *O que é a filosofia?* (2010) o mesmo processo parece ser descrito sob um novo termo, sensação: “A sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma à medida que se contempla os elementos de que se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação. A sensação preenche o plano de composição, e preenche a si mesma preenchendo-se com aquilo que ela contempla: ela é *enjoyment*, e *self-enjoyment*. É um sujeito, ou antes um injecto.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010 p.250).

às modificações internas à estrutura do sistema correspondem formas de interação do organismo com seu meio, de tal maneira que o meio com que interage não preexiste ao organismo que o conhece. Por outro lado, o organismo não é tampouco responsável pela construção do meio. Mas o ato de conhecer é o resultado de uma modificação da estrutura do sistema ('determinismo estrutural') que produz, por um duplo efeito, o estado global em que se encontra o sistema cognitivo e o mundo correlacionado a esse (Ibidem, p. 82-83).

O todo e as partes são igualmente segundos frente à operação que os cria, decorrem de um processo que os configura mutuamente. Considerar a cognição uma ação, e não uma representação, confere ao conhecimento um valor pragmático que faz dele um ato performativo, em que conhecer é fazer e vice versa. A cognição se efetua a uma só vez como processo de produção e como produto (Ibidem, p. 11, 84, 210). Este processo pode ser ilustrado com o exemplo de uma planta:

A planta contempla contraindo os elementos dos quais ela procede, a luz, o carbono e os sais, e se preenche a si mesma com cores e odores que qualificam sempre sua variedade, sua composição: é a sensação em si. Como se as flores sentissem a si mesmas sentindo o que as compõe (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 250).

Esta concepção da cognição como ação não pressupõe as estruturas invariantes de uma lógica sempre subjacente. O domínio cognitivo é experiencial (KASTRUP; TEDESCO; PASSOS, 2015, p. 99). A teoria da autopoiese propõe um criacionismo sem sistema ou trajeto pré-definidos, sem qualquer instância superior ou transcendente, um criacionismo ateu e imanente (Ibidem, p.53).

Como ressalta Kastrup (Ibidem, 51-52) o trabalho de Maturana e Varela acarreta o descentramento da dimensão representacional e calculatória da cognição para a inventiva e autopoietica. Mas não há exclusão, o representacional permanece adjacente ao inventivo. "Só a abordagem autopoietica pode dar conta de uma cognição que é ao mesmo tempo, cálculo e invenção." (Ibidem, p. 52). O inverso não ocorre, não se extrai a invenção de um programa fechado (Ibidem, p. 51).

Deleuze e Guattari extraem da noção científica de autopoiese uma dimensão filosófica, que lhes auxilia a compreender como os conceitos emergem em um plano de imanência.

Todas essas propriedades aproximam imanência e autopoiese: a inexistência de uma instância exterior de produção, a inseparabilidade entre causa e efeito, produto e produção, sujeito e objeto, e sobretudo a ontologia da imanência, a indissociabilidade entre o pensamento e o ser (Ibidem, p. 57).

À luz da autopoiese a subjetividade pode ser pensada como um conjunto de condições que possibilitam a uma instância emergir como um território existencial autorreferencial, como um processo de autonomização face a uma alteridade também subjetiva (Ibidem, p. 59; GUATTARI, 1992, p.19).

Esta versão inventiva da cognição auxilia a compreensão do funcionamento do devir, em que termos heterogêneos entram em relações assimétricas engendrando uma multiplicidade. Embora o devir seja apresentado por Deleuze e Guattari mais pelas linhas de desterritorialização, e as unidades autopoieticas se configurem por linhas de territorialização, ou nos termos de Bergson pelos círculos fechados da matéria, pode-se supor de acordo com a cognição inventiva uma via de mão dupla no devir. O devir, enquanto consistência do real, está tanto nas desterritorializações quanto nas territorializações. O devir não apenas altera, mas também configura: pela interação com o fora o ente devém a si mesmo, como pela interação com o fora o pensamento devém criação.

5.3 A mente corporificada como interface do real

Esta noção da cognição como um nexos ativo entre interior e exterior, auxilia a compreensão da descrição que Deleuze e Guattari fazem do cérebro²³ pela interação com o caos. Descrevem o cérebro como a conjunção dos modos de operação da filosofia, da ciência e da arte; estas “não são objetos mentais de um cérebro objetivado, mas os três aspectos sob os quais o cérebro se torna sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 2010 p. 247). São modos de enfrentar a velocidade infinita e a variabilidade indomável do caos que fariam os pensamentos desaparecer assim que esboçados. Modos de apreender a constância que regula as ideias conforme o tempo e o espaço, assegurando o acordo entre o pensamento e as coisas (Ibidem, p. 237).

Embora a experiência sensorial testemunhe certa regularidade no estado de coisas, uma persistência do passado como um anteaos objetivo, a filosofia, a arte e a ciência exigem mais do que a ilusão de segurança proporcionada pelas opiniões sustentadas pela reconhecimento. A influência do virtual lhes impõe intuições insinuando a necessidade de abertura. Não se contentam com ideias correntes, almejam ideias vitais. Buscam acessar o caos para se nutrir dele (Ibidem, p. 237, 244, 246) . “A luta com o caos só é o instrumento de uma luta mais profunda contra a opinião, pois é da opinião que vem a desgraça dos homens” (Ibidem, p. 243). Atravessam o caos em busca de novidades que desafiem os clichês da opinião (Ibidem, p. 239-

²³ Os autores não esclarecem a escolha da palavra cérebro em detrimento de mente ou consciência. Pode-se supor, e esta hipótese é a assumida nesta dissertação, que esta escolha seja uma maneira de evitar a separação entre mente e corpo, um modo de afirmar a imanência da mente, enfatizando seu aspecto encarnado e corporificado.

241) e procedem promovendo uma sucessão de crises, como mencionado no item 1.1.3 no caso da ciência, e no item 1.1.2 no caso da arte.

Este mesmo ímpeto em desafiar os clichês da opinião impulsiona a ‘Patafísica. Se contrapondo tanto ao senso comum quanto aos fundamentos do conhecimento institucional, a ‘Patafísica convoca ideias vitais para mobilizar a uma só vez a ciência, a filosofia e a arte, colocando-se entre elas como um nexos indiviso, uma multiplicidade que nega configurações e afirma apenas o devir, enfatizando o aspecto impositivo da força criativa do impulso vital. Para além do plano de organização, antevê o caos.

Ciência, filosofia e arte lidam com o caos de modos distintos. Formulam o pensamento segundo seus modos de operação próprios e se diferenciam como campos específicos.

A filosofia busca abranger o caos num sobrevoo que assimile o infinito sem renunciar à sua velocidade. Busca evidenciar nele aspectos indissociáveis, que deem consistência a variações em volumes absolutos. Faz surgir acontecimentos em um plano de imanência. Sob a ação de personagens conceituais, elabora variações conceituais, que não são apenas ideias gerais ou abstratas, ou associações de ideias distintas, mas conceitos como zonas de indistinção (Ibidem, passim).

A ciência procura dar referência ao caos, renunciando a sua velocidade e movimento infinitos. Opera em um horizonte relativo, delimitando um plano de referências para que possa distinguir relações determinadas sob sistemas de coordenadas; definindo estados de coisas sob a ação de observadores parciais. Elaborava variáveis funcionais, que não são juízos, mas funções que se apresentam como proposições nos sistemas discursivos (Ibidem, passim).

A arte busca moldar o caos para torná-lo sensível, de modo a restituir o infinito em um plano de composição. Busca tornar sensível zonas de indeterminação, devires inumanos, criando blocos de sensação capazes de conservar afectos e perceptos. Sob a ação de figuras estéticas, elabora variedades sensíveis, monumentos, que não constituem uma reprodução do sensível no órgão, mas um ser do sensível (Ibidem, passim).

Esta abordagem tríplice do cérebro ilustra três modos de operação irreduzíveis que geram disparidades:

Os três planos são tão irreduzíveis quanto seus elementos: plano de imanência da filosofia, plano de composição da arte, plano de referência ou de coordenação da ciência: forma do conceito, força da sensação, função do conhecimento; conceitos e personagens conceituais, sensações e figuras estéticas, funções e observadores parciais. " (Ibidem, p. 255)

Ainda assim, ocorrem cruzamentos e correspondências, de modo que a sensação possa ser sensação de conceito ou de função, o conceito possa ser conceito de sensação ou de função,

e a função possa ser função de sensação ou de conceito (Ibidem, p. 234). O que esta dinâmica revela é que o pensamento é heterogêneo, tanto em si quanto em suas relações. A cognição, enquanto interação, preserva como qualidade intrínseca o diferencial.

Assim como a audição, a visão, o paladar, o olfato e o tato elaboram uma mesma realidade de modos próprios e divergentes, esta concepção do cérebro como a associação de três modos de pensar se refere ao real enquanto multiplicidade. Uma verdade única que se afirma tão-somente como múltipla (LINS, 2004, p.56). Conhecer a realidade não se dá como o desvelar de um objeto oculto, mas como um devir ativo (ZOURABICHVILI, 2020, p.46-47), conforme a cognição inventiva, o que ocorre segundo a característica própria do impulso vital: a criatividade.

O que congrega todos estes aspectos do pensamento é um mesmo princípio criativo. Filosofia, arte e ciência, cada uma a seu modo, são todas intrinsecamente criativas. Esta identificação entre pensamento e criação é enunciada explicitamente por Deleuze e Guattari: “pensamento é criação” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.67).

O capítulo anterior abordou a criatividade na margem do pensamento, na linguagem. Este capítulo, por sua vez, buscou abordar a criatividade no cerne do pensamento, isto é, na cognição, anteriormente a sua especificação como conceito, função ou sensação. A criatividade não se limita a uma etapa da configuração da realidade e do pensamento, mas constitui um modo de operação comum a ambos, que os atravessa por completo. O mesmo impulso vital que se desdobra por toda a natureza como criação de diversidade, se desdobra também como criação de diversidade no pensamento humano (DELEUZE, 2012, p. 82). A criatividade impulsiona os três tipos de pensamento porque é o fator operativo do próprio real.

6 Conclusão

A atenção à diferença define o campo de relação estabelecido nesta dissertação entre certos elementos da filosofia deleuziana e a ‘Patafísica. O que aproxima mais explicitamente Deleuze e Jarry é terem ambos extrapolado o domínio da razão, integrando-a a outros modos de pensamento. A busca pela lógica dos movimentos aberrantes e pelas leis que regem as exceções evidencia a convergência de seus projetos. Embora não tenha sido mencionada diretamente por nenhum deles, o que se evidenciou como a ressonância mais potente entre estes autores é a proeminência conferida à criatividade; identificada aqui como aspecto intrínseco ao funcionamento do pensamento por ser o próprio fator operativo do real.

Foram constatadas várias similaridades, como as apropriações construtivas, a composição intertextual com muitos intercessores, as torções da língua, o desvio da reconhecimento, as dinâmicas múltiplas e não lineares, a ênfase no devir, e o trânsito entre filosofia, ciência e arte. Foram elaborados também paralelismos entre o virtual e o universo suplementar, as exceções e as linhas de fuga, a virtude da originalidade e a diferenciação.

Um aspecto em que os autores se distanciam é o uso da intuição, que Deleuze reconhece desde Bergson como um método para a precisão, e que Jarry usa de modo descompromissado para dinamizar a imaginação. Outro ponto de divergência é o acidental, que Deleuze nivela à repetição e à continuidade no desenvolvimento das formas de vida, e que Jarry compreende em oposição ao causal atribuindo-lhe magnitude.

A ‘Patafísica foi caracterizada como uma paródia da ciência que desde o campo estético apresenta intuições filosóficas agudas; que através de sátiras questiona criticamente a relação entre percepção, imaginação, linguagem, pensamento, realidade, verdade e universalidade.

A ‘Patafísica ultrapassa a metafísica descartando sua divisão dual e voltando-se ao singular do fenômeno. Nesse sentido descarta a cisão entre aparência e essência; se contrapondo aos pressupostos do senso comum, critica a verdade como convenção. Ao tentar considerar o fenômeno sem submetê-lo à utilidade que teria para a consciência Jarry busca desvencilhar pensamento e reconhecimento, enfatizado o plano de consistência em detrimento ao plano de organização. Estabelece com a ‘patafísica um plano de imanência avesso a configurações. Jarry se aproxima da abordagem deleuze-guattarianas da arte por compor através de suas passagens poéticas blocos de sensação que desafiam os clichês do senso comum, buscando dar consistência a devires e paisagens não humanas.

O afeto, ao trazer a atenção de volta das categorias da representação para a singularidade da experiência, revela o real como nexos entre modos heterogêneos de existência. Lança a intensidade contra os pressupostos da linguagem, evidenciando uma lógica externa ao pensamento. A estética se revela então imprescindível à investigação filosófica, dado que convoca a intuição, favorecendo relações conceituais não discursivas e promovendo a convergência entre afectos, perceptos e conceitos.

Jarry conjuga pelas margens a ciência, a filosofia e a arte em um plano de imanência que tende à desterritorialização: a criação. Intensificando todos os devires e negando qualquer limite, busca acessar pela imaginação o virtual do pensamento. Afrontando as generalidades da linguagem que condicionam a percepção e automatizam o pensamento, a 'Patafísica, em consonância com Deleuze, demonstra que justamente o que não se sabe é o que impulsiona o pensar. Enquanto arte, a 'Patafísica não busca elucidar por comprovações lógicas ou empíricas qualquer certeza, pretende apenas excitar a intuição. Para tal, expõe o pensamento à dinâmica da criatividade, tornando-a sensível pela exacerbação.

Os experimentalismos de linguagem, tanto em Jarry quanto em Deleuze e Guattari, visam descondicar os padrões de funcionamento do pensamento. Desviando da reconhecimento por entinemas, encadeiam elementos de campos de conhecimento díspares, conferindo consistência aos devires, compondo rizomas e favorecendo a percepção de multiplicidades. Induzem assim o pensamento a exercitar-se longe do equilíbrio, fora dos domínios da representação. O que se enuncia são linhas de fuga, epifenômenos descritos por suas virtualidades, nexos de interação em detrimento de entidades dotadas de essências. As identidades perdem o fundamento ontológico e os devires ganham atualidade.

A atualização do virtual por diferenciação, decorrente da natureza criativa do impulso vital, generaliza o princípio dinâmico da exceção, fonte da biodiversidade e também da variedade de aspectos do pensamento (conceitual, funcional e sensível) expressos como filosofia, ciência e arte. A alteração, enquanto consistência da experiência, é a própria substância e o próprio ser. Os entes são processos, e os corpos são comunicações. Tais abordagens, que Deleuze e Guattari estabelecem em termos filosóficos e Jarry apresenta em termos artísticos, e a cognição inventiva descreve em termos científicos.

A partir da cognição inventiva pode-se considerar que, sob certo aspecto, todas as soluções são imaginárias; certamente não no sentido hoje mais corrente atribuído pelo senso comum à imaginação enquanto especulação mental pela criação de ficções, mas enquanto capacidade de elaborar imagens mentais a partir da interação com o real. Também na ciência, todas as soluções começam por ser imaginárias, dado que através da investigação de hipóteses

é que a pesquisa científica se desenvolve. Nestes três aspectos, da configuração de uma imagem da realidade, da investigação de hipóteses pela interação com o real e da especulação mental através da elaboração de ficções, a ‘Patafísica enquanto ciência de soluções imaginárias, ganha abrangência.

A pertinência do debate estabelecido nesta dissertação em relação ao contexto contemporâneo brasileiro, e mundial, consiste em um incentivo ao pensamento intempestivo, ávido por promover a crítica da cultura, questionar os parâmetros epistemológicos e contestar os fundamentos ontológicos. Um estímulo à expropriação dos cerceamentos ideológicos, à intensificação dos devires, à reconfiguração da rede conceitual através da qual a realidade é vivenciada. Um convite a revisar concepções obsoletas da ciência e do pensamento que sustentam a ilusão da supremacia racionalista restringendo a criatividade social, desautorizando sua tendência naturalmente transformadora, enquanto estratégias capitalistas instrumentalizam deliberadamente o imaginário e a sensibilidade para subjugar populações perpetuando desigualdades na qualidade de vida.

Visar além do racionalismo não implica negar seus alcances evidentes, nem o descartar, muito menos corroborar com fantasias alienantes. Trata-se antes de liberar a ética de enunciados transcendentais, para, por uma empiria imanente, assumir o potencial autopoietico em favor da transformação social. Trata-se, em última instância, de jogar o real contra as representações da realidade que restringem novos modos existenciais.

Referências

- ARRIVÉ, Michel. Estruturação e destruição do signo em alguns textos de Alfred Jarry. In: GREIMAS, A. J.(org) **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1975. 273 p.
- _____. Los orígenes jarrycos de la 'Patafísica. **Magazine littéraire**. Paris. n.388, jun. 2000 Disponível em : <https://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles6-arrive.htm> Acesso: 10 jun. 2020.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade do consumo**. Portugal: Edições 70, 2009.
- BERGSON, Henri. **A energia espiritual**. tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes. 2009, 209 p.
- _____. **As duas fontes da moral e da religião**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Almedina, 2005. 264 p.
- _____. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes. 2006, 298p.
- _____. O problema da personalidade. Tradução de Marcelo Marcos Barbosa Vieira. **Dois pontos**. Curitiba, São Carlos, volume 14, n.2, p. 251-267, Dez, 2017.
- _____. **O Riso**. Ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro. 2018. 127 p.
- BEVAN, Sheelagh. et al. **Alfred Jarry: The carnival of being**. New York: The Morgan Library & Museum. 2020a. 170 p.
- BEVAN, Sheelagh. **Alfred Jarry: The carnival of being**. A virtual tour with Sheelagh Bevan. New York: The Morgan Library & Museum. 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fQxGzO3zwyI> Acesso em 13 ju. 2021.
- BÖK, Christian. **Pataphysics: The poetics of an imaginary Science**. 1997. Tese (Doutorado em filosofia) York University, North York, Ontario, Canadá. 242 p.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil SA., 1989. 315 p.
- _____. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Editora Zouk, 2001. 219p.
- BROTCHIE, Alastair. **Alfred Jarry**. A pathatysical life. London: The MIT Press. 2015 405 p.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. São Paulo: Editora Contraponto, 1997. 240 p.
- DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**: e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2006. 385p.

_____. **Bergsonismo**. Traduzido por Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 2012. Ed 34. 160p.

_____. **Sobre a filosofia**. Tradução de Peter Pál Pelbart. In: Conversações. 3a Edição. São Paulo: Ed. 34, 2013. p.173-198.

_____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2a Edição. São Paulo: Ed. 34, 2011. 208 p.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Traduzido por Mariana de Toledo Barbosa, Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: 2018. N-1 edições. 256 p.

DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **7000 A.C. Aparelho de captura** in: Mil Platôs Vol.5. Tradução de Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997 p.111-177

_____. 1730 Devoir-intenso, devoire-animal in: **Mil Platôs Vol.4**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012 p.11-120

_____. Introdução: Rizoma in: **Mil Platôs Vol.1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1995 p.11-37

_____. **O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011. 560 p. (Coleção TRANS)

_____. **O que é a filosofia?**. Traduzido por Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. 3a edição. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010. 272 p.

FELL, Jill. **Alfred Jarry**. Londres: Reaktion Books. 2010. 219 p.

FERNANDES, Silvia. Alfred Jarry. In: **Ubu Rei**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Editora Peixoto Neto. 2007. p.11-31. (Os grandes dramaturgos)

FORNAZARI, Sandro Kobol. **Sobre o suposto autor da autobiografia de Nietzsche**. Reflexões sobre Ecce Homo. São Paulo: Unijui. 2004 125p.

FOUCAULT, Michel. Introdução à vida não facista. in: Gilles Deleuze e Félix Guattari. **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, New York, Viking Press, 1977, pp. XI-XIV. Traduzido por Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/vidanaofascista.pdf> Acesso em 01 ago. 2022

_____. Terror ubuesco. In: JARRY, Alfred. **Ubu Rei**. Ou os poloneses. Tradução de Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier. São Paulo: Ubu editora. 2021. p.159-162.

GÉMIER, Firmin. A criação de Ubu Rei. In: JARRY, Alfred. **Ubu Rei**. Ou os poloneses. Tradução de Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier. São Paulo: Ubu editora. 2021. p.135-138.

GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. 1º ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 192 p.

HAAN, Joos. **Post modern fiction, author and biography**: the avant-garde case of Alfred Jarry. 2014. Leiden University, Leiden. Netherlands. 48 p.
Disponível em: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/28542/Alfred%20Jarry%20and%20postmodernism.pdf?sequence=1> Acesso em 10 jun. 2020.

HIGGS, Christopher. **Gilles Deleuze, 'Pataphysician of the Posthuman**. 5th International Deleuze Studies Conference. New Orleans, 2012. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=XVOR8AJc6No> Acesso: 7 jun. 2020.

JARRY, Alfred. **Artimanhas e opiniões do Dr. Faustroll, Patafísico**. Tradução de Guilherme Trucco. São Paulo: PerSe, 2015. 126 p.

_____. Elementos de Pataphysica. In: **Gestas e Opiniões do Doutor Faustroll, Pataphysico**. Tradução de Olegário Eudasio Barroso. Das Questões, [S.l.], v. 1, n. 1, 2014. Disponível em:
<https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/16193>. Acesso em: 21 jul. 2021.

_____. **Exploits and Opinions of Dr. Faustroll, pataphysician**. Boston: Exact Change. 1996 139p.

_____. **Gestes et opinions du Docteur Faustroll pataphysicien**. Roman Néo-Scientifique, suivi de Spéculations. Paris: Bibliothèque-Charpentier. 1911 295p.

_____. **Messalina**. Romance da Roma antiga. Tradução de Letícia Coura. São Paulo: Iluminuras. 2020. 121p.

_____. **O super macho**. Romance moderno. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Ubu Editora. 2016. 176 p.

_____. **Todo Ubú**. Tradução de Julio Monteverde Carreño. Logroño: Pepitas de Calabaza. 2018 512 p. Disponível em:
https://www.pepitas.net/sites/default/files/libros/primeras_paginas/primeras%20todo.pdf
Acesso: 18 jul. 2022

_____. **Ubu Rei**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Editora Peixoto Neto. 2007. 177 p. (Os grandes dramaturgos)

_____. **Ubu Rei**. Ou os poloneses. Tradução de Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier. São Paulo: Ubu editora. 2021. 168 p.

KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia; PASSOS, Eduardo. **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015. 295 p.

KOYRÉ, Alexander. **Estudos de história do pensamento científico**. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Forense, 2011a. 434 p.

_____. **Estudos de história do pensamento filosófico**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2011b. 372 p.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**; tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2007. 260 p.

LANOUIR, Ruy. **Lección Permanente**. Longevo Instituto de Altos Estudios Patafísicos de UBuenos Aires. Buenos Aires, [S.I.]. Disponível em: <http://www.patafisicamente.com.ar>. Acesso: 12 mai. 2020.

LAPOUJADE, David. Apego à Vida In: **Potências do tempo**. São Paulo: N-1. 2012. p.73-93.

_____. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2017. 319p.

LATOURE, Bruno. **Diante de Gaia**. Oito conferências sobre a natureza no antropoceno. Tradução de Maryalua Meyer. São Paulo: Editora Ubu, 2020. 476 p.

LINS, Daniel. **Juízo e verdade em Deleuze**. Tradução de Fabien Pascal Lins. São Paulo: Annablume, 2004 . 95 p.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia de bolso, 2009. 352 p.

LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista** São Paulo: Editora Schwarcz, 2016. 467 p.

_____. **A Cultura Mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2011. 208 p.

LOPES, Hélio. Observações sobre o tema da atemporalidade em Freud, Kant e Bergson. **Discurso**, São Paulo, n. 36. p. 325-354, Jun. 2007

MALUFE, Anitta Costa. Aquém ou além das metáforas: a escrita poética na filosofia de Deleuze. **Revista de Letras**. São Paulo, v.52, n.2 p.185-204, jul/dez 2012.

_____. Deleuze e o estilo. **Artefilosofia**, Ouro Preto n. 9 p. 35-48, out. 2010

MILLER, Paul D. Afterword. In: BEVAN, Sheelagh. et al. **Alfred Jarry: The carnival of being**. New York: The Morgan Library & Museum. 2020a.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira**. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2012. 98 p.

PACHECO, Fernando Torres. **Personagens Conceituais**. Filosofia e arte em Deleuze. Belo Horizonte: Relicário, 2013 171p.

PAIVA, Rita. Aquém das miragens: a negatividade no âmago da experiência. **Discurso**, São Paulo, v.43, p.105-146, Set. 2013.

PINTO, Débora Cristina Morato. A análise bergsoniana do social entre a natureza e a cultura: psicologia, biologia e filosofia moral à luz da duração. **Dissertatio**. Pelotas, Volume suplementar 4. p.26-50, 2016.

_____. Bergson e os dualismos. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 27(1) p.79-91, 2004.

_____. Introdução. In: BERGSON, Henri. **O Riso**. Ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro. 2018. p.7-33.

_____. O tempo e seus momentos interiores. Heterogeneidade qualitativa e diferença interna como marcas da duração bergsoniana. **Analytica**, Rio de Janeiro, volume 9, n.2 p.59-86, 2005.

_____. Notas sobre a noção de elã vital – consciência e totalização na teoria da vida. In: CARNEIRO, Marcelo Carbone; GENTIL, Hélio Salles. (Org.) **Filosofia Francesa Contemporânea**. São Paulo, Editora Cultura Acadêmica. p.380-396, 2009.

POLANSKIS, Sergejs. **Concept of Pataphysics: From Jarry to Arrabal**. Academia [S.I] 2016. Disponível em:
https://www.academia.edu/33777677/CONCEPT_OF_PATAPHYSICS_FROM_JARRY_TO_ARRABAL Acesso em 15 jun. 2020.

RIQUIER, Camille. A superação intuitiva da metafísica: o kantismo de Bergson. Tradução de Débora Cristina Morato Pinto. **Trans/Form/Ação**, Marília, v.40, n.2, p. 217-242, Abr./Jun, 2017.

ROCCA, Adolfo Vásquez. Alfred Jarry. Patafísica Virtualidad y heterodoxia. **Nómadas**. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. Roma, vo.13, n.1, 2006. Disponível em:
<https://www.redalyc.org/pdf/181/18153296035.pdf> Acesso em 29 jul. 2021

ROSENBAK, Soren. **The science of imagining solutions**. Design becoming conscious of itself through design. 2018. 345f. Tese (Doutorado em filosofia) Umea University, Umea, Suécia. Disponível em:
<http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:1272782/FULLTEXT02.pdf> Acesso em 20 ju. 2021.

ROSSETTI, Regina. Bergson e a natureza temporal da vida psíquica. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Rio Grande do Sul, vol.14, n.3, p. 617-623, 2001. Disponível em:
https://www.academia.edu/49512961/Bergson_e_a_Natureza_Temporal_da_Vida_Ps%C3%ADquica Acesso em 01 jul. 2021.

SALVIA, André Luis La. As imagens do pensamento para Gilles Deleuze. **Kalagatos**, Fortaleza, v. 10 n.19, p.35-52, 2013. Disponível em:
<https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/6049>. Acesso em: 1 nov. 2022.

SCHEERER, Thomas M. Introducción a la Patafísica. Lucus a non lucendo (Quintilia). **Revista Chilena de literatura**, Santiago, n.29, 1987 p.81-96. Disponível em:
<https://www.jstor.org/stable/40356474> Acesso em 29 jul. 2021

SHAKEN, Edward A. Broken Circle &/ Spiral Hill: Simithon's spirals, pataphysics, zyzygy and survival, **Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research** vol.11 n.1, 2013, p.6. Disponível em : <https://artexetra.files.wordpress.com/2009/02/shanken-smithson-2013.pdf> Acesso em: 20 ago. 2020.

SHATTUCK, Roger. En el umbral de la ‘Patafísica. Tradução de Juan Esteban Fassio. **Evergreen Review**. N.13 mai-jun, 1960. [S.I.] Disponível em: <https://www.yumpu.com/es/document/read/38019573/bajate-un-capitulo-en-pdf-rolling-stone> Acesso em: 20 ago. 2020.

_____. Introduction. In: JARRY, Alfred. **Exploits & Opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician**. Tradução de Simon Watson Taylor. Boston: Exact Change, 1996. p.vii - p.xviii

_____. Superliminal note. **Evergreen Review**. New York: Groove Press. n.13 Mai Jun, 1960. p.24-33.

_____. **The Banquet years**. The origins of the avant-garde in France. 1885 to world war 1. New York: Vintage Books, 1968. 397 p.

SILVA, Cássio Robson Alves da. A busca pelo ilimitado no romance O supermacho de Alfred Jarry. **Revista Lampejo**. Fortaleza. 2019 vol 8, nº 2 p. 155-170. Disponível em : https://issuu.com/revista.lampejo/docs/lampejo_vol.8_n.2 Acesso em: 03 outr. 2022

SILVA, Cíntia Vieira da. Intensidade e individuação: Deleuze e os dois sentidos de estética. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba. V.29, n.46, p. 17-34 jan./abr. 2017 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/317027828_Intensidade_e_individuacao_Deleuze_e_os_dois_sentidos_de_estetica Acesso em 01 ago. 2022

SMITH, Daniel W. Deleuze’s Theory of sensation: overcoming the kantian duality. In Paul Patton (ed.), **Deleuze: A Critical Reader**. New York: Blackwell. pp. 29-56 (1996) Disponível em: <https://philpapers.org/rec/SMIDTO-9> Acesso em 01 ago. 2022.

STILLMAN, Linda Klieger. Ubu, the Pataphysician and Tyrant: Jarry, Miró, Kentridge. In: BEVAN, Sheelagh. et al. **Alfred Jarry: The carnival of being**. New York: The Morgan Library & Museum. 2020a.

SCHUH, Juline. Between Bible and Grimoire: Jarry and the Materiality of the text. In: BEVAN, Sheelagh. et al. **Alfred Jarry: The carnival of being**. New York: The Morgan Library & Museum. 2020a. p.133-152.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo**. Tradução de Caio Liudvik. Petrópolis: Vozes, 2013 255 p.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Editora Boitempo, 2006. 408 p.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. São Paulo: Editora 34. 2020. 159 p.

_____. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009. 124 p.

Figuras

Figura 1 Fotografia de página de *Les minutes de sable mémorial*. The Morgan Library & Museum, 2020

Disponível em: <https://www.themorgan.org/exhibitions/online/jarry/13> Acesso em 30/08/2022

Figura 2 Fotografia de página de *L'Ymagier*. The Morgan Library & Museum, 2020

Disponível em: <https://www.themorgan.org/exhibitions/online/jarry/28> Acesso em 30/08/2022

Figura 3 Fotografia da capa de *Dossier du Collège de 'Pataphysique*. Collège de 'Pataphysique, 1960.

Disponível em: <http://www.college-de-pataphysique.org> Acesso em 16/02/2023