

## Deleuze: do *spatium* intensivo ao espaço qualquer

Nuno Carvalho  
(CFCUL)  
[nunomsgcarvalho@yahoo.com](mailto:nunomsgcarvalho@yahoo.com)

O interesse de Deleuze pela noção de espaço atravessa toda a sua obra, do primeiro texto cuja publicação autorizou, «Causas e razões das ilhas desertas»<sup>1</sup>, até à reflexão tardia *O que é a filosofia?* (1994). Neste ensaio concentrar-nos-emos contudo na sequência teórica que se inicia em *Diferença e Repetição* (1968), sofre uma inflexão em *Mil Planaltos* (1980) e se prolonga no díptico consagrado ao cinema em 1983 e 1985, pois é neste conjunto de textos que se articula de forma mais precisa a teoria do espaço intensivo de Deleuze, bem como as diferentes possibilidades de o praticar e experimentar.

De acordo com a ontologia de *Diferença e Repetição*, quer o tempo quer o espaço possuem uma origem intensiva que a ordem da representação tende a ocultar. O nervo do argumento de Deleuze situa-se numa teoria da intensidade que começa por recuperar a distinção kantiana entre grandezas extensivas e intensivas: enquanto as primeiras se deixam dividir e adicionar, as segundas, como as temperaturas ou as velocidades, não possuem as características que tornam possíveis tais operações. No entanto, para Deleuze, Kant não retira todas as consequências desta distinção, pois malgrado ter-se

---

<sup>1</sup> Deleuze, 2002,11-17 (Todas as traduções dos textos originais de Deleuze são da minha autoria).

confrontado com a insuficiência da homogeneidade extensiva na determinação da individuação espacial (paradoxo dos objectos simétricos), limita o âmbito do princípio das quantidades intensivas à qualidade:

O erro de Kant, no momento em que recusa ao espaço e ao tempo uma extensão lógica, é manter, a propósito deles, uma extensão geométrica, e reservar a quantidade intensiva para uma matéria que preenche uma extensão em determinado grau.<sup>2</sup>

Para o filósofo francês é o próprio espaço, enquanto intuição pura, que deve ser definido como quantidade intensiva. *Sob* as qualidades e extensões do mundo empírico, *sob* as formas de abstracção do espaço que compõem o tecido da experiência quotidiana – alto/baixo, direita/esquerda, forma/fundo – jaz segundo Deleuze um puro *spatium*, campo transcendental que reenvia para as condições da experiência real (e não apenas possível). Trata-se do lugar de uma profundidade original, ontológica, de que dependem as restantes dimensões:

A profundidade é a intensidade do ser ou inversamente. E dessa profundidade intensiva, desse *spatium*, saem, ao mesmo tempo, a *extensio* e o *extensum*, a *qualitas* e o *quale*.<sup>3</sup>

No *spatium*, que funciona como um campo de individuação, agitam-se os dinamismos sub-representativos (ressonância, movimento forçado, etc.) que actualizarão as Ideias sob a alçada e o comando da intensidade:

---

<sup>2</sup> Deleuze, 1968, 298: «Le tort de Kant, au moment même où il refuse à l'espace comme au temps une extension logique, c'est de lui maintenir une extension géométrique, et de réserver la quantité intensive pour une matière remplissant une étendue à tel ou tel degré».

<sup>3</sup> Deleuze, 1968, 298: «La profondeur est l'intensité de l'être, ou inversement. Et de cette profondeur intensive, de ce *spatium*, sortent à la fois *l'extensio* et *l'extensum* et la *qualitas* et le *quale*». Para um desenvolvimento desta oposição, na relação que estabelece com o par actual/virtual, DeLanda, 2005, 80-88.

O determinante no processo de actualização é a intensidade. É a intensidade que dramatiza.<sup>4</sup>

Estamos perante um princípio transcendental, na medida em que a intensidade se confunde-se com a Diferença, constituindo o ser do sensível, ou a condição do que aparece:

A diferença não é o diverso. O diverso é o dado. Mas a diferença é aquilo pelo qual o dado é dado.<sup>5</sup>

Penetrar nestas regiões sub-representativas da experiência, explorar o puro *spatium* intensivo que se esconde sob a diversidade fenomenal, será o desígnio que Deleuze incumbe ao rigoroso método que forja para a sua filosofia, o empirismo transcendental:

O mundo intenso das diferenças, no qual as qualidades encontram a sua razão e o sensível, o seu ser, é precisamente o objecto de um empirismo superior.<sup>6</sup>

Esta tarefa revela-se porém extremamente complexa quando notamos que, segundo Deleuze, a intensidade se anula ou se cancela no mundo empírico das qualidades e extensões: «ela parece correr para o suicídio»<sup>7</sup>. A intensidade seria vítima de uma espécie de ilusão transcendental: actualizada, *explicada* na qualidade e na extensão, ela tornar-se-ia invisível ao bom senso e ao senso comum, que são consideradas no interior do sistema deleuzeano como as duas metades da *doxa*. Ora, todo o esforço de Deleuze em *Diferença e*

---

<sup>4</sup> Deleuze, 1968, 316: «C'est l'intensité, le déterminant dans le processus d'actualisation. C'est l'intensité qui *dramatise*». Para uma apresentação sucinta de todos este processo cf. a importante conferência de 1967 «La méthode de dramatisation» in Deleuze, 2002 b, 131-162.

<sup>5</sup> Deleuze, 1968, 286: «La différence n'est pas le divers. Le divers est donné. Mais la différence, c'est ce par quoi le donné est donné».

<sup>6</sup> Deleuze, 1968, 80: «le monde intense des différences, où les qualités trouvent leur raison et le sensible, son être, est précisément l'objet d'un empirisme supérieur».

<sup>7</sup> Deleuze, 1968, 289: «elle semble courir au suicide».

*Repetição* se aplica em mostrar que a intensidade permanece *implicada* em si, e que a filosofia transcendental pode e deve confrontar-se com esse impensado. A doutrina das faculdades exposta no capítulo «Imagem do pensamento» tinha já avançado nessa direcção: sob um modo necessariamente paradoxal – que define o próprio da filosofia na sua luta contra a imagem dogmática do pensamento –, Deleuze concebe a intensidade como aquilo que não pode ser sentido mas que, ao mesmo tempo, não pode ser *senão* sentido (*ce qui ne peut être que senti*), e que por esse motivo obriga as faculdades a alcandorarem-se a um exercício superior, transcendente e excessivo<sup>8</sup>. Mas como fazer descolar as faculdades, como torná-las sensíveis às diferenças de intensidade, como penetrar no puro *spatium*? Uma parte não despicienda deste processo é atribuída por Deleuze a uma «pedagogia dos sentidos» que, formando um dos pilares do método do empirismo transcendental, se deixaria guiar pelas «experiências farmacodinâmicas» ou de «vertigem» de modo a «apreender a intensidade, independentemente da extensão ou antes da qualidade nos quais ela se desenvolve»<sup>9</sup>. Paralelamente, caberia à esotérica doutrina do eterno retorno a função de legitimar esta construção teórica, superando as limitações da experiência e permitindo-nos distinguir entre:

dois estados da qualidade, dois estados da extensão (...) Um, em que a qualidade fulgura como signo na distância ou no intervalo de uma diferença de intensidade; o outro, em que, como efeito, ela reage já sobre a sua causa e tende a anular a diferença.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Deleuze, 1968, 180-192.

<sup>9</sup> Deleuze, 1968, 305: «Saisir l'intensité indépendamment de l'étendue ou avant la qualité dans lesquelles elle se développe».

<sup>10</sup> Deleuze, 1968, 314: «deux états de la qualité, deux états de l'extension (...) l'un où la qualité fulgure comme signe dans la distance ou l'intervalle d'une différence d'intensité; l'autre où, comme effet, elle réagit déjà sur sa cause et tend à annuler la différence».

Na interpretação de Deleuze, o eterno retorno nietzschiano selecciona apenas as diferenças, detendo o poder de afirmar a intensidade. Seria ele que, em última análise, serviria em *Diferença e Repetição* de trampolim teórico para um exercício transcendente das faculdades, para uma descoberta das intensidades implicadas numa teia de signos fulgurante, para o salto na ontologia que o pensamento de Deleuze nunca deixou, sob modalidades distintas, de anunciar e prometer. Por seu intermédio acederíamos enfim ao puro *spatium*, campo transcendental onde apareceriam «qualidades mais belas, cores mais brilhantes, pedras mais preciosas, extensões mais vibrantes»<sup>11</sup>, bem como, num enunciado de pendor claramente idealista, «templos, astros e deuses como nunca se viu»<sup>12</sup>.

Se *Diferença e Repetição* descreve este programa no quadro de uma ontologia, só em obras ulteriores Deleuze, com ou sem a colaboração de Félix Guattari, abandona o idealismo<sup>13</sup> de determinados passos do *opus* de 1968 e desenvolve mais detalhadamente os procedimentos empiristas de exploração do campo transcendental. Não basta já invocar uma distorção dos sentidos, é necessário precisar as condições *concretas* da sua realização *neste* mundo. A doutrina do eterno retorno é abandonada, e doravante o pensamento de Deleuze suspende em parte a sua ambição ontológica para apenas se debruçar sobre objectos claramente delimitados, como uma teoria do sentido, uma crítica da psicanálise, as imagens do cinema ou a filosofia de Foucault<sup>14</sup>. O eixo fundamental do sistema

---

<sup>11</sup> Deleuze, 1968, 314: «des qualités plus belles, des couleurs plus brillantes, des pierres plus précieuses, des extensions plus vibrantes».

<sup>12</sup> Deleuze, 1968, 314: «des temples, des astres et des dieux comme on n'en a jamais vu».

<sup>13</sup> Utilizamos «idealismo» na acepção recortada por Gil, 2008, 224 e ss.

<sup>14</sup> O espaço de que dispomos não nos permite aprofundar com mais detalhe esta viragem no pensamento de Deleuze, que nos parece porém claramente anunciada na formulação de *Mil Planaltos* «avant l'être il y a la politique», Deleuze e Guattari, 1980, p. 280.

mantém-se contudo inalterado: uma filosofia de tipo transcendental que não cessa de tentar «abrir para além do dado um novo horizonte não dado»<sup>15</sup>.

Toda esta evolução se reflectirá, concomitantemente, na noção de espaço: a teoria da intensidade não é posta de lado, mas o *spatium* intensivo perde o seu carácter ideal e quase miraculoso para se manifestar plenamente na arte e na vida, como comprovam os tipos de espaço analisados em *Mil Planaltos* e na *Imagem-Movimento*.

\*

O capítulo «O liso e o estriado» de *Mil Planaltos* (1980) apresenta porventura a mais pormenorizada teoria do espaço da obra de Deleuze. No recorte dos dois conceitos, bem como no seu modo de oposição conceptual, Deleuze procede segundo o método da intuição e da divisão bergsoniano, que é uma das principais influências do empirismo transcendental. Liso e estriado são usados para remontar às condições da experiência real, designando dois tipos de espaço que, se são passíveis de uma distinção *de direito*, se misturam e se entretecem *de facto* no mundo empírico ou fenomenal<sup>16</sup>. Por outro lado, e confirmando a viragem do seu pensamento em direcção de uma «filosofia prática», a organização do capítulo faz suceder diferentes modelos de espaço – tecnológicos, musicais, matemáticos, marítimos e estéticos – que, ancorando a distinção conceptual, dão corpo à teoria do espaço intensivo exposta em *Diferença e Repetição*.

Partindo da oposição entre duas espécies de manufactura têxtil – os bordados e os *patchworks* –, Deleuze e Guattari demonstram como a constituição do espaço opera nos dois casos de forma radicalmente diferente: enquanto no primeiro um motivo central organiza e estria

---

<sup>15</sup> Deleuze, 1967, 28: «ouvrir au-delà du donné un nouvel horizon non donné».

<sup>16</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 593.

simetricamente o espaço, numa distribuição sedentária<sup>17</sup> que entrecruza linhas verticais e horizontais, no segundo um procedimento de variação contínua entrelaça os tecidos num movimento que privilegia os valores rítmicos em detrimento da harmonia característica dos bordados:

é uma colecção amorfa de pedaços justapostos, cuja conexão se pode fazer de uma infinidade de maneiras.<sup>18</sup>

Trata-se do exemplo mais simples fornecido pelos dois autores para distinguir o espaço liso do espaço estriado, e visa sobretudo dissipar um eventual equívoco terminológico:

o espaço liso do patchwork mostra bem que “liso” não quer dizer homogêneo, pelo contrário: é um espaço *amorfo*, informal, e que prefigura a *op art*.<sup>19</sup>

Relativamente a um modelo estético, Deleuze e Guattari lançam mão de um conjunto de noções oriundas da história da arte com o intuito de testarem o potencial heurístico do liso e do estriado num campo da experiência determinado. O conceito de «háptico», forjado por Alois Riegl<sup>20</sup>, revela-se na economia interna da sua análise fundamental: Deleuze e Guattari utilizam-no para definirem um espaço que, abdicando da estriagem óptica e soberana da perspectiva, das distâncias métricas pressupostas por um observador imóvel e não participante, implicará uma visão aproximada obtida por eliminação da profundidade (como na arte egípcia ou na pintura de Francis Bacon). Esta visão aproximada descobriria um *tocar inerente ao*

---

<sup>17</sup> Sobre a oposição, na ontologia de Deleuze, entre distribuição nómada e distribuição sedentária veja-se. Deleuze, 1968, 54.

<sup>18</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 595: «c'est une collection amorphe de morceaux juxtaposés, dont le raccordement peut se faire d'une infinité de manières».

<sup>19</sup> Deleuze e Guattari, 1980: «l'espace lisse du patchwork montre assez que 'lisse' ne veut pas dire homogène, au contraire: c'est un espace *amorphe*, informel, et qui préfigure l'*op art*».

<sup>20</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 614.

*próprio olho*, uma espécie de *olho do espírito* que testemunharia pela vida imanente de um corpo cujos órgãos funcionam metafisicamente, num processo equivalente ao do exercício extremo das faculdades por que pugnava *Diferença e Repetição*. Deleuze e Guattari subordinam todavia a função háptica ao espaço liso, pois este constitui, no seu entender, o elemento verdadeiramente genético de que se deduzem as distinções subsequentes:

A função háptica e a visão aproximada supõem em primeiro lugar o liso, que não possui nem fundo, nem plano, nem contorno, mas mudanças de direcção e conexões de partes locais.<sup>21</sup>

No espaço liso subleva-se, em segundo lugar, uma «linha abstracta» que o percorre e constitui, conceito tomado de empréstimo às célebres páginas que Worringer consagrou à oposição entre o abstracto e o orgânico<sup>22</sup>. Trata-se de uma linha «mutante sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem princípio nem fim, tão viva como uma variação contínua»<sup>23</sup> e que define o *afecto* dos espaços lisos, por oposição à angústia característica dos espaços estriados. A linha abstracta – do gótico setentrional a Jackson Pollock – desfaz-se das estriagens geométricas da representação orgânica e atinge desse modo a «vida imanente», a «Matéria não formada, sub-molecular» do corpo sem órgãos<sup>24</sup>, que não são mais do que os nomes que a

---

<sup>21</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 620: «La fonction haptique et la vision proche supposent d'abord le lisse, qui ne comporte ni fond, ni plan, ni contour, mais changements directionnels et raccordements de parties locales».

<sup>22</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 619.

<sup>23</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 621: «mutante sans dehors ni dedans, sans forme ni fond, sans commencement ni fin, aussi vivante qu'une variation continue».

<sup>24</sup> Recorde-se que, na filosofia de Deleuze e Guattari, «o organismo é um desvio da vida» (Deleuze e Guattari, 1980, 623) e que a noção de corpo sem órgãos (Artaud) visa indicar a potência imanente de uma vida intensa, inorgânica, impessoal. O corpo sem órgãos – mas a que faltam menos os órgãos do que a organização – constitui, na segunda filosofia de Deleuze, um dos avatares do campo transcendental intensivo teorizado em *Diferença e Repetição*.

intensidade implicada de *Diferença e Repetição* recebe na segunda filosofia de Deleuze. O espaço liso representaria assim, no interior da história da arte, uma espécie de força vital, secreta e minoritária, uma potência abstracta que se teria desenvolvido contra os valores orgânicos e a forma da representação predominantes na arte grega e clássica, arte dos espaços estriados.

Deleuze e Guattari aproximam ainda a distinção entre os dois tipos de espaço da teoria das multiplicidades de Riemann e Bergson, num lance que prolonga em linha directa a oposição entre as quantidades intensivas e extensivas de *Diferença e Repetição*. O espaço estriado reenviaria para as multiplicidades quantitativas, métricas, dimensionais, onde segundo o compositor Pierre Boulez «se conta para ocupar», e o espaço liso para as multiplicidades qualitativas, não métricas, direccionais, onde «se ocupa sem contar»<sup>25</sup> e que não se dividem sem mudar de natureza<sup>26</sup>. O espaço estriado seria portanto o lugar das formas, das propriedades e dos sujeitos já constituídos; o espaço liso, das individualizações impessoais e pré-individuais, dos acontecimentos e das intensidades:

Enquanto no estriado as formas organizam uma matéria, no liso os materiais sinalizam forças ou servem-lhes de sintomas. É um espaço intensivo mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas, *Spatium* intenso em vez de *Extensio*.<sup>27</sup>

A própria matéria oscilaria entre as duas tendências, numa espécie de vai e vêm entre as multiplicidades qualitativas que a *implicam* em si e as multiplicidades quantitativas que a *explicam* num

---

<sup>25</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 596: «on compte pour occuper», «on occupe sans compter».

<sup>26</sup> E que nos livros sobre o cinema ganham o seu próprio conceito, a saber, o «Dividuel», Deleuze, 1983, 26.

<sup>27</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 598: «Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse les matériaux signalent des forces ou leur servent des symptômes. C'est un espace intensif, plutôt qu'extensif, de distances et non pas de mesures, *Spatium* intense au lieu d'*Extensio*».

esquema métrico<sup>28</sup>. O exemplo do mar seria a este respeito paradigmático, pois encarnando em aparência um espaço liso teria sido progressivamente estriado mediante cálculos astronómicos e cartas geográficas – o que não impede que, nos primórdios da navegação, se tenha desenvolvido uma espécie de *empirismo transcendental marítimo*, pois perante a inexistência de uma ciência das dimensões apenas se podia *desposar* o mar (à semelhança do movimento de aprendizagem da natação evocado em *Diferença e Repetição*<sup>29</sup>), numa «navegação nómada empírica e complexa onde intervêm os ventos, os barulhos, as cores e os sons»<sup>30</sup>, ou seja, que procedia por pequenas percepções e se revelava atenta às individuações e intensidades de «uma hora e de um lugar».

Se Deleuze e Guattari têm o cuidado de alertar os leitores mais incautos para o facto de «Jamais acreditar que um espaço liso é suficiente para nos salvar»<sup>31</sup>, injunção onde se declina a arte da prudência que percorre todos os capítulos de *Mil Planaltos*, afirmam também, por outro lado, que «o liso dispõe sempre de uma potência de desterritorialização superior ao estriado»<sup>32</sup> pois é nele «que a luta se transforma, se desloca, e que a vida reconstitui os seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novas posturas, modifica os adversários»<sup>33</sup>. Por outras palavras, na criação de espaços lisos investiríamos as reservas de devir que o campo de individuação intensivo dispõe e visaríamos a potência imanente e constituinte de

---

<sup>28</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 604.

<sup>29</sup> Deleuze, 1968, 35 e 214.

<sup>30</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 599: «navigation nomade empirique et complexe qui fait intervenir les vents, les bruits, les couleurs et les sons».

<sup>31</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 625: «Ne jamais croire qu'un espace lisse suffit à nous sauver».

<sup>32</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 599: «le lisse dispose toujours d'une puissance de déterritorialisation supérieure au strié».

<sup>33</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 625: «que la lutte change, se déplace, et que la vie reconstitue ses enjeux, affronte des nouveaux obstacles, invente de nouvelles allures, modifie les adversaires».

*uma vida*<sup>34</sup>. Na atribuição de um maior potencial de desterritorialização ao liso que ao estriado Deleuze e Guattari parecem seguir, mais uma vez, uma inspiração bergsoniana: os mistos da experiência são divididos em duas tendências, mas «as duas não são equivalentes, elas diferem em valor, existe sempre uma tendência dominante»<sup>35</sup>. No sistema de Bergson a tendência dominante era a duração, ponto de vista que lhe permitia inclusive compreender a matéria como a sua última *nuance*, o seu estado mais *explicado*, quando a multiplicidade qualitativa se converteria em pura quantidade. Na teoria do espaço de Deleuze e Guattari é o liso que parece deter a capacidade de *fazer a diferença*, de lançar de novo os dados sobre a mesa, de libertar a vida do sistema representativo (estratos, órgãos, estriagens) que a aprisiona:

Talvez seja necessário dizer que todo o progresso se faz pelo e no espaço estriado, mas que todo o devir se situa no espaço liso.<sup>36</sup>

A oposição entre os dois espaços opera, em *Mil Planaltos*, de um modo mais matizado do que na teoria do *spatium* intensivo de *Diferença e Repetição*, num gesto que reflecte não apenas a viragem prática da filosofia de Deleuze, mas também, porventura, uma concepção renovada da noção de transcendental. À severa distinção kantiana entre o transcendental e o empírico que, malgrado a profunda torção que Deleuze lhe impunha, imperava ainda na obra de 1968, sucede uma teoria que se aproxima mais da ideia bergsoniana de duas linhas efectivamente entrelaçadas na experiência e que só o método da intuição poderá separar<sup>37</sup>. Deleuze já não opõe o campo

---

<sup>34</sup> Sobre esta noção cf. Deleuze, 2002, 359-363.

<sup>35</sup> Deleuze, 2002, 50 : «Les deux ne se valent pas, elles différent en valeur, il y a toujours une tendance dominante».

<sup>36</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 607 : «Peut-être faut-il dire que tout progrès se fait par et dans l'espace strié, mais tout devenir est dans l'espace lisse».

<sup>37</sup> É François Zourabichvili que assinala, numa obra póstuma, a presença de duas concepções antagónicas do transcendental em 1980 : «*Mille Plateaux* est

transcendental da profundidade original, das cores mais belas e das pedras mais preciosas, ao mundo empírico e desnaturado das qualidades e extensões, numa distinção que, na impossibilidade de ser apreendida pela experiência, só a esotérica doutrina do eterno retorno permitia validar. Não: em *Mil Planaltos* liso e estriado designam dois tipos de espaço concretos que funcionam como condições da experiência real tal como Deleuze as definia no seu ensaio seminal de 1956 sobre a concepção da diferença em Bergson. As condições transcendentais a que remonta o empirismo superior são, neste sentido,

elas próprias dadas de uma certa forma, elas são vividas. Melhor, elas são simultaneamente o puro e o vivido, o vivo e o vivido, o absoluto e o vivido. Que o fundamento seja fundamento mas que também possa ser *constatado*, tal é o essencial.<sup>38</sup>

É precisamente desta reformulação do estatuto das condições da experiência que decorre a multiplicação de exemplos de espaços no capítulo sobre o liso e o estriado, bem como a ênfase colocada no modo como se processa o vai e vêm entre os dois regimes:

---

marqué d'une tension interne touchant le rapport, dérivatif ou non, des deux types de multiplicité spatio-temporelles considérées (une sorte de lutte entre Kant et Bergson) (...) Schématiquement la tension s'énonce ainsi : où passe la frontière entre le droit et le fait ? Faut-il assimiler Aïôn et l'espace lisse au transcendantal, Chronos et l'espace strié à l'empirique (inspiration kantienne) ? Ou bien les deux tendances ou lignées pures, lisse et strié, Aïôn et Chronos, appartiennent-elles au droit tandis que le fait est de l'ordre du mixte (inspiration bergsonienne) ?» (Zourabichvili, 2011, 39 nota 19) Se é difícil entrever qual a via privilegiada por Deleuze e Guattari na integralidade de *Mil Planaltos*, parece-nos que, pelo menos no capítulo sobre o liso e o estriado, é a inspiração bergsoniana que se revela predominante.

<sup>38</sup> Deleuze, 2002, 49: «elles-mêmes donnés d'une certaine façon, elles sont vécues. Bien plus, elles sont à la fois le pur et le vécu, le vivant et le vécu, l'absolu et le vécu. Que le fondement soit fondement mais n'en soit pas moins *constaté*, tel est l'essentiel».

O que nos interessa são as passagens e as combinações, nas operações de estriagem, de lisagem.<sup>39</sup>

Vimos já como o mar, espaço liso por excelência, se deixa estriar por dispositivos cada vez mais sofisticados de navegação. Na cidade, por sua vez, Deleuze e Guattari encontram um modelo diametralmente inverso, um espaço *a priori* estriado pela moeda, o trabalho e a habitação, mas que pode ser desterritorializado num espaço liso graças à irrupção de certos acontecimentos – como a destruição das cidades europeias no pós II Guerra Mundial – ou, mais prosaicamente, às diversas formas de o habitar. As modalidades de ocupação do espaço, de o praticar, percorrer e experimentar, intervêm por conseguinte na sua definição como liso ou estriado:

Pode-se habitar em estriado os desertos, as estepes ou os mares, pode-se habitar em liso as próprias cidades, ser um nómada das cidades (por exemplo, um passeio de Miller em Clichy ou em Brooklyn, é um percurso nómada em espaço liso, e faz com que as cidades transbordem num *patchwork*, em diferenciais de velocidade, em atrasos e acelerações, em mudanças de orientação, em variações contínuas ...)<sup>40</sup>

O espaço estriado das cidades subordina as linhas aos pontos, distribui sedentariamente atributos e propriedades, privilegiando a ordem da representação (*logos*) em detrimento da potência de variação contínua do *nomos*. Só que as deambulações de Henry Miller vão arrancar um espaço liso às estriagens urbanas preexistentes, por intermédio de um jogo de acelerações e travagens (isto é, de quantidades intensivas), de mudanças súbitas de orientação, de percursos que desenham uma linha abstracta. Herdeiro de uma nobre

---

<sup>39</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 624: «Ce qui nous intéresse, ce sont les passages et les combinaisons, dans les opérations de striage, de lissage».

<sup>40</sup> Deleuze e Guattari, 1980, 601-602: «On peut habiter en strié les déserts, les steppes ou les mers ; on peut habiter en lisse même les villes, être un nomade des villes (par exemple, une promenade de Miller à Clichy ou à Brooklyn, est un parcours nomade en espace lisse, il fait en sorte que la ville dégorge un patchwork, des différentielles de vitesse, des retards et des accélérations, des changements d'orientation, des variations continues...»).

linhagem de *flâneurs* de Paris (Baudelaire, Walter Benjamin), Miller atravessa a cidade como se esta fosse um espaço liso, entrando em contacto com as reservas de devir que caracterizam os processos de individuação, não se cansando de procurar, *sob* as qualidades e extensões, *sob* os estados de coisas actualizados, essa *part du feu* que para Blanchot anunciava a metade virtual, incandescente e intensiva, dos acontecimentos. Mais do que dois absolutos, liso e estriado revelam-se, deste ponto de vista, disposições, maneiras de ser, capacidades de afectar e de ser afectado, fornecendo a Deleuze e Guattari a pedra basilar para uma teoria dos processos de subjectivação articulada em torno da noção de espaço. O exemplo de Henry Miller denota ainda, de forma particularmente visível, a evolução do pensamento de Deleuze: a distorção dos sentidos a que *Diferença e Repetição* apelava, esse misterioso processo que, malgrado a sua tradução numa teoria do encontro e numa doutrina das faculdades, relevava quase da ordem do milagre, deu lugar a um protocolo concreto de experimentação<sup>41</sup>.

A oposição entre o liso e o estriado vem, de todas estas formas, aprofundar e tornar mais específica a noção de *spatium intensivo* proposta em *Diferença e Repetição*. O pensamento de Deleuze não se interrompe todavia em *Mil Planaltos* e a sua teoria do espaço conhecerá um importante desenvolvimento no ensaio que dedica às

---

<sup>41</sup> O que não significa que, nas obras anteriores a *Diferença e Repetição*, Deleuze não tenha dado alguns passos nessa direcção, como comprova o ensaio sobre Sacher-Masoch, onde se especificam os procedimentos – suspensão, neutralização, etc. – que o masoquista inventa para se elevar às condições transcendentais da experiência. De igual modo, em *Proust e os Signos*, Deleuze lê a aprendizagem do narrador da *Recherche* como relevando mais do encontro com os diversos tipos de signos do que de um saber abstracto, inscrevendo-a assim no âmbito de uma filosofia prática. A diferença entre *Diferença e Repetição* e *Mil Planaltos* é portanto menos de natureza que de grau, decorrendo, por outro lado, do cunho marcadamente ontológico da obra de 1968.

imagens do cinema: aí, o espaço liso, espaço das intensidades e dos encontros, diz-se agora *espaço qualquer*.

\*

Se é a noção de tempo, na sua relação com o movimento, que fornece o princípio conceptual director do ensaio de classificação de imagens e de signos *Cinema 1 - A imagem-movimento* (1983) e *Cinema 2 - A imagem-tempo* (1985), nele encontramos igualmente uma teoria do espaço. Maltratada com frequência pelos comentadores<sup>42</sup>, a noção de espaço qualquer deve, em nosso entender, ser compreendida quer a partir do confronto com trabalhos precedentes de Deleuze em torno da mesma questão, quer da teoria das imagens cinematográficas que a enquadra. Focaremos por conseguinte a nossa atenção no modo como esta noção herda certos aspectos da teoria do espaço intensivo de *Diferença e Repetição* e de *Mil Planaltos*, e pensaremos as formas de o experimentar cinematograficamente à luz da «nova raça de personagens» que emerge no cinema moderno como o seu necessário correlato.

À semelhança do que sucede em todas as suas obras, Deleuze vai de novo traçar, na *Imagem-Movimento*, a distinção que atravessa toda a sua ontologia – o par actual/virtual –, aplicando-a a uma teoria dos afectos:

---

<sup>42</sup> Referimo-nos ao artigo de Bensmaïa, 1997, 25-37, que comete o erro clamoroso de atribuir a Marc Augé e ao seu conceito de «não-lugar» a origem da teoria do espaço qualquer em Deleuze. Ora, Deleuze deve a noção a um estudante de cinema que seguia os seus cursos, Pascal Auger, estudante que é explicitamente mencionado na letra do texto de *A imagem-movimento*, ainda que mal ortografado (Pascal Augé). Este erro inicial produz, na interpretação de Bensmaïa, equívocos desastrosos, e seria necessário um artigo inteiro para os dissipar. Uma bela entrevista com Pascal Auger encontra-se disponível em <http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article316> e restitui o contexto do aparecimento da noção nos cursos de Vincennes.

Há Lulu, a lâmpada, a faca de pão, Jack o estripador : pessoas supostamente reais com caracteres individuados e papéis sociais, objectos com os seus usos, conexões reais entre esses objectos e pessoas, em suma, todo um estado de coisas actual. Mas há também o brilhante da luz sobre a faca, o cortante da faca sobre a luz, o terror e a resignação de Jack, o enternecimento de Lulu. Eis aí puras qualidades ou potencialidades, puros “possíveis” de certo modo.<sup>43</sup>

Na *Lulu* (1929) de Pabst esboçam-se, para Deleuze, dois regimes de imagens que prefiguram desenvolvimentos ulteriores do médium cinematográfico: no primeiro, as qualidades e potências (affectos) apresentam-se actualizadas num estado de coisas, e declinam-se habitualmente nos planos médios do regime da imagem-acção, que pressupõem um espaço hodológico<sup>44</sup> como meio de desenvolvimento de um esquema sensório-motor (a cada centro perceptivo constituído corresponde uma determinada acção que resolve a situação pragmaticamente, como nos *westerns* americanos). No segundo, pelo contrário, os affectos libertam-se do primado da acção e das coordenadas espaço-temporais determinadas, sendo recortados *por si*, de forma soberana e autónoma, numa imagem-afecção. Deleuze dá como exemplo os grandes planos de rosto em Dreyer ou Bergman, mostrando como a sua função é extrair dos estados de coisas um «puro exprimido»<sup>45</sup> onde se recolhem as singularidades de uma entidade complexa, espiritual, composta virtualmente.

---

<sup>43</sup> Deleuze, 1983, 145: «Il y a Lulu, la lampe, le couteau à pain, Jack l'éventreur : des personnes supposées réelles avec des caractères individués et des rôles sociaux, des objets avec des usages, des connexions réelles entre ces objets et ces personnes, bref, tout un état de choses actuel. Mais il y a aussi le brillant de la lumière sur le couteau, le tranchant du couteau sous la lumière, la terreur et la résignation de Jack, l'attendri de Lulu. Là ce sont de pures qualités ou potentialités singulières, de purs 'possibles' en quelque sorte».

<sup>44</sup> Sobre a noção de espaço hodológico, que designa o correlato *vivido* de um espaço euclidiano *representado* cf. Deleuze, 1985,168 e Simondon, 2005, 210 e ss.

<sup>45</sup> Deleuze, 1983, 146: «pur exprimé».

O estudo das diferentes formas de construir uma imagem-afecção conduzirá Deleuze, à medida que a análise se pormenoriza, a uma reflexão sobre o espaço no cinema: ao desterritorializarem a imagem, os grandes planos de rosto abstraem-no das coordenadas espaço-temporais, o que não implica que não criem um espaço e um tempo que *lhes são próprios*, arrastando consigo «um farrapo de visão, céu, paisagem ou fundo»<sup>46</sup>. A questão que Deleuze coloca é a seguinte: «se o afecto se talha assim um espaço, por que razão não o poderia fazer mesmo sem rosto e independentemente do grande plano?»<sup>47</sup>. A imagem-afecção poderia assim ser directamente exposta num espaço que, na *Imagem-Movimento*, receberá a designação de «espaço qualquer», de modo a que o possamos distinguir dos espaços *determinados* do realismo clássico, típicos do cinema da imagem-acção<sup>48</sup>.

A noção de espaço qualquer constitui a versão cinematográfica dos espaços intensivos que considerámos precedentemente: um espaço que não se deixa descrever de forma euclidiana, que perdeu as suas coordenadas métricas, a sua homogeneidade. A inexistência de *partes extra partes*, de uma contiguidade externa e abstracta indicia, segundo Deleuze, que ele se elevou à sua matriz genética e virtual:

O que a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço manifestam, na verdade, é uma riqueza em potenciais ou singularidades que são como que as condições prévias a qualquer actualização, a qualquer determinação.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Deleuze, 1983, 153: «un lambeau de vision, ciel, paysage ou fond».

<sup>47</sup> Idem: «si l'affect se taille ainsi un espace, pourquoi ne pourrait-il pas le faire même sans visage et indépendamment du gros plan?».

<sup>48</sup> Deleuze, 1983, 173.

<sup>49</sup> Deleuze, 1983, 155: «Ce qui manifestent en effet l'instabilité, l'hétérogénéité, l'absence de liaison d'un tel espace, c'est une richesse en potentiels ou singularités qui sont comme les conditions préalables à toute actualisation, à toute détermination».

A operação que define o espaço qualquer é por conseguinte a suspensão da individuação clássica – formas, matérias, usos e funções – em benefício de um modo de individuação por exceção (*heccéité*)<sup>50</sup>, que privilegia os movimentos e as velocidades, os valores rítmicos e as intensidades. Por exemplo, na curta-metragem experimental de Joris Ivens citada por Deleuze, *Pont d'acier* (1928), a ponte perde a sua função pragmática – ligar as duas margens de um rio –, dissolvendo-se em inúmeras imagens que caberá à montagem agenciar de forma a constituir o espaço virtual e cinematográfico da sua conjugação. O *raccord*, princípio de ligação entre as imagens, desempenha neste como noutros exemplos uma função essencial: desfazendo-se das conexões legais, lógicas e causais que submetem as formas espaciais a uma ordem pré-determinada, ele constrói e inventa espaços «bocado por bocado», como em *Pickpocket* (1959) de Bresson, onde são as mãos dos carteiristas que entretecem um espaço tornado tátil, ou como nos apartamentos dos filmes de Godard, de que não obtemos nunca a disposição integral das diferentes divisões, pois estas apenas se revelam, de forma parcial, ao sabor dos movimentos estilizados e intensivos dos personagens.

Na esteira de *Mil Planaltos*, esta multiplicação de exemplos tem como fito ancorar a noção numa *experiência real* inseparável do constructo teórico. Neste sentido, os diferentes tipos de espaço qualquer não se reúnem como objectos *sob* um mesmo conceito, mas, à maneira de Bergson, como as *nuances* ou graus do próprio conceito, que se tornou um universal concreto: «A relação já não é de subsunção mas de participação»<sup>51</sup>. Espaço qualquer não significa

---

<sup>50</sup> Deleuze, 1980, 318: «Il y a un mode d'individuation très différent de celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance. Nous lui réservons le nom d'heccéité. Une saison, un hiver, un été, une heure, une date ont une individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet».

<sup>51</sup> Deleuze, 2002, 60: «Le rapport n'est plus de subsumption mais de participation».

portanto, como sublinha Deleuze, que se trata de um «universal abstracto, em todos os tempos, em todos os lugares. É um espaço perfeitamente singular»<sup>52</sup>. Se a ponte de aço de Joris Ivens deixa de ser um estado de coisas individuado tal não implica que estejamos perante um «conceito» de ponte, mas de um espaço diferenciado, indissociável da sua apresentação propriamente cinematográfica: «É uma potencialidade»<sup>53</sup>. É aliás, por este motivo, que o espaço qualquer tem de ser *construído* e lhe é aposta a assinatura deste ou daquele realizador. Pascal Auger atribuía a sua origem ao cinema experimental americano, nomeadamente a Michael Snow, que, em *La région centrale* (1971), através de engenhosos dispositivos técnicos, inventava um espaço onde se confundiam todas as orientações e direcções, «um espaço sem referência onde se intercambiam o solo e o céu, a horizontal e a vertical»<sup>54</sup>. Deleuze, por seu turno, entende que o cinema desde os seus primórdios criou espaços quaisquer e que importa analisar os procedimentos concretos e diversificados que permitem a sua constituição:

Como construir um espaço qualquer (em estúdio ou em exterior)? Como extrair um espaço qualquer de um estado de coisas dado, de um espaço determinado?<sup>55</sup>

Assinalámos já a importância da montagem, técnica que permite desfazer e agenciar as partes de um espaço que se distancia das formas de espacialidade ordinárias para ganhar uma consistência propriamente cinematográfica. Mas, para Deleuze, o cinema atinge o espaço qualquer de muitas outras maneiras: no expressionismo

---

<sup>52</sup> Deleuze, 1983, 155: «universel abstrait, en tout temps, en tout lieu. C'est un espace parfaitement singulier».

<sup>53</sup> Deleuze, 1983, 156. «C'est une potentialité».

<sup>54</sup> Deleuze, 1983, 171 : «un espace sans repère où s'échangent le sol et le ciel, l'horizontale et la verticale».

<sup>55</sup> Deleuze, 1983, 157: «Comment construire un espace quelconque (en studio ou en extérieur)? Comment extraire un espace quelconque d'un état de choses donné, d'un espace déterminé?».

alemão, são os jogos de sombras que, esvanecendo as formas e os contornos, fazem emergir a vida inorgânica e impessoal – *vida qualquer* – que a sua estética não cessou nunca de perseguir, das páginas consagradas a Odile Redon e a Goya em *Diferença e Repetição*<sup>56</sup> à monografia sobre Francis Bacon. O espaço qualquer do expressionismo abrir-se-ia desta forma à profundidade intensiva de um sem fundo (*sans-fond*), lá onde a vida se debate entre as trevas e a luz, onde as sombras desenham e prolongam virtualmente os movimentos dos personagens. Por seu turno, na abstracção lírica (Dreyer, Sternberg), a utilização da luz funciona para Deleuze segundo os termos de uma alternativa, inventando um espaço qualquer espiritual onde os personagens se confrontam com dilemas éticos. Em Bresson, é a fragmentação que impera como procedimento<sup>57</sup>, separando por intermédio de *décadrages* as diferentes partes de um espaço, partes que serão depois agenciadas segundo valores rítmicos que não se deixam determinar previamente. Em Minelli, Godard ou Antonioni, por fim, a cor instaura um espaço virtual ilimitado, pois serve para designar uma qualidade comum aos mais diversos objectos, qualidade que se eleva ao estatuto de puro afecto – e quando Godard afirma, numa fórmula célebre, que «não é sangue, é vermelho»<sup>58</sup>, não faz mais do que enfatizar um construtivismo de que a própria análise de Deleuze é tributária: em vez de restituir e representar o espaço da «banalidade quotidiana»<sup>59</sup>, cabe ao cinema arrancar-lhe o espaço afectivo e espiritual onde se agitam e dramatizam as qualidades e potências que precedem a actualização num estado de coisas.

---

<sup>56</sup> Deleuze, 1968, 44.

<sup>57</sup> Nas *Notes sur le Cinématographe* (que Deleuze cita em *L'épuisé*, 1992, 86), Bresson afirma que a fragmentação «est indispensable si on ne veut pas tomber dans la représentation...Isoler les parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance».

<sup>58</sup> Deleuze, 1983, 166: «ce n'est pas du sang, c'est du rouge».

<sup>59</sup> Deleuze, 1968, 176.

As imagens-afecção, bem como os espaços quaisquer que lhes são correlativos, ocupam na economia interna dos *Cinemas* uma posição essencial: é graças a elas que se opera, em grande parte, a transição entre o regime da imagem-movimento e o regime da imagem-tempo, entre o cinema clássico e o cinema moderno. Se a evolução do médium cinematográfico constitui o principal factor desta transição, a análise de Deleuze concede igualmente, como é sabido, uma grande importância à II Guerra Mundial e aos seus efeitos sobre as cidades europeias, demolidas ou em reconstrução, e até, «mesmo lá onde a guerra não passou», aos «tecidos urbanos de-diferenciados, a esses vastos lugares desafectados, docas, entrepostos, amontoados de traves e de ferro-velho»<sup>60</sup>. E, de uma certa maneira, esta proliferação *histórica* dos espaços quaisquer – já referida em *Mil Planaltos* aquando da discussão dos espaços lisos – facilitará, ou tornará ainda mais propícia, uma reformulação do próprio cinema, que explorará as suas consequências *estéticas* mediante a criação de novos tipos de imagem.

Nos espaços determinados do cinema da imagem-movimento as imagens encadeiam-se segundo um sistema de acção/reacção que obedece ao esquema sensório-motor. Ora, no cinema moderno da imagem-tempo, a imagem-acção entra em crise, e sobrevêm no seu lugar situações ópticas e sonoras puras que, desarmando por completo os personagens, os destituem da sua capacidade de agir. De acordo com Deleuze, assiste-se no novo cinema ao nascimento de uma «raça de personagens encantadores, comoventes, que mal se sentem concernidos pelos acontecimentos que lhes advêm, mesmo a traição, mesmo a morte, sofrendo e provocando acontecimentos obscuros que se juntam uns aos outros tão mal quanto as porções de

---

<sup>60</sup> Deleuze, 1983, 169: «même là où la guerre n'était pas passé», «tissus urbains "dédiférenciés", ses vastes lieux désaffectés, docks, entrepôts, amas de poutrelles et de ferraille».

espaço qualquer que percorrem»<sup>61</sup>. Aparentemente negativo, é porém neste *encontro* com as imagens ópticas e sonoras puras que reside a possibilidade prática do exercício extremo das faculdades descrito em *Diferença e Repetição*: as personagens já não se contentam com uma resposta motriz, com o automatismo dos esquemas que organizam o comportamento ordinário, desenvolvendo antes, sob a influência dos espaços intensivos que atravessam, «uma função de vidência, simultaneamente fantasma e constatação, crítica e compaixão»<sup>62</sup>. Por outro lado, se os espaços quaisquer da modernidade cinematográfica favorecem o aparecimento dos novos aprendizes da intensidade, as formas de percorrer e habitar esses mesmos espaços sofrem semelhante mutação, numa lógica que é menos de causa e efeito que de pressuposição recíproca e de indiscernibilidade. No final da *Imagem-Movimento*, Deleuze forja então o belo conceito de «forma-passeio» (*forme-balade*) para dar conta das trajectórias errantes e dos movimentos deambulatórios das personagens no cinema moderno – da heroína de Rossellini em *Europa 51* (1952) ao protagonista de *Taxi Driver* (1976), passando pelas inúmeras figuras romanescas da *nouvelle vague*, numa reflexão que podemos inclusive aplicar, retrospectivamente, aos passeios de Henry Miller em Clichy, evocados em *Mil Planaltos*. Seria este um dos traços do novo cinema para Deleuze: não apenas a crise da imagem-acção, mas uma forma de relação com o espaço que implica a destruição dos espaços qualificados do antigo realismo:

---

<sup>61</sup> Deleuze, 1983, 287: «race de personnages charmants, émouvants, qui ne sont qu'à peine concernés par les événements qui leur arrivent, même la trahison, même la mort, et subissent et agissent des événements obscurs qui se raccordent aussi mal que les portions de l'espace quelconque qu'ils parcourent»

<sup>62</sup> Deleuze, 1985, 30: «une fonction de voyance, à la fois fantasma et constat, critique et compassion».

Como diz Cassavetes, trata-se de desfazer o espaço, tanto quanto a história, a intriga ou a acção.<sup>63</sup>

Em suma, nos espaços quaisquer da modernidade cinematográfica, Deleuze encontra uma nova forma de realizar a promessa mirabolante de *Diferença e Repetição*: a conquista de um espaço que se define unicamente pela intensidade. Conquista não significa apenas a possibilidade de o pensar, mas de o salvar *para nós*, de o viver, de o experimentar. A lição de Burroughs convocada na *Lógica do Sentido*, e que ressaltará a cada linha da filosofia prática de *Mil Planaltos*, põe definitivamente de lado as experiências «farmacodinâmicas» que, no *magnum opus* de 1968, se confundiam com o próprio empirismo transcendental, ensinando-nos, pelo contrário, que «tudo o que se pode atingir por vias químicas é acessível por outros meios»<sup>64</sup>. E quem diz químicas diz também exclusivamente teóricas: o «ridículo do pensador»<sup>65</sup>, a que o mesmo capítulo alude, já não se compadece com uma qualquer *doutrina* do eterno retorno. Não: a filosofia necessita de *experiências reais*, e é a arte, no sistema de Deleuze, que se constitui como o seu mais fiel depositário. A aliança estabelecida com o cinema na primeira metade da década de oitenta representa, a este título, menos uma fuga no reino das imagens do que uma tentativa de aproximação das singularidades pré-individuais e das individuações impessoais. Da montagem ao *travelling* – «meio de descolagem» que desvela «sob os movimentos, os rostos e os gestos um mundo subterrâneo ou extraterrestre»<sup>66</sup> –, o cinema dispõe, para Deleuze, dos recursos técnicos que lhe permitem desfeitear a ilusão transcendental objectiva,

---

<sup>63</sup> Deleuze, 1983, 280 : «Comme dit Cassavetes, il s'agit de défaire l'espace, non moins que l'histoire, l'intrigue ou l'action»

<sup>64</sup> Deleuze, 1969, 189 : «tout ce que l'on peut atteindre par des voies chimiques est accessible par d'autres moyens».

<sup>65</sup> Deleuze, 1983, 184.

<sup>66</sup> Deleuze, 1985, 30: «moyen de décollage», «sous les mouvements, les visages et les gestes un monde souterrain ou extra-terrestre».

a inexorável anulação da intensidade, e de se alcandorar à terra incógnita do transcendental, que Kant avistou mas não soube explorar<sup>67</sup>. Os espaços incomensuráveis e estelares da ontologia dão deste modo lugar, no díptico sobre o cinema, ao deserto de *Stromboli* (1950), à fábrica de *Europa 51* ou às cidades alemãs de Fassbinder e Schimdt, neles irrompendo as personagens excessivas que saberão inventar um outro uso para as suas faculdades, num processo que não tardará em contaminar o próprio espectador<sup>68</sup>. Então, descobrimos um mundo que, se não contém as pedras mais preciosas e as qualidades mais belas prometidas por *Diferença e Repetição*, se libertou todavia da ordem da representação e da banalidade do quotidiano: nas salas de cinema, o espaço reveste-se dos traços intensivos de que o mundo lá fora preferiu abdicar, e é sentados nas suas cadeiras que, alheios às acusações de um platonismo travestido, entrevemos a possibilidade de começarmos enfim a pensar.

---

<sup>67</sup> Cf. Deleuze, 1968, 176.

<sup>68</sup> Deleuze, 1985, 30: «L'important, c'est toujours que le personnage ou le spectateur, et tous deux ensemble, deviennent visionnaires».

## Referências Bibliográficas

Bensmaïa, R., 1997, L'espace-quelconque comme personnage conceptuel in *Iris - Revue de théorie de l'image et du son*, n°23, printemps, 25-37.

DeLanda, M., 2005, Space: Extensive and Intensive, Actual and Virtual in *Deleuze and Space* (ed. Ian Buchanan and Gregg Lambert), Edinburgh, Edinburgh University Press.

Deleuze, G., 1967, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Les Éditions de Minuit.

-- 1968, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France.

-- 1969, *Logique du Sens*, Paris, Les Éditions de Minuit.

-- 1983, *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.

-- 1985, *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.

-- 1992, *L'épuisé*, Paris, Les Éditions de Minuit.

-- 2002 a, Causes et raisons des îles désertes in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974* (ed. David Lapoujade), Paris, Les Éditions de Minuit, 11-17.

-- 2002 b, La méthode de dramatisation in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974* (ed. David Lapoujade), Paris, Les Éditions de Minuit, 131-162.

-- 2003, L'immanence: une vie in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995* (ed. David Lapoujade), Paris, Les Éditions de Minuit, 359-363.

Deleuze, G. e Guattari, F. 1980, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Gil, J., 2008, *O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água,

Simondon, G., 2005, *L'individuation à la lumière des notions de forme et individuation*, Paris, Éditions Jérôme Million.

Zourabichvili, F., 2011, *La littéralité et autres essais sur l'art*, (ed. Anne Sauvagnargues), Paris, Presses Universitaires de France.