

**DIAGRAMA:  
O MODO DE FUNCIONAMENTO DA MICROPOLÍTICA**

***THE DIAGRAMMATIC FUNCTIONING OF MICROPOLITICS***

**GIOVANA DOS PASSOS COLLING**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**SUELEM LOPES DE FREITAS**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**ALESSANDRA PEREIRA WERLANG**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**LENNON PEREIRA MACEDO**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**LUIS FELIPE SILVEIRA DE ABREU**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**LUIZA MULLER**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**ANDRÉ CORRÊA DA SILVA DE ARAUJO**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**JOÃO FABRICIO FLORES DA CUNHA**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**GUILHERME GONÇALVES DA LUZ**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**MARIO ALBERTO PIRES DE ARRUDA**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**ALEXANDRE ROCHA DA SILVA**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**DEMÉTRIO JORGE ROCHA PEREIRA**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**MARCIO TELLES**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**CÁSSIO DE BORBA LUCAS**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**GABRIEL PIO NONINO**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**TAIS SEVERO CASAGRANDE**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Resumo:** O artigo tem por objetivo apresentar e discutir uma micropolítica do acontecimento a partir do conceito de diagrama, que permitiria traduzir como um plano semiótico se desdobra desde a alteração microfísica de correlações de força. A discussão considera os aportes das gravuras de William Hogarth para um pensamento analógico, do enciclopedismo para uma epistemologia diagramática, da semiótica peirceana e da filosofia pós-estruturalista para uma concepção do diagrama. Em um segundo momento, invocamos o conceito de máquina abstrata para mostrar que o dispositivo diagramático, antes social do que técnico, alcança aquele nível microfísico do real em que Félix Guattari situava uma “produção da produção”.

**Palavras-chave:** comunicação; diagramas; micropolítica.

**Abstract:** The article aims to introduce and discuss the micropolitic of the event from the diagram concept, that allows translating how a semiotic plan unfolds since the microphysical alteration of force correlations. This paper considers the contributions of William Hogarth’s illustrations of an analogical thought, from encyclopedism to a diagrammatic epistemology, from Peircean semiotics and post-structuralist philosophy to a diagram design. Besides, we invoke the concept of abstract machine for the purpose of showing the diagrammatic device, social rather than technical, reaches the microphysicist level of the real, which Félix Guattari describes as a “production of production”.

**Keywords:** communication; diagrams; micropolitics.

## 1 INTRODUÇÃO

A micropolítica trata de um acontecimento no qual se transformam as relações de poder vigentes, agenciando um novo campo de possíveis a partir de correlações de forças que extrapolam os limites dos estratos atuais. Seu desenvolvimento se dá por critérios de semelhanças potenciais e não pelas semelhanças no nível representacional, o que a torna imprevisível em seus efeitos concretos. Essa característica faz da micropolítica um acontecimento diagramático, procedimento que apresentamos e discutimos a partir da arte de William Hogarth, da organização do pensamento enciclopédico, da semiótica de Charles Sanders Peirce e das filosofias de Gilles Deleuze e Michel Foucault. Num segundo momento, discutimos os dispositivos micropolíticos através do conceito de máquina abstrata de Deleuze e Guattari (2013), com vistas a demonstrar em que sentido a micropolítica é um acontecimento material-estrutural que atinge o nível que Félix Guattari chamou de metamodelização (produção da produção).

## 2 O MODO DE FUNCIONAMENTO DA MICROPOLÍTICA

Em seu debate sobre as formas de racionalidade governamental, ou *governamentalidade*, Foucault (2008a; 2008b) alude àquilo que Deleuze (2005), em seus comentários posteriores à obra foucaultiana, irá chamar de “dimensão diagramática” das relações de força que constituem um determinado poder num dado recorte espaciotemporal. Segundo Deleuze, Foucault avança da discussão do arquivo como conjunto de possíveis em direção ao conjunto das regras responsáveis por

selecionar os possíveis e realizá-los em formas de conteúdo (enunciados) e formas de expressão (visíveis). Nesse sentido, o diagrama ignora as distinções entre formas de conteúdo e formas de expressão; sua existência encarna-se ora num discurso, ora num formato – ou mesmo nas formas do discursivo, em sua dimensão ética e estética.

Enquanto seleciona aquilo que é visível e enunciável, essa “máquina abstrata” (o termo é de Deleuze) oferta as maneiras – ou os *vieses* – com que os possíveis serão vistos e falados. O diagrama não se confunde, todavia, nem com uma superestrutura, nem com uma dimensão transcendente; ele é, ao contrário, o produto imanente do jogo de forças que inscreve e seleciona, ao mesmo tempo, aquilo *de* que se fala e aquilo *como* se fala.

Diagramas são feitos e/ou escolhidos dentre as estruturas pré-existentes, que podem ser abstratas ou concretas, sempre existindo como sistemas de relações já instauradas. O diagrama é sempre o *meio*, nos diversos significados dessa palavra: é o meio de passagem entre o visível e o enunciável; é o meio de comunicação do ambiente cujas relações de força lhe dão forma; é o meio de seleção daquilo que pode ser dito e visto. Está, também, no meio (ambiente): “Diagramas podem ser - e de fato são - construídos em qualquer lugar (em todos os lugares), de qualquer coisa (tudo)” (GANGLÉ, 2016, p. 7, tradução nossa<sup>1</sup>).

Por um lado, isso implica uma “especialização” de todo diagrama: enquanto índice da relação das forças, ele está sempre inscrito em algum lugar, dentro de um domínio pré-existente de relações – uma multifacetada *ecologia*, em suas dimensões estéticas, discursivas, pragmáticas, sociais etc. Por outro lado, o diagrama sofre da mesma instabilidade ontológica de outros *meios*: a falta de fronteiras bem definidas; reserva de potência (qualquer elemento não-selecionado pode vir a ser selecionado e inscrito na relação diagramática); instabilidade (o diagrama, como a areia na qual a pegada é impressa, se desmancha com rapidez); meta-discursividade – no limite, talvez essa seja sua peculiaridade, o diagrama está sempre discursando sobre si mesmo; é aquilo que Guattari descreve como “discursividade espaço-temporal”.

<sup>1</sup> No original: “Diagrams may be – and indeed are – constructed anywhere (everywhere), from anything (everything).”

O diagrama é sempre fluido: age sob o princípio de que tudo aquilo que está em seu ambiente pode ser (e será) selecionado para dele fazer parte, “não para de misturar matérias e funções de modo a constituir mutações” (DELEUZE, 2005, p.44-45). Nesse sentido, o diagrama é o oposto da psicologia gestaltiana e da teoria alemã das mídias: se, nessa vertente filosófica, a forma agencia elementos *frouxamente* interligados a partir de um fundo amorfo, mas *visível*; o diagrama agencia elementos *fortemente* interligados, ao mesmo tempo que em que torna *invisível* o ambiente no qual realizou a seleção. Essa distinção tem consequências heurísticas: se, ao olharmos para a televisão, do ponto de vista das teorias alemãs das mídias, estamos sempre falando sobre *outra* coisa (que sejam as técnicas culturais, as redes discursivas, as relações sociais, a luta de classes, etc.), do ponto de vista do diagrama estamos sempre falando *dele*: que sejam *estes* conteúdos e não outros, *estas* formas e não outras – eis aí o próprio diagrama.

É por isso que o diagrama “não tem segredo” (DELEUZE, 2005, p. 68): ele faz ver e faz falar tudo o que pode. Aquilo que foi excluído o foi para sempre: inexistente dentro do esquema diagramático. “Contradições” internas só são contrárias a partir de um olhar de fora – do tempo e/ou do espaço diagramático –, e não são menos vitais do que a ordem das coisas. A República de Weimar são as suas contradições; ela inexistente fora delas. Isso quer dizer, igualmente, que um diagrama jamais se autodestrói, mesmo quando parece fazê-lo. Parte-se da premissa espinosista de que todo ser persiste em si mesmo, os processos autodestrutivos sendo contrários à própria Vida: contradições internas podem originar novos diagramas que, eventualmente, substituem-no, mas jamais atentarão contra sua própria rede de significados. Um diagrama só tem fim quando todas as suas possibilidades são executadas; do contrário, ele persiste – e o eterno retorno de formações discursivas históricas, modos de governar “ultrapassados” como a oligarquia, a tirania e monarquia, do nazifascismo, do neoclassicismo, etc., aponta para o difícil esgotamento de diagramas sólidos.

O diagrama se diz não apenas das relações de força que caracterizam uma formação específica, como também das formas de afetar e ser afetado. Todo diagrama implica uma estética, no sentido mais básico de *aeisthesis*: formas de sentir, formas de

afecção, formas de percepção. Formas de ver e de falar, mas também de sentir: existe uma disponibilidade afetiva para ser afetado pelo diagrama, “disponibilidade” construída por ele próprio. A estetização da política de que falava Walter Benjamin é clara nesse aspecto: é necessária uma sensibilidade para ser afetado por certos discursos – os mais hediondos, que seja; o diagrama não faz julgamento moral – que, para aqueles de fora, soa absurdo.

Há, então, um fora do diagrama? Não e sim. Por um lado, todo o diagrama é uma totalidade, cega e surda a tudo que não é ela própria. Por outro lado, todo o diagrama é formado a partir de outros diagramas e seus sedimentos, e de todas as funções e formas não-formalizadas e das matérias não-formadas. Não há nada “de fora” do diagrama, ainda que exista um “lado de fora”.

Os elementos não-estratificados operam como o lado “obscuro” do diagrama, um conjunto de forças ambientais para o qual o diagrama é imperceptível, mas não insensível. Eles escapam às formas estáveis do visível e do enunciável do diagrama, mas não quer dizer que não serão cooptados pelo diagrama em seu processo evolutivo. O Estado, por exemplo, capturou diversas relações de poder não porque estas derivam daquele, mas porque o processo formativo e sedimentar contínuo passa por cima e alicia todas as ordens que lhe eram exteriores: a família, a vida sexual, o jurídico, etc. O Capitalismo, não obstante sua notável pobreza intrínseca – só consegue ver e discursar em termos de valor – avançou gloriosamente por âmbitos para o qual era, até há não muito tempo, cego: a mercantilização do sono parece ser sua nova exploração de fronteiras (cf. CRARY, 2016).

Em resumo, podemos dizer que o diagrama é: uma mentalidade de governança – faz ver, faz falar, faz fazer; é historicamente localizado, e não existe fora de sua localização espaço-temporal; é o conjunto solidificado por uma “máquina abstrata” a partir de elementos dispersos, reservando-se aqueles não-selecionados como lado de fora ao diagrama; é cego e surdo a tudo que não seja seus próprios elementos, ainda que irritações contínuas desfaçam e reconstruam suas fronteiras; é formado por sedimentos de outros diagramas, estruturas que exigem uma abordagem arqueológica e paleontológica; possui, em si mesmo, uma sensibilidade estética, a afecção necessária para ser por ele afetado. Toda resistência micropolítica a diagramas sólidos

como o Estado e o Capitalismo, e outros emergentes como o Nazifascismo, deve começar por emperrar as formas de sensibilização e afecção que estes diagramas distribuem.

No entanto, a micropolítica não é uma oposição ao *conceito* de diagrama, mas a diagramas de poder específicos. A micropolítica, ela mesma, opera diagramaticamente na medida em que desenvolve ligações assnificantes *em relação* aos diagramas que organizam os saberes e os poderes vigentes, colocando-os em xeque por sugerirem uma organização de sentido dissonante. Desse modo, *a micropolítica é a invenção de novos diagramas*.

Com o objetivo de discutir essa tese, a seguir se faz uma revisão crítica das conceituações de diagrama em diversos autores.

## 2.1 OS DIAGRAMAS DE WILLIAM HOGARTH

Considerado por estudiosos um pioneiro das histórias em quadrinhos, a obra do pintor, gravador e ilustrador inglês William Hogarth (1697-1764) é um bom início para nossos estudos sobre diagramas. Como demonstra Jonathan Crary (1992), a tecnologia fotográfica inaugura (ou avança) uma ruptura nas técnicas de observação das imagens, que passam a ser tomadas iconicamente por critérios de semelhança com o objeto representado, rompendo com a tradição ocidental de observar as imagens indicialmente. No seio dessa distinção – é claro que não tão sutil nem tão espontânea – reside a diferença entre dois modos de expressão distintos, dos quais um deles – o diagramático – nos ocuparemos nesta investigação.

Em *A Harlot's Progress* (1732), série de seis gravuras de Hogarth, o artista inglês conta a história de uma inocente moça do interior da Escócia que vai à cidade grande para ganhar a vida e termina como cortesã (SMOLDEREN, 2014). “Conta uma história” é maneira de dizer: os seis desenhos de Hogarth não possuem diálogos nem nomes de personagens, e sua progressão temporal só pode ser induzida por indícios entre as imagens. Todavia, as seis grandes imagens, mesmo despidas de explicações, estão repletas “de incidentes, alusões e *plots* secundários” (SMOLDEREN, 2014, p. 8,

tradução nossa<sup>2</sup>). Ao contrário da leitura fluída de uma história em quadrinhos contemporânea, em cuja genealogia da arte sequencial sem dúvida se insere a obra de Hogarth, *A Harlot's Progress* necessita de uma apreciação demorada, uma “leitura” lenta que exige do olho o passeio cuidadoso pela superfície da gravura, um “esforço interpretativo, um trabalho de detetive” (SMOLDEREN, 2014, p. 8), um processo de *abdução* que tem pouca relação com as técnicas de observação pós-fotográficas.

Esse modo de expressão, que podemos chamar de *diagramático*, é coextensivo às técnicas de produção de gravuras do século XVIII, quando as imagens eram copiadas em placas de cobre ou madeira e degradadas a cada nova impressão. Disso resulta o *esquematismo* do traço ilustrativo do período, cujas linhas eliminam todos os detalhes parasitários, abdicando do realismo excessivo capaz de tornar inacessível a ideia a ser transmitida ao observador<sup>3</sup>, técnica empregada por artistas e caricaturistas até os dias de hoje: “Isto permite o rápido esboço de um acontecimento, um objeto, um mecanismo, um fenômeno ou até mesmo um conceito, do qual o ilustrador consegue transmitir apenas os aspectos mais significativos, eliminando quaisquer detalhes desnecessários” (SMOLDEREN, 2014, pp. 8-9, tradução nossa<sup>4</sup>). Observemos que o conjunto de fenômenos listado por Smolderen apresenta sistemas sígnicos bastantes distintos entre si; estas correlações entre sistemas/fenômenos diversos é central à conceituação do diagrama e será abordada mais abaixo.

Por ora, voltemos à obra de Hogarth. O propósito do modo de expressão diagramático empregado pelo gravador inglês não é transmitir “informação visual” no sentido atual do termo (ou seja, “realista” e “fotográfico”), mas “estabilizar *significação* visual” (SMOLDEREN, 2014, p. 9, tradução nossa<sup>5</sup>) a partir dos escassos meios técnicos (e visuais) disponíveis. Quer dizer, do autor é esperada uma representação esquematizada capaz de construir sentido para o observador, corriqueiramente acompanhada por texto, cuja técnica de decifração da mensagem é

<sup>2</sup> No original: “Today, it would be hard to imagine how an artist could hope to stimulate a reader’s interest by presenting a work comprising several large images, without dialogue or explanation, and replete with incidents, allusions, and secondary plots.”

<sup>3</sup> Cumpre dizer que as histórias em quadrinhos e as ilustrações seguem tais técnicas até hoje, apesar dos desenvolvimentos tecnológicos de impressão e visualização digital.

<sup>4</sup> No original: “It allows for the quick sketching of an event, an object, a mechanism, a phenomenon, or even a concept, of which the illustrator manages to convey only the most significant aspects by eliminating any unnecessary details.”

<sup>5</sup> No original: “The purpose of the diagram is not to transmit visual information (in the realistic, photographic sense of the term) so much as to stabilize visual signification (most often in relation to the accompanying text).”

abduativa, decompondo a iconicidade da imagem em relação a outros sistemas sígnicos aludidos, mas não necessariamente representados, na superfície imagética. Smolderen (2014) chama esta técnica de observação de *cherchez le diagramme*, apontando uma relação com o lúdico:

Para decifrar as imagens de Hogarth, o leitor tem que navegar em um texto visual de múltiplas camadas saturado com alusões a sistemas conflitantes de representação (variando da linguagem altamente retórica da pintura histórica à insolência rebelde do grafite). É um jogo de colisões estilísticas, contrastes irônicos e hibridização (SMOLDEREN, 2014, p. 9, tradução nossa<sup>6</sup>).

É desta produção *analógica* da semelhança e do semelhante que resulta a oposição, ressaltada por Deleuze (2007a), entre o *código* (cujas relações são internas e pré-estabelecidas pelo autor) e o *diagrama* (cujas relações são externas e referem-se a meios distintos), como veremos mais adiante. Sem entrar propriamente nos meandros de uma interpretação de *A Harlot's Progress*, ainda é importante ressaltar o funcionamento desse acoplamento entre conjuntos distintos de código por analogia.

Como ressalta Paulson (1991), a história da jovem campesina recém-chegada à cidade não revela sua “moral” sem que o leitor/observador seja capaz de reconhecer nesta aparente história contemporânea uma inversão de *A Escolha de Hércules*: no mito original, o herói greco-romano é confrontado por duas personificações que lhe ofertam dois estilos distintos de vida. Por um lado, o Vício insiste que Hércules siga o caminho mais fácil e se dedique aos prazeres da vida; por outro, Virtude o aconselha a seguir uma vida regrada, mais difícil, mas com recompensas mais duradouras no final. Este sistema sígnico aludido explode nas gravuras de Hogarth: na primeira placa (Figura 1), Virtude, à esquerda, personificada por um homem religioso, vira as costas à campesina Molly, que atira o olhar do Vício, à direita, retratado na figura do Coronel Charteris, por sua vez, um “predador sexual” bastante conhecido dos leitores de jornais da época. Seguindo a análise de Paulson, se o leitor seguir o olhar para a direita, outra estrutura “legível” surge, desta vez, da Anunciação, protagonizada pelos corpos de Mary e da matrona que a “anuncia” (para Charteris) – ou corrompe. No pé

<sup>6</sup> No original: “To decipher Hogarth’s images, the reader had to navigate a multilayered visual text saturated with allusionsto conflicting systems of representation (ranging from the highly rhetorical language of history painting to the rebellious insolence of graffiti drawings). It was a game of stylistic collisions, ironic contrasts, and hybridization.”



do lado direito da gravura, um ganso morto, abaixo de um baú com as iniciais M.H. (de Mary H...), alude ao futuro de Mary – o pescoço esticado pronto para ser sacrificado é a parte do corpo de Mary tocado pela matrona – em contraste ao passado da garota, estabelecido ao lado esquerdo: uma carroça vinda do interior da Escócia. Daí que

a superposição parcial de duas estruturas triádicas (ou diagramas) nos permite reconstituir os pensamentos de Hogarth: ao desinteressar-se dos destinos dos inocentes, ao condená-los de antemão em nome de verdades fixas (o mito moral do ‘livre arbítrio’), a Igreja perverteu a essência da lição bíblica (SMOLDEREN, 2014, p. 12, tradução nossa<sup>7</sup>).

**Figura 1** - Primeira placa de *A Harlot's Progress*, de William Hogarth (1732).



Fonte: Smolderen (2014).

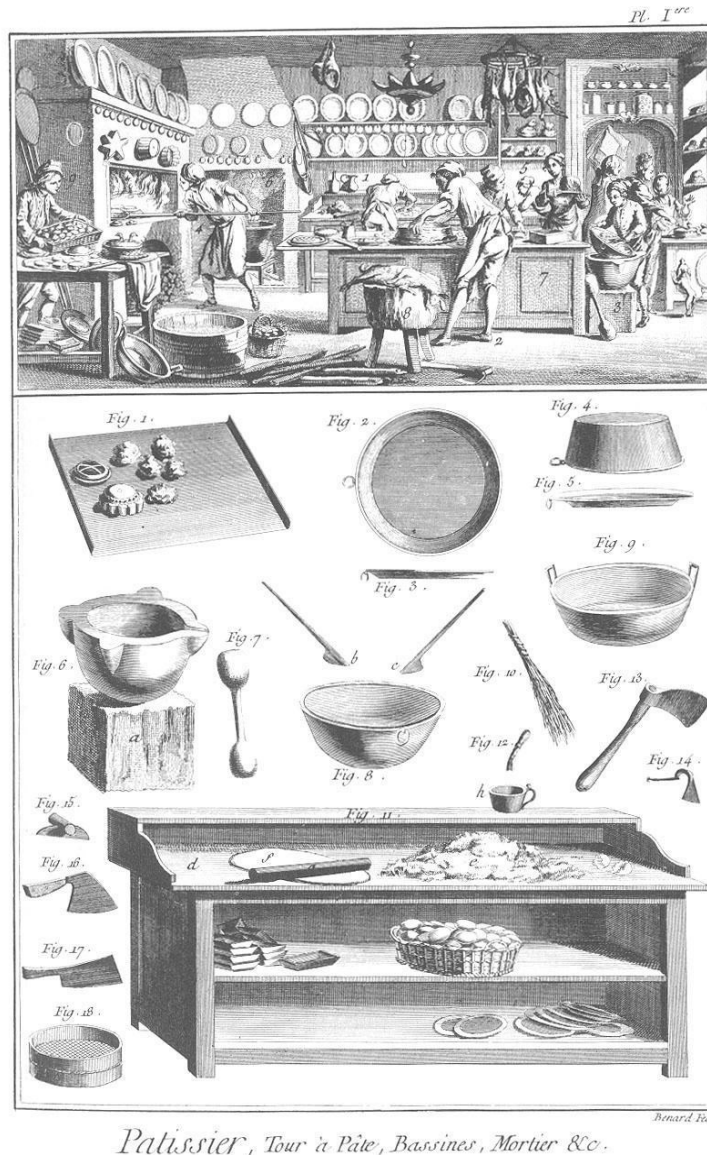
A essa superposição entre estruturas distintas Smolderen (2014) dá o nome de “poligrafia”, embora pudéssemos bem chamá-la de intersistêmica ou intersemiótica, uma vez que o diagrama estabelece relações entre dois (ou mais) sistemas sónicos diversos. Estas operações ficarão mais claras em nossa próxima parada, os diagramas da *Enciclopédia*.

<sup>7</sup> No original: “The partial superposition of the two triadic structures (or diagrams) allows us to reconstitute Hogarth’s thoughts: by disinteresting itself from the fate of innocents, by condemning them in advance in the name of fixed truths (the moral myth of the “free arbiter”), the Church has perverted the essence of the biblical lesson.”

## 2.2 CORRELAÇÃO: OS DIAGRAMAS DA *ENCYCLOPÉDIE*

Na placa *Patissier* (Figura 2), da *Enciclopédia* de Diderot e D’Alembert, vemos o labor diário de uma movimentada padaria. Inscritos sobre alguns dos itens da cena cotidiana, há números que não parecem contar-nos seu propósito. Seguindo os olhos para fora da cena, mas ainda fazendo parte da mesma imagem (da mesma gravura), vemos os itens numerados desenhados de maneira isolada do entorno (uma bandeja, um cutelo, uma bacia, um balcão, etc.). Eis aí um *diagrama* no sentido mais corriqueiro, como uma representação gráfica de fatos, fenômenos etc. O que o diagrama da *Patissier* representa é o trabalho de padaria e os itens utilizados para tal empreendimento. Todavia, este diagrama só produz sentido na medida em que um segundo sistema seja correlacionado a ele: o da experiência vivida. Ou seja, os diagramas forcem a criação de uma relação entre a imagem e o fora, sem o qual, assim como no caso da arte de Hogarth, seria impossível decifrá-lo. Como teste, propomos o seguinte exercício: olhar para *Patissier* (Figura 2) com os olhos de uma criança ou de um alienígena, que desconhece não só a cena mas também os objetos descritos. Neste estranhamento do olhar sobre o diagrama, a imagem como um todo e a relação entre suas partes se torna incompreensível: no topo temos uma cena qualquer; abaixo dela, objetos retirados desta cena flutuam sobre um fundo branco. Entre as partes não há relação senão de repetição, e o “sentido” da imagem jamais se torna claro.

**Figura 2** - Pâtissier, placa da Encyclopédie de Diderot e D'Alambert. Artista desconhecido (1765).



*Pâtissier, Tour à Pâte, Bassines, Mortier &c.*

Fonte: Smolderen (2014).

Podemos pensar este diagrama como a manifestação seletiva de um conjunto de dados dessemelhantes correlacionados através de uma processualidade interna em um objeto que tem características representacionais (representam algo para alguém), mas que se situa no mundo como um objeto independente do objeto representado (BENDER; MARRINAN, 2010). Em sua superfície, coexistem sistemas distintos – gráficos, verbais, matemáticos – acionados por um campo de apresentação (des)unido por rupturas nas escalas, no foco, na resolução da imagem ou do próprio modo escolhido para representação. Essa série de rupturas “provoca um processo cognitivo

seriado que demanda uma ativa correlação de informação” (BENDER; MARRINAN, 2010, p. 8, tradução nossa<sup>8</sup>), uma constante mudança entre um dentro e um fora de imagem ou, como vimos na seção anterior, a sobreposição entre dois ou mais “diagramas” distintos. Os diagramas são estruturados por um paradoxo: eles valorizam a continuidade ao mesmo tempo em que reconhecem que a descontinuidade é necessária.

Se, na seção anterior, discutíamos modos de expressão e de observação diagramáticos, agora estamos lidando com um modo diagramático de *conhecimento* (epistemológico). Os diagramas da *Encyclopédie* incentivam um processo de aprendizagem e descoberta que corta através de uma ordem linear (como a alfabética) de maneira complexa e imprevisível, fazendo com que o conhecimento surja dos encadeamentos guiados pelas referências cruzadas; ou seja, novamente por *correlações*, tanto internas quanto externas. Como explicam Bender e Marrinan (2010):

Correlação é uma busca por relações entre variáveis, e seu sucesso é medido quando uma convergência de dados é reconhecida. Tal convergência pode ser atual, como quando pressionar uma campainha traz o seu amigo para uma janela do terceiro andar e evoca um grito de saudação. Pode ser gráfica, como quando a curva de umidade medida cruza o gráfico da temperatura ambiente. Pode ser puramente matemático, como quando várias equações se cruzam para definir um conjunto de variáveis compartilhadas, ou práticas, como quando um arquiteto usa um programa CAD para definir as possíveis ondulações de uma parede de suporte de carga. Hoje, as correlações também podem ser virtuais, como quando os sistemas de geração de imagens, coleta de dados e vetores traçados matematicamente desenham digitalmente um espaço inexistente para criar a experiência de voar em um avião ou realizar cirurgias oftalmológicas (BENDER; MARRINAN, 2010, p. 18-19, tradução nossa<sup>9</sup>).

<sup>8</sup> No original: “*Their disunified field of presentation — ruptured by shifts in scale, focus, or resolution — provokes seriated cognitive processes demanding an active correlation of information.*”

<sup>9</sup> No original: “*Correlation is a search for relationships among variables, and its success is measured when a convergence of data is recognized. Such a convergence might be actual, as when pressing a doorbell brings your friend to a third-floor window and elicits a cry of salutation. It might be graphical, as when the curve of measured humidity crosses the plot of ambient temperature. It might be purely mathematical, as when several equations intersect to define a set of shared variables, or practical, as when an architect uses a CAD program to define the possible undulations of a load-bearing wall. Today, correlations can also be virtual, as when computer-driven systems of imaging, data collection, and mathematically drawn vectors plot digitally a non-existent space to create the experience of flying an airplane or performing eye surgery.*”

No caso de *Patissier*, há a “correlação entre os dados sensórios e o esquema mental da experiência vivida”, mas, como já vimos na imagem de Hogarth, podem-se correlacionar sistemas variados de inscrição: mitos, religião, jornalismo, fatos, comentários, etc. De certa forma, há uma temporalidade paradoxal em operação no diagrama, que inverte o caminho tradicional que damos aos processos cognitivos e epistemológicos: em vez de o diagrama representar as relações de um objeto a ser conhecido, o diagrama *a-presenta* um sistema de relação no momento em que o instaura. Este processo diagramático se constitui como jogo de forças: descrever dois fenômenos distintos como correlacionados é um ato político de considerável magnitude.

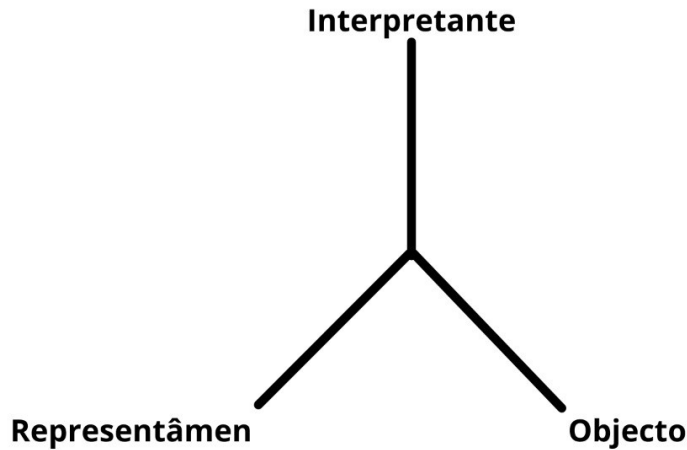
Daí que o diagrama realça (seleção) certas relações dentro de um sistema prévio de outras relações por meio da atualização (inscrição) de novas correlações (GANGLE, 2016). Este novo conjunto de dados relacionados determinará tanto o diagrama quanto o seu uso – daí que o diagrama seja a) imanente a si mesmo, não existindo fora desta ação instauradora; b) inscrito em algum lugar, usando as estruturas já existentes neste ambiente; e c) “localizado” e “especializado” (retomaremos este ponto mais abaixo). Essas observações encaminham uma compreensão sógnica do diagrama: explicar o que é um diagrama é o mesmo que explicar *o que e como* ele significa (o “diagrama da padaria”, o “diagrama d’A Escolha de Hércules”, etc.). Avançaremos sobre essa dimensão do diagrama na seção seguinte.

### 2.3 PEIRCE: O DIAGRAMA COMO SIGNO

Os diagramas ocupam lugar privilegiado na semiótica de Peirce (2000, p. 216), já que, para esse autor, “todo raciocínio necessário, sem exceção, é diagramático. Isto é, construímos um ícone de nosso estado de coisas hipotético e passamos a observá-lo”. Raciocinar, portanto, é observar, testar e medir as consequências das relações de um determinado fenômeno. Mas para tanto, é preciso construir diagramas para que se possa observá-los, confrontando-os com fenômenos observáveis. Para compreender essa afirmação e observar a contribuição do autor na discussão sobre o diagrama em

torno da micropolítica, é importante que se recupere a própria definição de signo para o semiótico (Figura 3).

**Figura 3** - Signo para Peirce.



**Fonte:** Elaboração dos autores.

“Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 2000, p. 46, grifo no original). Desse modo, um signo se expressa pelas relações entre um representâmen (inscrição que representa um objeto sob determinado aspecto), um objeto representado e um interpretante (um outro signo que exerce força sobre o sentido do representâmen devido à relação estabelecida, posicionando o signo em uma rede semiótica). O signo é, assim, efeito de um determinado conjunto de relações. Inevitavelmente, uma análise semiótica se desenvolve pelo estudo dessas relações, sendo uma ciência que opera por funções diagramáticas. Mesmo a figura que demonstra o modo de estruturação sêmica configura-se diagramaticamente.

Peirce (2000, p. 64) entende que um diagrama é um signo que representa por similaridade “as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes”. O diagrama funciona, portanto, a partir de semelhanças, ainda que “muitos diagramas não se assemelh[e]m, de modo algum, com seus objetos, quanto à aparência; a semelhança entre eles consiste apenas quanto à relação entre suas partes” (PEIRCE, 2000, p. 66).

Para o autor, o diagrama opera como uma sugestão hipotética para um interpretante que o venha atualizar. Sendo assim, o diagrama é um ícone, que não faz mais do que apresentar similaridades, possibilidades, sugestões de relações que dão sentido a algo. No entanto, por ser um ícone, o diagrama representa a si próprio e não um objeto exterior a ele. É apenas a sugestão que o diagrama apresenta que, eventualmente, pode ser aplicada a um signo similar. Isso porque é o interpretante que *completa* o diagrama – podendo ou não fazer ligações entre os signos do diagrama e outros signos com características similares. Logo, o diagrama *provoca* atualizações em signos similares a partir das possibilidades de relações que apresenta.

Nessa linha, o diagrama entendido como signo possibilita a compreensão de que a proposição diagramática não trata apenas da inscrição de um conjunto de relações; ela é uma possibilidade de que certas relações sejam aplicadas, experimentadas e medidas em torno de outros signos. Portanto, o diagrama não é *meramente* o esquema, ele só se efetua quando é interpretado por uma mente ou signo e relacionado com um objeto que tem similaridade com as partes do esquema.

Essa é a potência micropolítica do diagrama – apresentar possibilidades de relações entre signos similares, *ainda que essas relações não preexistam*. Um diagrama, por exemplo, pode sugerir relações entre grupos sociais distintos por apresentar similaridades entre eles. Isso tem como efeito a diferenciação de posições e distâncias entre esses grupos, que podem tanto se juntar quanto se subdividir. Há, portanto, um caráter fabulatório do diagrama – ao representar um conjunto de relações, esse tipo de signo instaura semioses que estimulam o agenciamento de redes de signos. E é em torno dessa última questão que avançaremos.

#### 2.4 MODULAÇÃO E ANALOGIA: OS DIAGRAMAS EM DELEUZE

Uma maneira de se aproximar da conceituação deleuzeana de diagrama é a partir de duas oposições que o autor faz em *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (2007a, pp. 113-122) entre *código* e *diagrama* e, respectivamente, entre *digital* e *analógico*. Na redução dos sinais ao digital, exige-se um tipo de “aprendizado” (DELEUZE, 2007a,

p. 115) sobre a codificação, a convenção e a combinação das unidades discretas e convencionais (o 0 e o 1). A partir do código, se produz ora a) a combinação intrínseca de elementos abstratos; ora b) uma combinação que produz uma “mensagem” ou c) a codificação de “elementos extrínsecos a serem reproduzidos de forma autônoma pelos elementos intrínsecos do código” (DELEUZE, 2007a, p. 116). Neste último caso, Deleuze descreve os hoje famigerados algoritmos. O importante é que o código digital produz nestas três operações duas formas de similitude: por isomorfismo (correlação biunívoca entre elementos de dois conjuntos distintos em que ambos preservem suas formas distintivas) e por produção de semelhança (o caso do algoritmo dos sites de redes sociais, por exemplo).

As correlações produzidas pelo diagrama e suas analogias são outras. Por um lado, a semelhança pode ser “produtora” (os elementos de algo se dão diretamente entre os elementos de outra coisa): no exemplo de Deleuze (2007a, p. 116), a fotografia que produz “imagem” a partir das relações de luz entre os volumes; nesse caso, a semelhança é “primeira”, já que os limites da figuração são os limites da semelhança entre a imagem produzida por meio das relações de luz e o objeto fotografado, a ela exterior. Mas tudo muda quando a semelhança é produzida, “quando ela aparece bruscamente como o resultado de todas as outras relações cuja reprodução não depende dela: a semelhança surge como o produto brutal de *meios* não semelhantes” (DELEUZE, 2007a, p. 117, grifo no original). Ao contrário do código, em que as correlações se dão na redução dos elementos externos às operações internas do código ou então entre dois sistemas dessemelhantes em que ambos os lados preservam sua independência, a analogia “produzida” por meio do diagrama relaciona *meios* distintos em que “não há semelhança primeira nem código prévio” capaz de identificá-los para além de sua produção diagramática, já que estão distribuídos por ambientes distintos, que não necessariamente se tocam (como a luz e os volumes).

É por isso que o analógico define-se a partir de uma “evidência”: é algo que está na superfície (de pintura, nos casos trazidos pelo autor), expressando um acontecimento que não parte da *intenção* do artista (ou seja, pelos processos digitais de combinação, convenção e codificação). Como o trabalho do britânico Francis Bacon



(1909-1992), cujos “[...] marcos [e] traços... irracionais, involuntários, acidentais, livres, ao acaso” (DELEUZE, 2007a, p. 103), (d)escrevem o “automatismo” da mão que pinta o diagrama:

É como se a mão ganhasse independência e passasse ao serviço de outras forças, traçando marcas que não dependem mais da nossa vontade nem da nossa visão. Essas marcas manuais quase cegas testemunham, portanto, *a intromissão de um outro mundo* no mundo visual da figuração (DELEUZE, 2007a, p. 103, grifo nosso).

“A intromissão de um outro mundo” no “mundo da obra” é a fórmula deleuzeana para aquilo a que nos referíamos no primeiro de nossos exemplos: a triangulação figurativa entre os elementos da obra de Hogarth que remetem, induzem, o leitor à *Escolha de Hércules*, mas que em artistas como Bacon, Van Gogh, Cézanne, Turner e, sobretudo, Pollock (autores pós-fotográficos, portanto), passam a ser um conjunto heterogêneo de “traços e manchas, [de] linhas e zonas” (DELEUZE, 2007a, p. 104), cuja operação é “sugerir” correlações sígnicas, sem exaurir (e sem “dar sentido” a) uma obra. Toda pintura é composta por diagramas; mas, ao contrário da diagramação voluntária do modo de expressão diagramático, os diagramas dos pintores pós-fotográficos inserem-se involuntariamente, “automaticamente”, ou, para sermos mais exatos, já estão lá antes mesmo de o artista começar a pintar, na tela em branco sobre a qual este se debruça (DELEUZE, 2007b).

O diagrama opera através de *modulações*: como os sintetizadores eletrônicos, “eles põem elementos heterogêneos em conexão imediata, introduzem entre esses elementos uma possibilidade de conexão propriamente ilimitada, em um campo de presença ou sobre um plano finito em que todos os momentos são atuais e sensíveis” (DELEUZE, 2007a, pp. 117-118), em oposição à homogeneização dos processos digitais de codificação, que reduz a diferença à semelhança. Como veremos mais abaixo, essa propriedade do diagrama leva Deleuze (com Guattari) a caracterizar todo elemento componente de um diagrama como, ao mesmo tempo, singular e múltiplo: singular na sua posição operatória dentro da cadeia diagramática; múltiplo pelas coligações relacionais com e entre os outros elementos.

Sobretudo, é preciso atentar, insiste Deleuze, que os elementos heterogêneos conectados pelo diagrama se distribuem, em verdade, através de planos (ou estratos ou platôs) distintos, em espaços localizados e atuais. Ou seja, como ele insiste, são elementos estabelecidos em distintos *meios*, com ligações não apenas diretas com elementos de outros meios, mas também com ligações covalentes entre seu próprio habitat: “a partir do diagrama, os planos garant[em] sua junção; [...] a massa do corpo integr[a] o desequilíbrio em uma deformação (nem transformação, nem decomposição, mas lugar de uma força)” (DELEUZE, 2007a, p. 119). É a partir do jogo de forças que o diagrama se estabelece e se expressa. A análise guattariana (2014) das “três ecologias” distribuídas por três estratos (psíquico, social, ambiental) é um exemplo do tipo de diagrama que Deleuze quer ver: elementos que não parecem diretamente interligados, que parecem habitar estratos diferentes de fenômenos, são correlacionados a partir de forças que os distribuem em diferentes platôs, em que alterações ecológicas em quaisquer deles se transferem em um desbalanço de forças nos outros. É a partir desse *insight* que Deleuze “abstrai” da pintura o diagrama e o repassa para as esferas do pensamento e da política, em duas de suas últimas obras: *Foucault e O que é a Filosofia?*

## 2.5 AS IMAGENS DO PENSAMENTO: OS DIAGRAMAS DE FOUCAULT

Na reavaliação da obra de Foucault (DELEUZE, 2005), Deleuze alude ao *conjunto das relações* de força que constituem um determinado poder em dado recorte espaciotemporal como a “dimensão diagramática” da investigação foucaultiana (DELEUZE, 2005, p. 44). Na obra de Foucault, a operação diagramática de correlação entre sistemas semióticos distintos avança em direção à abstração não-imagética, já que o modo de expressão diagramático não mais se expressa (apenas) na pintura, mas se distribui tanto na forma do conteúdo quanto na forma de expressão (ou seja, por *meios* distintos). Como o diagrama se dá por um modo de representação (*Vorstellung*) que é *também* não-linguístico (*Darstellung*), seu sistema correlacional pode-se distribuir via percepção (um *modo de ver*), movimento físico (os treinamentos na

caserna, na escola, no hospital) etc. Como o leitor do quadro de Hogarth, que faz seu olhar passear pela superfície do fenômeno, tentando “intuir” quais elementos são passíveis de serem correlacionados com sistemas semióticos alhures capazes de ofertarem chaves interpretativas, o pesquisador “diagramático” precisa estar disponível para “afetar-se” pelo diagrama investigado (DELEUZE, 2007a; DELEUZE; GUATTARI, 2012).

No entendimento de Deleuze, Foucault passa ao longo de sua obra da investigação do arquivo para a do diagrama. Se o arquivo era um “conjunto de possíveis”, o diagrama é a processualidade operatória capaz de *correlacionar* os possíveis disponíveis em sistemas sígnicos distintos e distribuí-los através de formas de conteúdo (enunciados) e de formas de expressão (visíveis). Ao mesmo tempo em que seleciona aquilo que é visível e enunciável, essa “máquina abstrata” diagramática (o termo é de Deleuze) oferta também as maneiras – ou os *vieses* – com que as inscrições serão vistas ou enunciadas. Isto porque, como vimos, o diagrama é produto e produtor de si, existente na imanência de sua processualidade, não sendo superestrutura ou dimensão transcendente, mas operador do jogo de forças que inscreve e seleciona, ao mesmo tempo, aquilo *de* que se fala e aquilo *como* se fala. Todo diagrama tem uma dimensão territorial e temporal bem definida ao mesmo tempo em que torna visível o ambiente no qual e para o qual foi realizado. O diagrama, portanto, nunca representa um mundo preexistente; ele “produz um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade” (DELEUZE, 2005, p. 44). Ele *duplica* a história em uma imagem ou (conjunto de) platô(s) correlacionando um conjunto de possíveis que serve de moldura para práticas diversas.

Avançando nessas ideias, Deleuze e Guattari (2012) voltam-se, nas primeiras páginas de *O que é a filosofia?*, para a questão do excepcionalismo filosófico grego. Ao invés, porém, de explicarem o surgimento de uma filosofia *universal* na Grécia como resultado das instituições sociais, políticas e culturais helênicas, Deleuze e Guattari apontam que o “milagre” grego que se origina *nas* margens do Egeu é uma filosofia com conceitos que só poderiam ser pensados ali, a partir da correlação produzida entre os diversos sistemas sígnicos distribuídos em estratos não necessariamente correspondentes: político, social, cultural, linguístico, estético etc. A essa

sistematização diagramática os autores dão o nome de “imagem do pensamento”; à investigação delas, os autores chamam de *geofilosofia*, uma (proposta de) disciplina preocupada com conceitos filosóficos abstratos inseparáveis dos *espaços* nos quais foram pensados e dos agenciamentos materiais específicos (os *dispositivos* institucionais, sociais, intelectuais etc. e seus diversos arranjos que circunscrevem a possibilidade do filosofar), assim como o diagrama que os correlaciona e os erige em um platô. Nesse escopo, a filosofia deixa de ser um universal para se tornar múltipla em suas manifestações singulares: todo conceito filosófico é diferencial, “emerg[indo] com as contingências das diferenças espaciotemporais” (WOODWARD, 2017, s.p., tradução nossa<sup>10</sup>) diagramáticas – i.e., dos encontros entre ecologias, ambientes intelectuais e mediais, relações materiais etc. que se correlacionam. Por exemplo, a correlação entre o pensamento cartesiano e o relógio mecânico ou entre o pensamento kantiano e a câmera obscura<sup>11</sup>.

No entendimento “geofilosófico” de Deleuze e Guattari, cada “conceito” consiste de múltiplos elementos internos correlacionados diagramaticamente: “geo” e “filosofia” operam por relação de proximidades até que o conjunto de forças que os correlaciona dê origem a um novo conceito – “geofilosofia” – constituído através de uma seleção diagramática. Resulta daí que todo *conceito* é tanto uma *multiplicidade* (um sistema composto diagramaticamente de várias relações e seus subsistemas, isto é, de vários outros diagramas) e uma *singularidade* (o resultado de um arranjo específico, pois o diagrama que o correlaciona é histórica e espacialmente localizado). Um diagrama opera não só por suas operações internas, mas igualmente pelas externas: há relações de parentesco entre um e outro, entre a *geofilosofia* deleuzeana e a *geohistória* de Fernand Braudel; e relações de antagonismo que igualmente o definem, entre a *geofilosofia* e qualquer idealismo universalista. Cada um desses diagramas opera de forma contingente e imanente, resultado de suas estruturações específicas, que não param, todavia, de desfazer-se.

<sup>10</sup> No original: “Instead, geophilosophical concepts are “differential”: they emerge with the contingencies of sociospatial differences and encounters, of proximity and entanglement, and of dynamic material relations.”

<sup>11</sup> De certa maneira, esta é uma forma metodológica de pensar o tipo de investigação de mídias realizada por McLuhan ou mesmo Kittler: se o horizonte daquilo que é possível comunicar (além de *como* se comunica) é delimitado pela materialidade do dispositivo comunicacional, o *diagrama* é aquilo que correlaciona as formas de expressão às de conteúdo. Isto inverte, de certa maneira, a ênfase tecnodeterminista dos autores germânicos (pós-kittlerianos) e aponta para a maneira (“diagramática”) como Deleuze e Simondon entendem a técnica.

No vocabulário geofilosófico deleuzeano, as estruturações selecionadas pelas correlações diagramáticas são chamadas *estratos*, formados, como já dissemos, das relações entre objetos heterogêneos disponíveis em um ambiente – a que Deleuze chama de *sedimentos*. Há uma constante complexificação dos diagramas, cujo processo de seleção, correlação e exclusão parte sempre de sedimentos disponíveis gerados por outros diagramas. Daí a inclinação *arqueológica* da filosofia foucaultiana: é preciso escavar para decompor os diagramas.

Aproximando a investigação diagramática do nosso campo, temos as investigações de Zielinski (1999), para quem o cinema não pode ser separado da industrialização e de seus modos de produção: ele é tanto a sedimentação assignificante da incidência dos novos métodos de produção industrial quanto um ponto de orientação para a ideia novecentista de progresso. Que tenha sido uma locomotiva avançando sobre o público o mito fundante do cinema, ainda melhor: a mensagem era justamente essa: a modernização galopando sobre o proletariado. A televisão, por sua vez, aponta como “ponto de fuga” a demanda no pós-guerra pelo surgimento das paredes separando o público e o privado, a metaforização da praça pública após sua ruína nos excessos de duas grandes guerras, uma tentativa de *imunização*<sup>12</sup> no privado após o excesso da exposição pública. Para Zielinski (1999), essas formas mediais são pontos de fuga para processos sociais de larga escala, ofertando respostas às novas condições de vida. Assim, quando ele fala de “fim” do cinema ou da televisão, ele não está falando do “fim” do artefato tecnológico em si, mas do fim, ou da troca, desse horizonte de significações possíveis em que a mídia acaba por escapar de si mesma – ou seja, da dinâmica diagramática. Há em Zielinski (1999) o tipo de dupla articulação entre o *a priori medial* e a dimensão diagramática de que fala Deleuze (2005, p. 49): “as máquinas são sociais antes de serem técnicas. Ou melhor, há uma tecnologia humana antes de haver uma tecnologia material”.

O diagrama é, portanto, traçado pela potência de produção que já está contida em uma tecnologia social antes de se tornar amplamente produzida.

<sup>12</sup> O termo faz referência a outro teórico das mídias alemão, Peter Sloterdijk. A ideia de um coletivo atuando como organismo imunológico é dependente dos meios de comunicação que atuam como “cola social” desse mesmo coletivo. Cf. SLOTERDIJK (2016).

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim relacionaríamos os principais aspectos diagramáticos com as problemáticas da micropolítica:

**1 - Emergência de um modo de observação icônico das representações** - o diagrama se desenvolve a partir do rompimento do modo de observação imagético ocidental, o qual se caracteriza pela hegemonia da visibilidade indicial. Tanto em Peirce (2000) quanto nos diagramas de William Hogarth, observa-se que o mote de produção do diagrama é a constituição de um modo de observação icônico de relações. O diagrama sugere uma visibilidade das relações entre diferentes signos, apontando para suas potencialidades efetivas.

Nessa esteira, a micropolítica funciona como um acontecimento diagramático devido à sua característica de sugestão de semelhanças entre grupos sociais distintos. Opera tal procedimento por fazer emergir critérios de observação calcados nas potencialidades de um determinado grupo em relação a um estado de poder hegemônico. É desse modo que diferentes grupos identitários podem ser vistos em suas semelhanças. Por exemplo: negros, mulheres, trans e artistas se assemelham na medida em que podem tanto criar territórios existenciais alternativos quanto sofrer algum tipo de preconceito por dispositivos de controle hegemônicos. Sua semelhança se dá no nível de sua potencialidade de existência.

A micropolítica, nesse sentido, é diagramática quando demonstra relações entre diferentes grupos sociais, fazendo-os cooperar entre si.

**2 - Relação entre estruturas sígnicas distintas** - O diagrama opera relações estruturais na medida em que se desenvolve no rastro das potencialidades dos encontros entre diferentes signos. O diagrama é a imagem das intensidades de ligação entre diferentes estruturas, demonstrando, assim, a existência de ligações assignificantes que devém significância posteriormente.

A emergência de modos de expressão e blocos de conteúdo se devem diretamente a esse movimento diagramático. Da mesma forma, a micropolítica se desenvolve diagramaticamente por sua capacidade de provocação de novos campos

de visibilidade e de enunciação agenciados pelos encontros estruturais provocados diagramaticamente.

**3 - Conhecimento por correlações** - O diagrama funciona como modo de conhecimento na medida em que dispara processos de raciocínio que funcionam a partir de correlações hipotéticas, ou seja, abduativas (PEIRCE, 2000). Logo, a sugestão diagramática se torna método de conhecimento.

Essa função diagramática se atualiza micropoliticamente quando se produz conhecimento acerca de um determinado objeto de estudo a partir de relações deste com outros objetos ou estruturas. Esse procedimento se refere ao acontecimento epistemológico que revolve estratos científicos e/ou sociais consolidados, sugerindo relações antes invisíveis entre eles. É daí que o diagrama opera sugestões em nível paradigmático.

É como demonstrar as relações entre estruturas sociais, tecnologias e estratos geológicos, como fazem alguns pesquisadores das arqueologias das mídias. É também por esse mote que tem operado as estéticas pós-digitais, que demonstram as relações potenciais entre sistemas distintos como o digital, o biológico, o cultural e o espiritual, segundo Berry e Dieter (2015) e Cascone (2000).

Em uma perspectiva micropolítica, essas interações diagramáticas colocam em questão paradigmas que estabelecem hierarquias entre raças, crenças e hábitos e que produzem estereótipos hegemônicos como aquele do homem branco heterossexual detentor do conhecimento científico. Esse é um dos sentidos em que a correlação diagramática de estruturas e fenômenos distintos se apresenta como ato político.

**4 - Apresentação como instauração de um sistema de relações** - Como efeito indireto, o diagrama extrapola as possibilidades já dadas. Sua formação é a instauração tanto de um novo conjunto de possíveis quanto de um campo de virtuais. A apresentação de um sistema de relações em um diagrama sugere sua atualização material, que pode se efetivar mais ou menos próxima do diagrama.

É nesse sentido que o movimento diagramático é fabulatório, assim como a micropolítica, efetivando-se em materiais, relações, tecnologias etc.

**5 - Sistematização diagramática como imagem do pensamento** - O diagrama em Deleuze e Guattari é tido como o rizoma que constitui a imagem do pensamento

de um dado espaço-tempo. Ao demonstrarem como a filosofia nasceu na Grécia, relacionando esse acontecimento diretamente com a geografia e os territórios existenciais referentes àquela época, os autores perseguem a imagem do pensamento ocidental, visibilizando de que modo ela se organiza, apontando seus vetores de constituição.

As visibilidades e os sentidos dos espaços-tempo devem diretamente a essa perspectiva mais abstrata do pensamento. No entanto, a imagem do pensamento é constituída material e concretamente por relações. O diagrama é, portanto, material, estruturante e desestruturante ao mesmo tempo.

## REFERÊNCIAS

BENDER, John; MARRINAN, Michael. **The Culture of Diagram**. Stanford, California, EUA: Stanford University Press, 2010.

BERRY, David M.; DIETER, Michael. Thinking Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design. In: BERRY, D.M.; DIETER, M. (org.). **Postdigital Aesthetics**. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.

CASCONI, Kim. The Aesthetics of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music. **Computer Music Journal**, v 24, n. 4, p. 12-18, dez. 2000.

CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century**. Cambridge: The MIT Press, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Trad. Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007a.

DELEUZE, Gilles. **Pintura: el concepto de diagrama**. Buenos Aires: Cactus, 2007b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Anti Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.



FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

GANGLE, Rocco. **Diagrammatic Immanence: category theory and philosophy**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.

PAULSON, Ronald. **Hogarth, “The Modern Moral Subject”, 1697–1732**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I: Bolhas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2016. v. 1.

SMOLDEREN, Thierry. **The Origins of Comics: from William Hogarth to Winsor McCay**. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.

WOODWARD, Keith. Geophilosophy. *In*: RICHARDSON, D. et alli (Orgs.). **The International Encyclopedia of Geography**. Hoboken, Nova Jersey, EUA: John Wiley & Sons, 2017.

ZIELINSKI, Siegfried. **Audiovisions: Cinema and television as entr’actes in history**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 1999.

---

#### SOBRE OS AUTORES

##### **Giovana dos Passos Colling**

Mestranda em Comunicação no pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** ghermes@yahoo.com

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0001-8690-6759>

##### **Suelem Lopes de Freitas**

Mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** lopesf.suelem@gmail.com

##### **Alessandra Pereira Werlang**

Bacharela em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** [alessandra.werlang@eslca.edu.eg](mailto:alessandra.werlang@eslca.edu.eg)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0001-5035-8623>

**Lennon Pereira Macedo**

Doutorando e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** lennon-macedo@hotmail.com

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-3686-0550>

**Luis Felipe Silveira de Abreu**

Doutorando e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** paraluisabreu@gmail.com

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-2460-5165>

**Luiza Muller**

Doutoranda e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** luizaemuller@gmail.com

**André Corrêa da Silva de Araujo**

Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** andreसारaujo@gmail.com

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0001-6946-1276>

**João Fabricio Flores da Cunha**

Doutorando e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** jfloresdacunha@gmail.com

**Guilherme Gonçalves da Luz**

Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** guilh.gl@gmail.com

**Mario Alberto Pires de Arruda**

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** marioarruds@gmail.com

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-1455-7224>

**Alexandre Rocha da Silva**

Pesquisador do CNPq (bolsista produtividade). Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenador do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

**E-mail:** arsrocha@gmail.com

**Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/6382569996199325>

**Demétrio Jorge Rocha Pereira**

Doutorando e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Integrante do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

**E-mail:** demetrio.pereira@gmail.com

**Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/4627263818808957>

**Marcio Telles**

Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Pesquisador de Pós-Doutorado na Faculdade Cásper Líbero. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** tellesjornal@gmail.com

**Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/3449440818035041>

**Cássio de Borba Lucas**

Doutorando pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** cassioborba@gmail.com

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-1642-8274>

**Gabriel Pio Nonino**

Jornalista formado em Comunicação Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**E-mail:** gpnnonino@gmail.com

**Tais Severo Casagrande**

Doutoranda e Mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Integrante do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

**E-mail:** tais.s.casagrande@gmail.com

**COMO CITAR ESTE ARTIGO**

COLLING, Giovana dos Passos *et al.* Diagrama: o modo de funcionamento da micropolítica. **Passagens:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 12, n. 1, p. 229-255, jan./jun. 2021.

**RECEBIDO EM:** 07/04/2021

**ACEITO EM:** 14/06/2021