

ARTE-EXPRESSÃO: QUANDO SE ESTRANHA A VERDADE

Gisele Gallicchio¹

A arte não espera o homem para começar (...)

Deleuze e Guattari

RESUMO: Na perspectiva nietzscheana, a verdade enquanto construção metafísica encontra-se indissociável da representação. O trabalho propõe aproximar as rupturas com a representação no âmbito da arte. Ao avizinhar o pensamento de Nietzsche, que sustenta uma estética da existência, com a concepção de arte de Deleuze e Guattari, o vivido e o pensamento ganham contornos assinalados pela expressão, escapando da metafísica e da linguagem. A partir das ilusões dos universais de contemplação, de reflexão e de comunicação apresentados pelos referidos autores, o artigo procura marcar uma breve distinção entre arte-representação e arte-expressão, salientando os movimentos de tensão, absorção e fraturas, bem como a importância do imprevisto, do estrangeiro e da errância na criação. Esta dimensão estética, que também se faz ética e política, tensiona as fronteiras acadêmicas e epistêmicas, colocando em suspensão modelos, poderes e hierarquias tão caros à educação.

PALAVRAS-CHAVE: Expressão – representação – imprevisto – performance - devir

RESUMEN: En la perspectiva nietzscheana, la verdad como construcción metafísica es inseparable de la representación. El trabajo propone abordar las rupturas con la representación en el ámbito del art. Al acercar el pensamiento de Nietzsche, que propone una estética de la existencia, con la concepción del arte de Deleuze y Guattari, lo vivido y el pensamiento adquieren contornos marcados por la expresión, escapando de la metafísica y el lenguaje. Basado en las ilusiones de los universales de contemplación, reflexión y comunicación presentados por estos autores, el artículo busca marcar una breve distinción entre "arte-representación" y "arte-expresión", destacando los

¹ Doutora em Educação/Universidade Federal do Ceará (UFC), docente da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), coordenadora do Grupo de Estudos Estética da Existência (UNILAB). E-mail: gisoaresgal@gmail.com

movimientos de tensión, absorción y fracturas, así como la importancia de improvisación, del extranjero y de vagar en la creación. Esta dimensión estética, que también se convierte en ética y política, tensa los límites académicos y epistémicos, poniendo en suspensión modelos, poderes y jerarquías relevantes para la educación.

PALABRAS CLAVE: Expresión - representación - improvisación - performance - devenir

O texto tem fins didáticos e busca sistematizar de maneira esquemática os aspectos que distinguem arte-representação de arte-expressão, utilizando a perspectiva de Deleuze e Guattari e sua vizinhança com o pensamento de Nietzsche, o qual problematiza e suspende a verdade, quando a vida é afirmada em sua força de criação. A escolha do termo arte-expressão consiste em uma marcação gráfica para dissociar a arte da representação e da linguagem. Em “Crítica e Clínica”, Deleuze utiliza o termo “modos de existência e de expressão²” para mencionar os três gêneros de conhecimento presentes na Ética de Spinoza. O primeiro gênero abrange os signos ou afectos. O signo, além de portar vários sentidos, indica o efeito de um corpo sobre outro. Este efeito é uma afecção, a qual diz das sensações ou percepções. É possível deslizar para a pintura, o cinema, a fotografia, a música, a dança, o teatro, etc., ligando os blocos de sensações e os modos de existir, criados nos planos de composição da arte, aos modos de expressão, a fim de evitar a redução destes modos a linguagens como ocorre, usualmente, na esfera da arte. É frequente a tipologização das variedades e das manifestações ético-estéticas em “linguagens artísticas”. Apelar para as linguagens acarreta em enclausurar em formas, significantes e interpretações aqueles planos de composição cujos blocos de sensações fissuram tais funções explicativas e semióticas.

As características a serem indicadas entre representação e expressão no plano da arte não atendem à reconstituição de uma história da arte, mas pretendem assinalar aproximações com as “idades” da filosofia. Convém notar que as concepções estéticas mesclam-se às noções filosóficas, gerando movimentos de tensão, absorção e rupturas.

Deleuze e Guattari apontam que a história da filosofia é composta por três espécies de Universais: contemplação, reflexão, comunicação³. Estes podem ser considerados como “três idades da filosofia, respectivamente, a Eidética, a Crítica e a Fenomenologia”. A Eidética é assinalada pela objetividade, pressupondo o objeto ou a coisa em si, cuja essência assegura a fonte

² DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997. P. 156

³ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 65.

da verdade, a qual é extraída pela contemplação. A Crítica reconhece a subjetividade, procede por reflexão, pressupondo o sujeito como condição necessária ao conhecimento e à consciência. A Fenomenologia (e a Hermenêutica) investe na intersubjetividade e na interpretação, considerando a comunicação entre sujeitos que carrega códigos e significados portadores da interpretação de mensagens.

Estes três sentidos também sustentam as diferentes abordagens constitutivas da história da arte. Estas abordagens carregam explicações e interpretações através critérios universalizantes (universais de contemplação, universais de reflexão, universais de comunicação) que remetem a um plano de transcendência, concebendo a arte como representação.

A arte consiste em uma representação estética quando institui “regras e valores que demarcam o belo, o universal, o imutável, a essência, a consciência, a estrutura, a significação, a mensagem”⁴. A representação comporta a determinação de uma abstração que estabelece um modelo ou um padrão a partir da divisão do mundo em binariedades (sensível/inteligível, real/abstrato, essência/aparência...). A fixação de um referente estipula um centro, um padrão, definido como original e verdadeiro. Este referente possibilita operar pela equivalência, isto é, pelo critério de igualdade e semelhança que, ao reconhecer e identificar através do rebatimento sobre o Mesmo, resulta em um traço extensivo e um valor universal. A determinação do modelo não somente sustenta o julgamento, como também separa a arte da vida, tornando-a ora objeto de apreciação, ora índice de conhecimento, ora consciência e cultura.

Deleuze e Guattari salientam que a “contemplação, a reflexão, a comunicação não são disciplinas, mas máquinas de constituir Universais em todas as disciplinas”, confundindo os conceitos com o plano e caracterizando a *ilusão dos universais*⁵. Deste modo, ocorre uma extensão para o domínio da arte, aplicando os três sentidos dos universais às abordagens da arte-representação. Nela, localizam-se as escolas e se classificam os estilos, além de estipular o que pertence ou não à esfera da arte. A separação sujeito-objeto, que fundamenta a definição de conhecimento e ciência, prolonga-se na divisão autor-obra, reproduzindo os critérios determinantes das funções e das concepções de arte. A arte pautada pelo *belo* traz seu foco na obra a ser observada, julgada e admirada como objeto de contemplação. O artista apresenta um dom e uma genialidade comprovados pelo resultado estético da obra. Quando tratada como *reflexão*

⁴ KROEF, Ada; GALLICHIO, Gisele. *Arte, Resistência*. In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche/Deleuze: Arte, resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

⁵ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 15 e 67-68

crítica, a obra adquire nova significação. Ela consiste em um instrumento de consciência e de conscientização provocado pelo autor que, na condição de sujeito e de vanguarda, desvela a realidade. A arte ganha uma função focalizada na formação do sujeito através da obra que revela, denuncia e suscita um conhecimento crítico e dialético sobre o mundo. Já como suporte de comunicação, a obra de arte converte-se em *mensagem*, em objeto simbólico de troca. O artista, na qualidade de emissor, faz da obra um conjunto de significados a ser decodificado pelo público, entendido como sujeito receptor. Esta interação procede por interpretação. Os símbolos e os signos contêm significados específicos a serem decifrados pelo espectador numa espécie de "isto quer dizer que", ou ainda, "o autor quis dizer que", efetivando a troca simbólica.

A representação acarreta a reprodução da coisa, da realidade, da informação e considera uma obra de arte original quando esta institui o modelo. A "originalidade" atribui valor ao objeto e ao artista, bem como classifica estilos e define escolas⁶.

O conceito e a verdade presentes na história da filosofia delimitam a arte-representação. Nietzsche enfatiza que o conceito como representação da coisa tem a função de "igualar o desigual", debulhando as coisas para encaixá-las na ideia, ignorando os traços singulares que elas trazem para adequar ao modelo e confirmar a verdade, o real.

Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual à outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono destas diferenças individuais, por um esquecer-se [ignorar] do que é distintivo, e despertar então a representação, como se na natureza além das folhas houvesse algo, que fosse 'folha', uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas, pintadas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da forma primordial⁷

A folha primordial revela a substância, a essência de um ser-folha convertido em modelo ideal que serve de referente para comparar as demais folhas, consideradas cópias concretas presentes na natureza. O procedimento descrito, de comparação e de identificação das folhas pela ajuste ao modelo, assenta a transcendência. A ilusão de transcendência, conforme Deleuze e Guattari, sempre remete a "imanência a algo", fazendo com que o vivido seja submetido à ideia, a um referente separado do mundo, apartando o pensamento da vida⁸.

⁶ A originalidade também serve como critério de mensuração para inserir a obra no mercado. Ela passa a atuar como uma "marca registrada" do autor e uma medida monetária.

⁷ Fragmentos extraídos de Verdade e Mentira, §1. NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 48.

⁸ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 67

Nietzsche prossegue, assinalando a singularidade e a multiplicidade da natureza. Uma natureza incompatível com as formas e os conceitos que a mensuram e a antropomorfizam, a fim de extrair explicações e finalidades.

A desconsideração do individual e efetivo nos dá o conceito, assim como nos dá também a forma, enquanto que a natureza não conhece formas, nem conceitos, portanto também não conhece espécies, mas somente um X, para nós inacessível e indefinível [...] nossa oposição entre indivíduo e espécie é antropomórfica e não provém da essência das coisas [...] uma afirmação dogmática⁹.

Individual, aqui, não remete à unidade, diz do singular, quando ligado às forças que se efetuam corpos. Forças e relações com outros corpos num movimento infinito e irreduzível à forma (seja como fenômeno, essência de fenômeno, estrutura ou matriz), a qual fixa a medida e o padrão a serem copiados. Nietzsche indica o traço dogmático do conceito que procede por modelização e binariedades, edificando a verdade, baseada na crença e na razão que sobrepõem o homem ao mundo. Ao mesmo tempo, aponta para a potência da natureza em seu movimento vital cujos fluxos, imprevisíveis e incalculáveis, engendram devires. Devires que ligam corpos, levando em conta a multiplicidade e a heterogeneidade de suas composições, tornando impossível a comparação e o enquadramento no ser e na estrutura. Devires que trazem a força do indiscernível, do imperceptível e do impessoal. Devires que constituem intensidades vividas, aquilo que foge aos limites e às molduras da episteme, da linguagem e do sujeito.

Além da ilusão de transcendência e dos universais já mencionados, há a ilusão do eterno que, para Deleuze e Guattari, encontra-se vinculada aos conceitos como algo que se reproduz.¹⁰ Nietzsche os denomina “conceitos-múmia” que são manejados por filósofos, os idólatras de conceitos. Nestes conceitos a vida é retirada: “Eles matam, eles empalham quando adoram (...) todos eles crêem, com desespero até, no ser.”¹¹ O conceito é separado do corpo e moralizado, uma vez que os sentidos ligados às sensações estão acometidos de “todos os erros da lógica”. A este respeito, Dias sublinha que os filósofos metafísicos criaram uma forma de pensar cujo excesso de racionalidade em um corpo anêmico gerou seres aberrantes, seres aos quais sempre falta alguma coisa¹². Através da metafísica, nega-se o movimento e o tempo, nega-se a atividade transformando o tempo em representação. A dicotomização temporalidade/eternidade acarreta a instauração do mundo do devir como ilusório, visto que a metafísica não suporta o fluxo e o movimento. Na história

⁹ Fragmentos extraídos de Verdade e Mentira, §1. NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 48.

¹⁰ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 67

¹¹ Conferir *Crepúsculos dos Ídolos, a 'razão' na filosofia, III, §1*. DIAS, Rosa DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 72

¹² DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p.72-73 e 76

da filosofia, predomina a limitação dos conceitos a determinados quadros reconhecidos como verdades eternas a serem reproduzidas, requentadas, polidas, caracterizando uma forma de proceder que impede a criação, pois criar supõe diferir, errar, escapar destas rígidas margens. O pensamento metafísico mumifica a vida e transforma a expressão em conservação através da representação.

Por fim, Deleuze e Guattari indicam uma quarta ilusão correspondente à discursividade que acata as proposições como conceitos. A discursividade acena para a relevância da linguagem na determinação da verdade presente nos enunciados.

Nietzsche frisa “agora, com efeito, é fixado aquilo que doravante deve ser ‘verdade’, isto é, é descoberta uma designação uniformemente válida e uniforme das coisas, e a legislação da linguagem dá também as primeiras leis da verdade: pois surge aqui pela primeira vez o contraste entre verdade e mentira¹³”. A contradição verdade e mentira contém uma implicação moral, a qual define deveres, legitima metáforas e profere sentenças. Um encargo que “a sociedade para existir, estabelece: de dizer a verdade, isto é, de usar as metáforas usuais, portanto, expresso moralmente: da obrigação de mentir segundo uma convenção sólida, mentir em rebanho, em um estilo obrigatório para todos”.

O filósofo provoca uma espécie de distância que se prolonga em um estranhamento das designações de verdade organizadas pela linguagem. A orientação da verdade, que se sobrepõe à vida através da determinação de uma metafísica transcendente, é manifesta em proposições que dispõem *certas espécies ilusões*:

o que se passa com aquelas convenções da linguagem? São talvez frutos de conhecimento, do senso de verdade, as designações e as coisas que elas recobrem? É a linguagem a expressão adequada de todas as realidades? Que critério é esse que usa a equivalência para atribuir legitimidade às coisas? [...] Dividimos as coisas por gêneros, designamos a árvore como feminina, o vegetal como masculino: que transposições arbitrárias! [...] preferências unilaterais, ora por esta, ora por aquela propriedade de uma coisa! [...] [O formador de linguagem] designa apenas relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-las as mais audaciosas metáforas. [...] Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e, no entanto não possuímos mais do que metáforas das coisas[...].

As metáforas elegem figuras, sobrepondo-as ou justapondo-as através das analogias que ignoram a composição das coisas em sua singularidade. Com isso, Nietzsche apresenta a definição de verdade, a qual consiste em

um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma série de relações humanas que foram enfatizadas poética e retoricamente, transportadas,

¹³ As citações que seguem encontram-se em NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 46-49.

enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu o que são, gastas e sem força sensível [...].

Esta breve definição conecta vários traços caros à transcendência: representação; unidade e totalidade, sujeito e razão; linguagem, regra e medida-padrão. As metáforas e as metonímias designam objetos e qualidades de objetos por substituição, estabelecendo uma conformidade. Elas operam através da comparação e da semelhança (no caso da primeira) e da relação objetiva em que uma característica particular (uma unidade) designa a totalidade do objeto (no caso da segunda). Ambas denotam construções de um sujeito que, provido de razão, atribui explicações consolidadas em regras e medidas, as quais são reveladas pela linguagem através da seleção de um referente, a representação. Desta maneira, a verdade imputa a regra, elege o universal e instala a reprodução. Representar é desvelar a verdade que se eterniza e se separa da força vital.

A proposição discursiva e lógica difere do conceito gerado com a filosofia da diferença, que se desprende da verdade, repele a transcendência, abandona a representação para propor a transformação do conceito em criação. A criação consiste em uma apreensão do desigual, do díspar, do incomensurável, considerando a multiplicidade que define sua composição heterogênea, tornando as coisas incomparáveis e diferentes, por isso, singulares. A ruptura com a representação implica um pensamento imanente em filosofia, em que a diferença, ao se tornar afirmativa, não reporta a nenhum referente ou modelo. Renunciar o modelo torna a verdade estranha, num movimento que erra, distancia, suspeita e suspende padrões sustentados na representação, no conhecimento, na linguagem. Errar a verdade implica destruir o sujeito e a arquitetura do pensamento racional moderno; realizar a passagem do sujeito para o agenciamento crivado pela multiplicidade. Não se trata de substituir termos, trocar sujeito por agenciamento, por exemplo, e reproduzir a lógica binária, que parte de uma substância, uma origem, uma unidade, uma interioridade. Errar e deslizar por uma superfície, experimentando as relações, pensando o movimento e o sentido que se instauram. Errar supõe abandonar a verdade, os termos, os valores e os juízos que ela fixa, explica e universaliza. O desvio do centro indica o imprevisto. Improvisar é errar, deslizar pelas linhas de errância. Uma espécie de deriva, de encontro com o inusitado, fazendo do *erro* criação. Linhas estrangeiras, que evadem dos pontos de referência, despojam-se das equivalências, da qualidade de representar, de operar por coordenadas, as quais determinam os limites e se estendem em metáforas e em sentenças. Uma evasão que despreza o valor moral e seus constrangimentos para lançar-se à vida e transformar a distância em componente de estranhamento, em perplexidade. Uma fratura na crença logocêntrica e seu prolongamento

técnico-científico, que opõem pensamento e vida no plano de transcendência. Nas rachaduras da verdade e da representação, vaza uma dimensão ética-estética capaz de estranhar o consolidado.

A criação, que dilui as binariedades, abandona a dicotomia real (concreto)/ abstrato, desfaz o par sujeito e objeto, recusa as essências, escapa à linguagem, instaura um plano de imanência. Neste movimento, o pensamento torna-se inseparável do vivido, exprime o vivido, produzindo sentido. Sentido que, ao mesmo tempo, indica vetores e expressa linhas de força, diferindo do significado. A filosofia da diferença cria conceitos que povoam o plano de imanência, ocupam o horizonte do pensamento. Nele, os conceitos se fazem e desfazem num movimento infinito, variando a cada encontro e cada vez e construindo-se por vizinhanças. O conceito diz da singularidade do acontecimento (do vivido). Criação, expressão e experimentação, que ao levarem em conta “o que se passa entre”, resistem à reprodução, à representação e à interpretação, as quais buscam “o que isso quer dizer”. Sem remeter aos referentes, dispensando as explicações e generalizações, aberturas são produzidas. Elas recusam a significação e possibilitam novos sentidos (que exprimem as forças geradas nos encontros, expressam os devires). Daí, o movimento de criação torna-se irreduzível a qualquer forma de representar, fixar centro, padronizar, visto que faz da diferença a potência e a efetivação da singularidade. O conceito não tem mais pretensão explicativa e extensiva, ele diz do acontecimento, das relações, das tensões de forças em jogo, que definem as linhas, dando contorno aos corpos.

A arte transversaliza com a filosofia, produzindo um plano de composição de blocos de sensações, afectos e perceptos, que expressam diferentes maneiras de existir. Cabe salientar que sensação difere de sensibilidade e que afectos e perceptos divergem de emoções e percepções, uma vez não presumem sujeito, nem indivíduo, nem se restringem a narrações. Deleuze e Guattari (1996:247-248) afirmam que a arte jamais foi representativa: “composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética [...] é o trabalho da sensação”¹⁴. No plano de composição, os elementos são heterogêneos e fazem da obra de arte um monumento que conserva e exalta o acontecimento não como memória, mas como fabulação através das sensações que incitam devires do presente. Elementos com proveniências e velocidades diferentes permeiam o plano, definem um território existencial e transformam-se em matérias expressivas, atuando como marcas ou placas que balizam as fronteiras territoriais de um agenciamento poroso e efêmero. Segundo Deleuze e Guattari, a matéria torna-se expressiva quando adquire “constância temporal

¹⁴DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1996, 247-248.

e alcance espacial que fazem dela uma marca territorial [...]”¹⁵. Neste movimento, a matéria expressiva caracteriza o “solo da arte” que “não é um privilégio do homem”. Cabe notar que a vida carrega uma potência de criação cuja multiplicidade dilui os princípios e os valores racionais, humanos e antropomórficos, considerados condições necessárias para se fazer a arte na esfera semiótica.

Deleuze e Guattari afirmam que a arte pensa com blocos de sensações, gerando deslocamentos, vibrações e contaminações por devires e afectos. Ela estranha o vivido, perspectiva o instituído, indica a potência de outros modos de vida, cria paisagens a serem habitadas, traz o inusitado (o acidente) e expressa o imperceptível. A vida caracteriza-se como uma obra de arte porque consiste em um incessante processo que cria, não reproduz. Os encontros e devires ganham expressão e tensionam um pensamento-movimento, um pensamento-vida, em direção à sua afirmação.

A vida, para Nietzsche, é vontade de potência. Deleuze ressalta que a vontade de potência é um elemento de onde procedem “simultaneamente a diferença de quantidade de forças postas em relação e a qualidade que, nessa relação, marca cada força”¹⁶. Assim, ela permeia e instaura forças assimétricas, porque não são proporcionais, mas diferenciais. Forças que, colocadas em relação, qualificam-se como ativas e reativas. Deleuze também menciona que a vontade de potência implica o acaso, pois “sem ele não teria nem plasticidade, nem metamorfose”¹⁷. Dias expõe a passagem para a vontade criadora¹⁸, quando as forças criadoras predominam sobre as forças inferiores de adaptação e de conservação.

O termo criação é revertido por Nietzsche, quando o desprende da referência teológica para designar ações que não se esgotam. Criar supõe agir, engendrar forças ativas, fazer mundo. A criação despreza a metafísica porque não concebe a existência pela falta e pela negação. Para faltar é preciso comparar e para comparar é necessário um modelo (um centro como referência). A vida não segue modelos. Ela cria, por isso para Nietzsche, *existir é criar*. O filósofo alemão também recorre e amplia a noção de arte, a qual manifesta os atos que produzem continuamente a vida. Assim, a partir da arte, Nietzsche vem definir a vida como vontade criadora. Ao privilegiar a atividade, a vontade criadora assinala uma maneira de pensar por ação e movimento que diverge da metafísica, a qual fixa o estável e o perene. Dias sublinha, na “Genealogia da Moral, a ação e a recusa

¹⁵ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, v. 4, p. 121-123.

¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: RES-Editora Ltda., s/d, p.77

¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: RES-Editora Ltda., s/d, . 81

¹⁸ DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 64-65

do ser: “não existe ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir; o ‘agente’ é uma ficção acrescentada à ação - a ação é tudo”¹⁹.

Devir vida da arte, devir arte da vida

A criação permeia a filosofia e a arte, marcando as linhas de forças, os devires, os encontros. A arte-expressão vem sinalizar as divergências da arte-representação. Estas dissensões estão amparadas nas concepções filosóficas de criação e devir. Elas podem ser experimentadas com Godard em “Je vous salue Sarajevo”²⁰ que traz as linhas do vivido, as forças e poderes moleculares e molares, as práticas e os investimentos dirigidos à organização e à imposição de um modo de vida dominante. A arte-expressão problematiza o vivido pela sensação. Ela não descreve, nem narra, nem explica, mas leva a pensar quando se é afetado pelas matérias expressivas, pelas figuras estéticas indissociadas do vivido. O cineasta apresenta a divergência entre cultura e arte, que abrigam, respectivamente, a representação e a criação. A primeira, cultura, referencia a morte e a segunda, arte, exalta a vida. Uma sequência de imagens fotográficas inicia com a exposição de dois soldados. O medo, a agonia e a morte são acompanhados pela tristeza melódica e os acordes soturnos de uma orquestra. O texto soa como um lamento que detecta a existência da regra e da exceção:

[...] Cultura é a regra e arte a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, televisão, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoyevski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida e se torna a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. A regra quer a morte da exceção. Então a regra para a Europa cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda floresce.[...]

O filme de dois minutos traz um plano ético-estético e político através de uma fotografia de jornal publicada por ocasião da Guerra na Bósnia e Herzegovina iniciada em 1992. Este Estado multi-étnico é formado por sérvios, bósnios, croatas e iugoslavos, cuja diversidade religiosa (muçulmanos, cristãos ortodoxos e católicos) torna-se pretexto dos interesses mundiais decorrentes do fim da Guerra Fria, disparando uma guerra civil. Investimentos nacionalistas e forças militares, policiais, paramilitares, em nome de uma limpeza étnica, atacam cruelmente a população.

Nesta guerra, os moradores da capital Sarajevo foram mantidos sob o terror de um cerco que durou quase 4 anos. A ação de provocar maior sofrimento possível aos civis teve como finalidade

¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Cia da Letras, 1998, p. 36

²⁰ Filme de Jean-Luc Godard disponível no site <https://www.youtube.com/watch?v=LU7-07OKuDg&t=75>

coagir as autoridades bósnias a se submeterem às exigências sérvias²¹. Godard traz o horror da guerra e da cultura como uma imposição violenta sobre o que difere. Com uma única imagem, ele escapa da narração e da informação jornalísticas, conferindo movimento à fotografia que se transforma em uma expressão plástica, musical, literária e filosófica. O filme fragmenta a imagem, percorre os quadros e dimensiona a disparidade das forças, bem como a brutalidade do poder bélico. Ele impacta, forçando a pensar o vivido e maneiras distintas de existir que são barradas em nome da regra, como constrangimento a um único modo de vida, o qual justifica a guerra. Sua arte incita a sensação desta truculência em nome da cultura, da Lei (Estado) e do capital. O filme realiza a passagem da vida expressa em blocos de sensações para a arte de viver anunciada na potência das vizinhanças étnicas. A exceção é o que escapa da reprodução. A arte escrita não remete à linguagem, mas exhibe a força da literatura. A exceção em diferentes modos de expressão carrega a força vital, passando de um devir vida da arte para um devir arte da vida.

Em outro filme intitulado "Cinema e Prosa: na escuridão do tempo"²², Godard apresenta "os últimos minutos do pensamento" em que sacos plásticos cheios de livros encontram-se depositados na escada de uma casa, esperando para serem "devorados" pelo caminhão de lixo. Concomitantemente às imagens, uma voz feminina lê fragmentos dos exemplares que ensaca: "Penso, logo existo. O eu que eu penso não é o eu que sou. Por que? A sensação de existir não é ainda um 'eu'"

Descartar o racionalismo e suspender o sujeito, dissociar-se do eu e constituir exercício de devir são disparados nestas provocações. As imagens brincam com a ação de descartar Descartes, uma atitude que se depara com a existência e a multiplicidade "exteriores" a um eu e a um sujeito. "É uma sensação irrefletida que nasceu em mim, mas... sem "eu". Tal sensação está engendradora por velocidades e intensidades diferentes, heterogêneas que atravessam e dão consistência a um corpo, constituem um agenciamento.

Na imagem, mãos masculinas ajudam a retirar os livros da estante. Sobre a mesa, mãos depositam estes volumes, mãos os retiram... Os gestos ganham voz com o timbre de um homem maduro: "Oh, não se pode dizer nada sobre nada. Por isso não há limite no número de livros. Todos os corpos, todas as almas juntas e tudo o que produzem, não tem mais o mínimo valor". Na rua, o caminhão de lixo recebe os volumes acompanhados da voz que afirma "isso forma uma parte do infinito". O pensamento, circunscrito ao conhecimento e à linguagem que sustentam a verdade e a

²¹ Convém observar que a maioria da população era formada por bósnios e muçulmanos.

²² Esta obra encontra-se disponível no site <https://www.youtube.com/watch?v=gH4pjOPgMoQ>

regra, é engolido pelo movimento das lâminas do caminhão, misturando-se com restos e vestígios das coisas mais banais e cotidianas. Coisas que aqueles livros desprezam. Pensar-se vida, inserindo-se num movimento infinito que combina acaso e esquecimento.

O acaso, segundo Nietzsche, carrega as coisas mais cotidianas e traz um presente que é, ao mesmo tempo, temporal e dádiva. O acaso "não é um incidente que devemos afugentar, mas o elemento essencial que determina a plasticidade da vontade criadora"²³, pois impulsiona a ação criadora. O acaso gera encontros inusitados que são incompatíveis com a repetição como reprodução e com o destino como fim. Ele dilui o sujeito, quando se defronta com a ilusão da certeza e do controle, transformando-o em elemento e em força nas relações dispostas no presente que vem tensionar a capacidade de criar. A criação carrega um presente que difere da linearidade histórica. Com isso, evoca o esquecimento, a digestão e a alegria em confronto com a memória, o passado e o sofrimento. Conforme Nietzsche, a vontade criadora quer o presente, o inesperado e o acaso que leva ao imprevisto, caracterizando uma composição de ações, as quais dançam com o imprevisto, num ritmo que marca o encontro com o aqui e o agora. Um encontro com o acaso, afirma Nietzsche, "que toca conosco uma melodia"²⁴. O devir arte da vida ocupa-se da vida como obra de arte, assinalando trajetórias em linhas de errância, fazendo do imprevisto uma espécie de *performance*.

Performance e improviso

Um breve levantamento acerca das inúmeras classificações e esforços de enquadramento para definir *performance* no âmbito formal da arte indicam que ela, a *performance*, compreende meios de expressão sem contornos específicos ou precisos. Alguns traços frequentes nas investidas de conceitualização estão indicados pelos termos: sistema flexível e aberto, multifacetado, função, forma de expressão, gênero, fusão de gêneros, multidisciplinaridade ou interdisciplinaridade, evento, intervenção política ou ambiental, ritual, pura ação ou presença, espaços não convencionais, "arte viva", unificação da vida e da arte, artista-instrumento, corpo-meio, interação artista-plateia. Há uma tendência em sustentar a perspectiva estrutural acomodando a *performance* no campo simbólico, equiparando-a a um ritual que recorre aos recursos semióticos para estabelecer significados, realocando o referente da arte-representação.

²³ DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 79

²⁴ DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 78

Distinções entre *performance*, *happening* e *live art* decorrem de derivações que desembocam em vertentes sob tais denominações. Na tabela apresentada por Renato Cohen²⁵, o caráter ritual e a modalidade de apresentação assinalados pelo evento consistem em aspectos comuns, enquanto que preocupação conceitual e a estruturação individual qualificam a *performance*. Outros aspectos são demarcadores de divisões, tais como: maior ou menor participação do público, espontaneidade, pluralidade de meios, tendência ao improviso e ao descontrole. Alguns aspectos como a diversificação e o uso do espaço, o foco no corpo (antropomórfico), em especial no corpo do artista, a ênfase ao ritual tornam-se pontos mais recorrentes nos discursos acerca da *performance*. O ritual reporta ao imaginário ou ao simbólico. O imaginário estabelece uma correlação com o real através de um jogo dialético constituído pela oposição e pela complementaridade. Gilles Deleuze destaca que "ora invocamos o ponto transcendente em que o real e o imaginário se penetram, e se unem, ora sua fronteira aguda, como o gume de sua diferença²⁶". A definição de imaginário envolve "dois jogos de espelho, de desdobramento, de identificação e de projeção invertidas, sempre ao modo do duplo". O simbólico atua como elemento da estrutura²⁷, como fonte de interpretação, inserindo um terceiro termo que descobre o ponto da linguagem, circula e determina os significados pela posição na cadeia significante. A estrutura do inconsciente é linguagem. Os corpos falam pela linguagem dos sintomas. As coisas revelam a linguagem dos signos. A metáfora, a intersubjetividade e a comunicação concernem ao estruturalismo, que fixa referente, opera por representação e erige transcendência.

A *performance*, especialmente no teatro e em suas derivações cênicas, tende a reforçar a ideia mítica e/ou ritual de viés estruturalista sustentada pela noção de troca simbólica. Um repertório que busca um tipo de estranhamento, de atenção à vida, com exaltação do corriqueiro, do comum através da sua sacralização. Há uma valorização, uma significação instaurada com um processo de sacralização do profano, de divinização do cotidiano, amparado em recursos interpretativos, sejam semióticos, sejam psicanalíticos. Componentes, capturados pelos artistas, críticos e público, investem na representação pelo reconhecimento de um significante, que desvenda e distribui significados ritualizados na e pela *performance*.

²⁵ COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

²⁶ DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta: e outros textos* São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 222 e 224

²⁷ Conforme Lévi-Strauss, a estrutura "oferece um caráter de sistema" em que a modificação de um dos elementos acarreta na modificação de todos os outros. Este sistema de relações permite a construção de modelos preditivos e explicativos dos fatos observados que podem ser reencontrados em objetos diferentes. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996, p. 316

A perspectiva simbólica procura desvendar uma invariante que configura a estrutura a ser preenchida por conteúdos variados, os quais conformam o repertório proposto pelo artista. Esta estrutura assegura a comunicação, a interação, a imersão proposta com a *performance* através da ressonância do referente lançado pelo artista, o qual pretende atuar como uma espécie de *xamã*, garantindo a eficácia do espetáculo.

A equiparação ao xamanismo, explicado pela antropologia através das categorias estruturais, vem justificar a arte como mensagem e troca simbólica, atribuindo uma função ritual para *performance*. Entretanto, esta comparação, quando busca dar estatuto a *performance*, vem corroborar para redução da percepção, do pensamento e do modo de vida indígena a uma esfera de ação equivalente à representação, ignorando a multiplicidade e singularidade indígenas.

A *performance* concebida como representação e espetáculo ritual determina um referente que repercute nos espectadores por analogia, correspondência e semelhança. Sujeito e cognição são reforçados pela linguagem – palavras e gestos – inerente a um sistema semiótico que viabiliza a equivalência e a troca simbólica. Neste vetor, as práticas artísticas operam máquinas binárias, supõem a essência do espírito humano para investir na transcendência. O significante atua como “chave” da interpretação, fixando sentidos em significados que sobrecodificam a vida. A significação e a ressignificação são reproduzidas em espetáculos que corroboram para o teatro-representação. Neste movimento, pensamento e vida, arte e vida permanecem separados.

Linhas de uma arte-expressão encontram-se no Teatro da Crueldade, proposto por Antonin Artaud, trazendo elementos e rupturas que precedem a *performance*²⁸, abrindo para novos sentidos. Interessa destacar aqueles componentes que tensionam a criação e trazem um conceito de inconsciente distinto da estrutura e da representação. Um inconsciente-usina que não representa, nem interpreta, nem explica. Um inconsciente que produz, adquirindo expressão e conteúdo nos agenciamentos, nos encontros que se estabelecem aqui e agora, atravessados pelo acaso e pelo improviso. Artaud menciona a importância de “romper com a linguagem para tocar a vida”, rejeitando os poderes do homem e tornando “infinitas as fronteiras do que chamamos realidade²⁹”. A vida é definida como uma “espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”.

²⁸ Há uma ambiguidade no texto de Artaud, “O Teatro e seu Duplo”, que possibilita a restituição da representação através da linguagem e da comunicação pela retomada no traço religioso e ritual. É possível perceber o atravessamento do surrealismo e do simbolismo com o enfrentamento e o combate aos elementos cognitivos, explicativos, moralizantes e psicológicos do teatro europeu e da civilização ocidental (moderna), ao mesmo tempo que se dá margem para a restauração da transcendência e da consciência pelo imaginário enfatizada com o conceito de duplo presente na obra. ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²⁹ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 8

Neste sentido, a vida escapa da representação e da linguagem, as quais consistem em uma maneira de capturá-la e organizá-la. O autor lança a potência do teatro como processo de produção, descontrolado, desordem, incerteza, contágio, que procede por tematizações, percorrendo linhas abstratas, informes, intensidades e vibrações cujos deslocamentos dirigem-se para a criação. Para ele “uma verdadeira peça de teatro perturba os sentidos, libera o inconsciente reprimido, leva a uma espécie de revolta virtual[...]”³⁰. Um teatro capaz de provocar um flagelo dos costumes, um delírio, agindo em coletividades, transformando o sentido, restituindo conflitos e forças, lançando o impossível, o impensado. Artaud denomina de linguagem concreta do teatro, a poesia para os sentidos, a qual se separa da palavra, expressa pensamentos sem recorrer à linguagem articulada, fazendo da cena uma superfície de registro, de dispersão e de expressão dos sentidos sem correspondência com a palavra e o diálogo. Sons, ruídos, gritos, melodias, gemidos mesclam-se a outros objetos e componentes luminosos, gestuais, “humanos”, estabelecendo relações e ações imprevisíveis distribuídas neste campo que se constrói em cena. Há uma profusão de modos de expressão que ganham sentido nos fluxos, sem subordinação, nem equivalência, nem reprodução. Artaud denuncia o *voyerismo* presente nas dicotomias ator e espectador, espetáculo e representação da realidade. Tais dicotomias reforçam a paralisia e a reprodução. O processo de uma experimentação teatral, encorajada por Artaud, precipita a imanência e sublinha o improviso. Deleuze e Guattari afirmam que “improvisar é ir ao encontro do mundo, ou confundir-se com ele”³¹, um devir-mundo que se liga a um pensamento imanente indissociável da vida. O devir arte da vida penetra no cotidiano, diluindo as fronteiras disciplinares e cognitivas para experimentar a vida com as forças plásticas de um pensamento-mundo tornado uma estética da existência.

O recorte proposto visa a relação *performance* e improviso, a partir do conceito de agenciamento (maquínico do desejo e coletivo de enunciação) de Deleuze e Guattari. Aqui, interessa crivar a noção de *performance* com um modo performativo. Este modo, constitutivo dos atos de fala de John Austin, é considerado por Deleuze e Guattari uma fissura na linguagem por demarcar relações imanentes, relações intrínsecas entre a fala e a ação, abarcando uma ação que se realiza quando dita³². Conforme os autores, a linguagem caracteriza-se por transmissão de palavra de ordem, por um discurso indireto, de um signo que remete a outro signo, narrando aquilo que não se percebe diretamente. “Ela não é vida, dá ordens à vida, consistindo em dever no sentido moral, é

³⁰ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 24

³¹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, v. 4, p.117

³² No enunciado performativo, Austin salienta que o verbo não descreve, mas realiza a ação DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995, vol.2.

feita para obedecer e fazer obedecer³³". A palavra de ordem remete aos comandos e aos "atos ligados aos enunciados por uma *obrigação social*". Como ilocutório, o performativo consiste em um ato instantâneo. Os atos instantâneos caracterizam-se por atos imanentes à linguagem. Eles quebram com o discurso indireto, realizando através do enunciado uma passagem, uma transformação incorpórea que, ao se referir aos corpos, se insere em suas ações e paixões³⁴. Ocorre uma passagem para os afectos. Essa passagem torna-se importante na arte da *performance* por poder desencadear deslocamentos subjetivos, quebras das modelizações, modificações das ações. Guattari afirma que a arte da *performance* leva "ao extremo as implicações das dimensões intensivas, a-temporais, a-espaciais, a-significantes a partir da teia semiótica da cotidianidade³⁵". Ela gera um descentramento estético, uma "multiplicação polifônica dos componentes de expressão", desconstruindo estruturas e códigos em vigor através de matérias de sensação, lançando focos enunciativos que buscam instaurar novas clivagens.

Neste sentido, a *performance* em arte transforma-se em improviso num encontro com o imprevisível. O improviso percorre as "linhas de errância com volteios, velocidades, movimentos, gestos, sonoridades diferentes", definindo agenciamentos por desterritorialização dos meios, por extração de componentes heterogêneos que, arranjados, marcam distâncias, relações e singularidades, sem homogeneizar, nem hibridizar³⁶. Além de desfazer enquadramentos e resistir às determinações molares, que são as padronizações, improvisar consiste em ativar uma composição por variações, modulações, desvios, vizinhanças que caracterizam um cromatismo generalizado, impossibilitando a determinação de um centro através da conjunção "e", do devir. O improviso é produção de devires. Devir-mundo que "(...) põe em jogo o cosmo com seus componentes moleculares³⁷", procedendo por vizinhança, por zonas de indiscernibilidade, por contágio e eliminando a analogia, a semelhança, "tudo o que excede o momento, mas colocando tudo o que o inclui". Tornar-se mundo acarreta em não se fazer notar, em se tornar desconhecido, impessoal, assubjetivo, linha abstrata, sem forma, nem função, conjugada com outras linhas, outras peças. Um devir-imperceptível só pode ser percebido ao se tornar molecular, passando por linhas

³³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, vol.2, p. 18

³⁴ Qualquer diagnóstico grave pode ser um exemplo de um ato ilocutório. No momento em que o médico declara o diagnóstico (o qual funciona como uma espécie de tarja), modificam-se imediatamente todas as ações e as sensações do corpo diagnosticado, provocando uma mudança das posturas e das ações no tocante à vida. Um diagnóstico, quando recebido, leva a uma avaliação instantânea de modo de viver e implica uma transformação, que questiona as modelizações, atravessa o desde as percepções cotidianas, as atenções às relações (humanas e não-humanas) até hábitos alimentares e prazeres efêmeros. O tempo converte-se em duração. A vida é percebida e vivida em suas intensidades. A escala de valores passa a ser redimensionada.

³⁵ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p.114-115

³⁶ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, v. 4, p.117.

³⁷ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, v. 4, p. 73

silenciosas e clandestinas. O improviso é encontro, devir, que adquire sentido e consistência pela vizinhança dos agenciamentos, pela relação, pelo ritmo, pelas intensidades, pelo que passa entre os componentes colocados em jogo. Ele articula a repetição dos meios com a diferença dos ritmos, impedindo a reprodução, pois institui o novo a cada vez. No improviso, o inconsciente é maquínico e difere do ritual que revela um inconsciente estrutural. O improviso ativa forças de criação, exerce a experimentação. Experimentação que possibilita a vida-arte e arte-vida, cujos vetores devir vida da arte e devir arte da vida lançam a potência do devir da arte nos estados vividos, apreendendo a vida como obra de arte. Rosa Dias destaca, em Nietzsche, que a vida como obra de arte concerne à "arte de criar a si mesmo, isto é, de sair da posição de criatura contemplativa e adquirir hábitos e atributos de criador, ser artista de sua própria existência³⁸". A vida como obra de arte assinala a dissolução da fronteira entre arte e vida pelo atrevimento de singularizar. O incomparável e o incomensurável permeiam as relações cotidianas, moleculares numa superfície de co-existências e de exercício da diferença, em que a reprodução, a analogia, a correspondência dissipam-se pelo abandono da representação, do referente, do padrão, da unidade, da origem. Neste processo, ocorre a dispersão de práticas reservadas aos artistas entendidos como uma 'casta' responsável pela condução de um espetáculo. A própria noção de espetáculo esmorece, uma vez que ela se encontra vinculada à exibição, à contemplação e à representação.

A invasão da arte na dimensão vivida, cotidiana, desfaz o limite da arte traçada como esfera semiótica, quando a diferença é exercida, quando a criação efetiva-se a cada conexão, a cada relação. O deslocamento dos sentidos, a inversão dos vetores, dirigida à experimentação arte-vida, incitam o processo de tornar-se artista com a produção de si³⁹, a qual é considerada afirmação da diferença. O embaralhamento e a criação de relações inusitadas, irredutíveis aos modelos, às explicações e ao controle, disparam forças capazes de constituir uma ética inseparável das dimensões estética e política, assinalando agenciamentos concretos de um modo de vida insubordinado aos enquadramentos e esquemas de subjetivação ligados ao organismo e ao antropomorfismo; à significação e à linguagem; à subjetivação e à sujeição.

O improviso caracteriza-se pelo encontro com o acaso, um exercício de devir que tensiona cartografia. Ela não é um procedimento metodológico ou acadêmico, mas uma maneira de se inserir e se situar nas relações estabelecidas, apreender as tensões, as ações e as paixões, as proveniências,

³⁸ DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p.20

³⁹ A produção de si não possui nenhuma relação com o indivíduo e a identidade. Ela realiza a passagem, assinala a singularização em que percebe-se mundo, numa relação rizomática e descontínua de forças que dão contorno aos corpos num movimento infinito através de uma cartografia.

os componentes e as velocidades que engendram um agenciamento. Cartografar, para Guattari implica “discernir os componentes postos em jogo e os universos de referências correspondentes⁴⁰”. A cartografia visa construir mapas dos processos que estão sempre em obra. Ela analisa o acontecendo, produz uma experimentação que traça percursos imanentes à própria produção da realidade entendida como multiplicidade, viabilizando a transvaloração. Improvisar leva a compor, percorrer linhas que fazem agenciamentos, ativando forças afirmativas e processos de singularização. O agenciamento consiste em um encadeamento de afectos com velocidades variáveis, precipitações e transformações em correlação com o fora, instaurando anéis abertos e contornos mutantes. Ele oscila entre um fechamento territorial e uma abertura desterritorializante que o conecta no cosmos e em outros agenciamentos⁴¹.

A *performance*, quando relacionada ao improviso, dispara estranhamentos, desvios de fluxos, abandono de modelos, suspendendo a verdade e a realidade. Ao mesmo tempo, exerce composição e criação. O improviso indica a desterritorialização, a linha de fuga de um centro. Linha lançada à incerteza que, sem se paralisar, desliza entre os componentes, faz cortes e conexões, produz novos sentidos, inesperados, imprevisíveis, ganhando consistência em novos agenciamentos. Conforme Deleuze e Guattari, um agenciamento é simultaneamente maquínico do desejo e coletivo de enunciação. O agenciamento maquínico efetiva-se pela mistura de corpos, de ações e de paixões. Ele é um corte radical entre signos e objetos. O agenciamento coletivo de enunciação funciona diretamente no regime de signos e se encontra atrelado ao processo de subjetivação e de significação.

O agenciamento é um acoplamento de máquinas em que investimentos molares apostam na reprodução de um padrão dominante e vêm reproduzir o capital⁴². Ele também produz devires moleculares capazes de criar um sentido diferente com a entrada ou saída de um componente desterritorializado que o abre para outros agenciamentos, modificando as relações de forças com potência de afirmar a vida. Guattari assinala a importância de romper com a serialidade dos dispositivos de subjetivação para produzir processos de singularização, de afirmação da singularidade atravessada pela relação diferencial dos componentes constitutivos do agenciamento, pela distância entre agenciamentos e, simultaneamente, pelos traços comuns que

⁴⁰ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p.84

⁴¹ Sobre as passagens do agenciamento, conferir DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34 1997, p. 151.

⁴² Na forma molar, forças internas moleculares atuam em conjunto, estabelecendo uma maioria, um padrão dominante, em que as relações são localizáveis, covalentes, arborescentes e operam por encadeamento. Na forma molecular, as ligações não são localizáveis, nem covalentes. Elas são maquínicas, indiretas, mutantes e operam por discernimento.

os percorrem. A cartografia, ao discenir as forças e os componentes em jogo, leva ao improviso na ordem das paixões e das ações, efetivando uma dança que percebe e acolhe a vida em direção a novos sentidos, imprevisíveis, inusitados, insubordinados, resistentes, e também abertos às forças capazes de convergir e aumentar a potência de existir. Uma dança cujas marcas expressivas e plásticas carregam atitudes éticas e estéticas de uma maneira de viver.

A cartografia constrói um mapa de um percurso estrangeiro e inusitado, precipitando um estranhamento radical aos pressupostos científicos que fixam hierarquias e valores. Uma linha transversal atravessa e dissipa as fronteiras disciplinares, cruzando diferentes perspectivas, renunciando dicotomizações. A cartografia compõe uma anticiência. Ela não possui intenção explicativa, não visa exprimir um conhecimento científico, nem busca um sistema interpretativo com suas invariantes universais. As construções explicativas estabelecem determinantes causais para dar conta deste ou daquele resultado e, com isso, reportam-se à(s) origem(s).

Nietzsche penetra em terras ignoradas pela metafísica quando incita um estranhamento acerca da verdade. Ele cria um pensamento estrangeiro àquelas determinações, àquelas significações, insubordinando-se aos universais e aos valores morais, problematizando a reprodução inerente à representação. O estrangeiro traz partículas imperceptíveis que penetram em territórios acadêmicos e epistêmicos, tensionando os limites da verdade e do conhecimento em direção ao um pensamento-vida. Um pensamento que encoraja a penetrar no desconhecido, no impensado.

O improviso articula-se à cartografia demarcando o que se passa e criando com. Improviso e acaso tensionam a *performance*, que escapa do plano técnico-artístico e lingüístico, ganhando movimento e vida no devir-mundo. Um movimento que estranha e abandona a verdade; procede pela cartografia, pelo esquecimento e pelo devir. Linhas indicam os processos de singularização, quando recusam a culpabilização, a segregação e infantilização. Os fluxos e as forças enfrentam a culpabilização e a segregação que articulam o ser, a identificação e a representação, sustentando a negação, a falta, o ressentimento e a dívida; resistem à infantilização que supõe “falar por” suportado na linguagem, na verdade e na interpretação segundo um modelo semiótico; atacam a subjetividade que procede pela equivalência e pela produção de esquemas de submissão e de sujeição. Improvisar traz a ousadia de acolher o insólito, percorrer o movimento que compõe a estética da existência.

REFERÊNCIAS:

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006

_____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: RES-Editora Ltda., s/d.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, vol.2.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, v. 4.

_____. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1996.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Cia da Letras, 1998,

KROEF, Ada; GALLICHIO, Gisele. *Arte, Resistência*. In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche/Deleuze: Arte, resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.