



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958


Caos. Cosmos, Território, Arquitetura

Elizabeth Anne Grosz

Tradução: Mateus Scota

Para citar este artigo:

GROSZ, Elizabeth Anne. Caos. Cosmos, Território, Arquitetura. Tradução: Mateus Scota. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 56, dez. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573103562025e0701



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Caos. Cosmos, Território, Arquitetura

Elizabeth Anne Grosz¹Tradução: Mateus Scota²

Resumo

O texto a seguir foi extraído do livro *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth* (2008) de Elizabeth Grosz. Nele, Grosz concentra-se sobre as condições de existência da arte no que tange a separação e ordenação de planos de composição sobre o caos imanente, natural. Suas explorações são orientadas pelos escritos de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Luce Irigaray, que propõem aberturas da natureza e da cultura para as forças não reconhecidas e indeterminadas, oriundas do caos natural. Grosz compreende que tais forças são capazes de promulgar novas maneiras de conceituar a política e as formas pelas quais a arte e a política podem ser conectadas e repensadas.

Palavras-chave: Arte. Território. Enquadramento. Gesto arquitetônico. Terra.

Caos. Cosmos, Territory, Architecture

Abstract

The hereafter text is extracted from Elizabeth Grosz's book *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth* (2008). In it, Grosz focuses on the conditions of art's existence as a separation and ordering of compositional planes within chaos immanent on the natural world. Her explorations are guided by the writings of Gilles Deleuze, Félix Guattari, and Luce Irigaray, who propose openings of nature and culture to unrecognized and undetermined forces, emerging from the natural chaos. Grosz understands that such forces can promulgate new ways of conceptualizing politics and the ways in which art and politics can be connected and rethought.

Keywords: Art. Territory. Framing. Architectural gesture. Earth.

Caos. Cosmos, Territorio, Arquitectura


Resumen

El siguiente texto es un extracto del libro de Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth* (2008). En él, Grosz se centra en las condiciones de la existencia del arte como separación y ordenación de planos compositivos dentro de un caos natural inmanente. Sus exploraciones se inspiran en los escritos de Gilles Deleuze, Félix Guattari y Luce Irigaray, quienes proponen la apertura de la naturaleza y la cultura a fuerzas desconocidas e indeterminadas, originadas del caos natural. Grosz entiende que estas fuerzas son capaces de impulsar nuevas formas de conceptualizar la política y las maneras en que el arte y la política pueden conectarse y repensarse.

Palabras clave: : Arte. Territorio. Enmarcación. Gesto arquitectónico. Tierra.

¹ Filósofa australiana e teórica feminista. Professora Dra. Emérita de Estudos Femininos Jean Fox O'Barr na Duke University em Durham, Carolina do Norte, EUA.

² Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Graduação – bacharelado em Artes Cênicas pela UFSM. Prof. Dr. Departamento de Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

 mateus_scota@yahoo.com.br

 <http://lattes.cnpq.br/1687567471691538>  <https://orcid.org/0000-0001-6698-4880>

A arte e nada como a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande sedutora para a vida, a grande estimulante da vida. A arte [é a] única força contrária superior, em oposição a toda vontade de negação da vida.

(*A Vontade de Poder*, Friedrich Nietzsche)

Este pequeno livro é dedicado a questões sobre a ontologia, isto é, as estruturas material e conceitual da arte. Embora eu não seja treinada nas artes visuais ou espaciais, existem, no entanto, muitos pontos de sobreposição, regiões de intersecção, que dizem respeito à arte e à filosofia, e são essas preocupações compartilhadas que quero explorar aqui. Quero discutir as "origens" da arquitetura, música, pintura - de fato, as artes em geral -, mas não as origens históricas, evolutivas ou materiais da arte, passíveis de confirmação por algum tipo de evidência material ou pesquisa empírica que interessaria a arqueólogos, antropólogos ou historiadores. Em vez disso, pretendo explorar as condições do surgimento da arte, o que torna a arte possível, quais *conceitos* a arte implica, assume e elabora. Essas, é claro, estão ligadas a forças evolucionárias e materiais, isto é, à elaboração histórica da vida, mas são, no entanto, metafísica ou ontologicamente separáveis delas.

Arte, de acordo com Gilles Deleuze, não produz conceitos, embora resolva problemas e provocações. Ela produz sensações, afetos, intensidades como seu modo de abordar problemas, que as vezes se alinham com e se vinculam a conceitos, o objeto da produção filosófica, que é como a filosofia lida com ou encaminha problemas. Portanto, a filosofia pode ter um lugar não tanto na avaliação da arte (como a estética tentou fazer), mas ao abordar as mesmas provocações ou incitações à criação que a arte enfrenta – através de diferentes meios e com diferentes efeitos e consequências. A filosofia pode tornar-se a gêmea ou irmã da arte e suas várias práticas, nem juíza, nem porta-voz da arte, mas sua irmã igualmente rebelde, trabalhando ao lado da arte sem elucidá-la ou falar por ela, sendo provocada pela arte e compartilhando as mesmas motivações para o surgimento de inovação e invenção. Meu objetivo é desenvolver uma filosofia não-estética da arte, uma filosofia apropriada para as artes que não substitua a história e a crítica da arte, nem pretenda fornecer uma avaliação do

valor, qualidade ou significado da arte, mas, em vez disso, lide com as forças e potências comuns da arte, as regiões de sobreposição entre as várias artes e a filosofia.

Meus guias nas explorações a seguir serão os escritos de Deleuze e Guattari juntos e suas críticas à significação e subjetivação, os dois paradigmas dominantes que orientaram tanto a política feminista quanto a pós-moderna; e os escritos de Irigaray, com sua insistência na especificidade sexual e na diferença corporal irreduzível como o próprio motor da produção cultural e filosófica. Por meio de Deleuze, Guattari e Irigaray, e suas aberturas da natureza e da cultura para forças não reconhecidas e abertas a continuidade, meus objetivos serão desenvolver novas maneiras de abordar e pensar sobre as artes e as forças que elas mobilizam e transformam e, portanto, indiretamente, novas maneiras de conceituar a política e as formas pelas quais arte e política podem ser conectadas e repensadas.

Em meu trabalho anterior, concentrei-me nas maneiras pelas quais os corpos e as forças do espaço, tempo e materialidade, isto é, a natureza, possibilitaram, em vez de inibir, a produção cultural e política³. Neste capítulo, através de Deleuze, Guattari e Irigaray, gostaria de abordar como essas forças se coadunam para permitir a explosão produtiva das artes a partir das provocações colocadas pelas forças da terra (forças cosmológicas que podemos entender como caos, indeterminação material e orgânica) com as forças dos corpos vivos, de forma alguma exclusivamente humanos, que exercem sua energia ou força através da produção do novo e criam, através de seus esforços, redes, campos, territórios que temporária e provisoriamente abrandam o caos o suficiente para extrair dele algo que não é tão útil quanto intensificador, uma performance, um refrão*, uma organização de cor ou movimento que, eventualmente transformado, possibilita e

³ Ver, em particular, Grosz, 2004 e Grosz, 2005.

* NT: Nos escritos de Deleuze e Guattari, a palavra francesa *ritournelle* possui amplo campo semântico, remetendo tanto ao refrão de uma canção quanto ao sentido erudito do *ritornello* italiano, ligado ao retorno na estrutura musical. Na tradução para a língua inglesa, desenvolvida por Brian Massumi, o termo foi vertido como *refrain*, que abarca o refrão com um sentido de repetição. Outras traduções dos textos de Deleuze e Guattari para a língua portuguesa transpõe o *ritournelle* como *ritornelo*, mantendo a referência ao termo italiano. Em português, *refrão* mantém esse sentido: parte da canção que se repete e cria uma unidade rítmica (familiar), territorializando aquilo que é inicialmente desterritorializado. Sendo assim, opto pelo uso do termo *refrão* nesta tradução, entendendo que ele não produz perdas no valor semântico e aproxima o entendimento daquilo que o texto de Grosz trata.

induz a arte.

Deleuze sugere, em oposição às abordagens filosóficas ou fenomenológicas das artes que analisam sua intencionalidade ou o engajamento mútuo de sujeitos e objetos nas obras de arte, que as artes produzem e geram intensidade, que impacta diretamente o sistema nervoso e intensifica a sensação. A arte é mais a arte do afeto do que da representação, um sistema de forças dinamizadas e impactantes, em vez de um sistema de imagens singulares que funcionam sob o regime dos signos⁴. Nas artes, interessa-me aqui considerar todas as formas de criatividade ou produção que geram intensidade, sensação ou afeto: música, pintura, escultura, literatura, arquitetura, design, paisagem, dança, performance e assim por diante. Não estou interessada em fornecer avaliações qualitativas de obras de arte, em distinguir arte "boa" de "ruim" ou alta e baixa arte, em estabelecer algum tipo de hierarquia das várias artes, mas em explorar as relações peculiares que a arte estabelece entre o corpo vivo, as forças do universo e a criação do futuro, a mais abstrata das questões, que, se forem abstratas o suficiente, podem nos fornecer uma nova maneira de compreender o concreto e o vivido.

O que distingue as artes de outras formas de produção cultural são as maneiras pelas quais a produção artística se funde, intensifica e eterniza ou monumentaliza a sensação. A produção material – a produção de mercadorias – embora possa gerar sensação, é, no entanto, direcionada para a realização de atividades, tarefas, objetivos ou fins. A produção de mercadorias, mesmo as "mercadorias artísticas", dirige-se à geração de sensações pré-experimentadas, sensações conhecidas antecipadamente, que afetam de maneira particularmente triste ou alegre. É por isso que não está claro se Deleuze entende a música popular ou a arte produzida em massa, o kitsch, como artístico, embora ele certamente entenda seus efeitos intensificadores⁵. A arte permite que a matéria se torne

4 Sensações, afetos e intensidades, embora não sejam facilmente identificáveis, estão clara e intimamente ligadas às forças, particularmente às forças corporais e suas transformações qualitativas. O que as diferencia da experiência ou de qualquer enquadramento fenomenológico é o fato de elas vincularem o corpo vivido ou fenomenológico às forças cosmológicas, forças externas, que o próprio corpo nunca pode experimentar diretamente. Afetos e intensidades atestam a imersão e participação do corpo na natureza, caos, materialidade: "*Os afetos são precisamente esses devires não humanos do homem, como os perceptos – entre eles a cidade – são as paisagens não humanas da natureza*" (Deleuze e Guattari, 1994, p. 169).

5 Veja Buchanan e Swiboda (2004), e especialmente "Deleuze e a Música Pop", de Ian Buchanan; O próprio Deleuze claramente têm preferência por obras que podem ser consideradas de alto modernismo, mas não

expressiva, não apenas para satisfazer, mas também para intensificar – ressoar e se tornar mais do que ela mesma. Isso não quer dizer que a arte esteja sem conceitos; simplesmente que os conceitos são subprodutos ou efeitos, e não o próprio material da arte. A arte é a regulação e organização de seus materiais – tinta, tela, concreto, aço, mármore, palavras, sons, movimentos corporais e, de fato, *quaisquer* materiais – de acordo com restrições autoimpostas, a criação de formas através das quais esses materiais geram e intensificam a sensação e, assim, impactam diretamente corpos vivos, órgãos e sistemas nervosos.

O que a filosofia pode contribuir para uma compreensão da arte além da estética, ou seja, uma teoria da arte, uma reflexão sobre a arte? Em vez de se impor sobre a arte, tomando a arte como objeto, como a filosofia pode trabalhar com a arte ou talvez com e ao lado da arte, um ponto de retransmissão ou conexão com a arte? Somente buscando o que é compartilhado com a arte, que origem comum elas compartilham nas forças da terra e do corpo vivo, que maneiras elas dividem e organizam o caos para criar um plano de coerência, um campo de consistência, um plano de composição no qual se pensa e se cria⁶. Em outras palavras, que dívida comum a arte e a filosofia compartilham com essas forças, caos, que cada uma a seu modo deve desacelerar, decompor, canalizar e desenvolver (através da construção do plano de imanência na filosofia e a constituição do plano de composição nas artes)? Como, em outras palavras, as artes e a filosofia ("teoria") criam? Com quais recursos? Técnicas? Contraforças? E o que elas criam quando criam "obras", obras filosóficas e artísticas? ⁷

está claro que seu entendimento da arte como monumentalização da sensação não seja uma caracterização mais geral de todas as artes, incluindo as mais cotidianas e as mais populares, os objetos mais prontos ou encontrados, a mais cotidiana das performances.

6 Se a filosofia não pode ser entendida como a disciplina mestra pela qual as artes podem ser compreendidas, é igualmente verdade que a arte não pode ser entendida como o ponto culminante ou fruição da filosofia, como um texto recente afirmou: "Em seus trabalhos posteriores, Deleuze aborda essas questões de subjetividade, liberdade e criação e ele o faz em grande parte no domínio da estética. Deleuze transforma a estética em uma espécie de disciplina mestra da filosofia, substituindo a ontologia do sentido e da repetição desde o início do trabalho" (Due, 2007, p. 164). Isso é tanto confundir a compreensão de Deleuze da arte com uma estética e a interpretar mal as relações entre filosofia e arte como uma relação de hierarquia ou "domínio".

7 Peter Hallward argumenta uma posição oposta à de Due: que Deleuze posiciona a filosofia como o contraponto mais espiritualizado e menos materializado da arte, um passo além e acima da arte naquilo que ele percebe como o movimento de Deleuze além da materialidade: "Se, então, a filosofia possui algum privilégio sobre a arte, é simplesmente o de ser capaz de ir ainda mais longe na espiritualização de seu meio. Ou melhor, a filosofia é precisamente essa forma de pensar que não requer nenhum meio. Enquanto a arte trabalha através do som, da luz ou da pintura, ou das palavras, a filosofia como Deleuze concebe funciona

Quero começar com um senso mítico de "o começo". "No começo" é o caos, o movimento rodopiante e imprevisível de forças, oscilações vibratórias que constituem o universo. O caos aqui pode ser entendido não como desordem absoluta, mas como uma infinidade de ordens, formas, vontades – forças que não podem ser distinguidas ou diferenciadas uma da outra, tanto a matéria quanto suas condições de ser de outra maneira, o real e o virtual de maneira indistinguível. Em algum lugar deste universo caótico, em uma ocorrência relativamente rara, através do acaso, a aleatoriedade molecular gera proteínas orgânicas, células, proto-vida. Tal vida só pode existir e perpetuar-se na medida em que pode extrair do caos giratório e experiencialmente avassalador que é a natureza, a materialidade e suas forças imanentes, aqueles elementos, substâncias ou processos de que necessita, e conseguir, de algum modo, suspender ou lançar à sombra a profusão de forças que a envolvem e a cercam de modo a poder incorporar o que precisa. Henri Bergson, uma das principais influências filosóficas de Deleuze, entende isso como uma esqueletização de objetos: nós percebemos apenas que nos interessa, se é útil para nós, aquilo com o qual nossos sentidos, através da evolução, foram sintonizados (Bergson, 1988). Ou seja, a vida, mesmo a célula orgânica mais simples, carrega seu passado com seu presente como nenhum objeto material. Essa memória incipiente dota a vida de criatividade, a capacidade de elaborar uma resposta inovadora e imprevisível aos estímulos, de reagir ou, antes, de simplesmente agir, envolver a matéria em si mesma, transformar a matéria e a vida de maneiras imprevisíveis.

Essa vida elementar só pode evoluir, tornar-se mais, desenvolver-se e elaborar-se na medida em que exista algo fundamentalmente instável no meio e na constituição orgânica. A evolução da vida pode ser vista não apenas na crescente especialização e bifurcação ou diferenciação das formas de vida uma da outra, na elaboração e desenvolvimento de morfologias e formas corporais profundamente variáveis, mas, acima de tudo, em seu tornar-se artístico, em suas autotransformações, que excedem os requisitos simples da existência. Seleção sexual, a consequência da diferença sexual ou da bifurcação morfológica – uma

através de nada além de si mesma" (Hallward, 2006, p. 129). A leitura de Hallward implica uma organização hierárquica no entendimento de Deleuze das relações entre ciência, arte e filosofia que não tem base textual nos escritos de Deleuze.

das mais antigas transformações na evolução da vida na Terra e, sem dúvida, a invenção mais importante que a vida trouxe à tona, o próprio mecanismo para garantir a geração interminável de variações morfológicas e genéticas, o próprio mecanismo da diferença biológica – é também, por esse fato, a abertura da vida à indeterminação de gosto, prazer e sensação⁸. A vida elabora a si mesma fazendo suas formas corporais e seus territórios arcaicos, agradáveis (ou irritantes), performativos, ou seja, intensificados por sua integração na forma e seu impacto nos corpos.

Há muita "arte" no mundo natural, a partir do momento em que há seleção sexual, a partir do momento em que existem dois sexos que atraem o interesse e o gosto um do outro por meio de sensações visuais, auditivas, olfativas, táteis e gustativas. A beleza assombrosa do canto dos pássaros, a performance provocadora da exibição erótica em primatas, a atração de insetos pelo perfume das plantas, todas vão além da mera sobrevivência, que Darwin entende em termos de seleção natural: essas formas de seleção sexual, atração sexual, afirmam a excessividade do corpo e da ordem natural, sua capacidade de revelar um ao outro o que surpreende, o que é inútil, mas atrai e apela. Cada um afirma uma superabundância de recursos além da necessidade de mera sobrevivência, ou seja, da capacidade da matéria e da vida de trocar entre si, de entrar em devires que transformam cada um. Eles atestam o impacto artístico da atração sexual, o devir-outro que a sedução implica. Essa não é uma relação homeostática de estabilização, o acúmulo e gasto de energias libidinais que Freud vê como o fundamento da sexualidade orgástica, mas uma má adaptação fundamentalmente dinâmica, desajeitada e que permite a produção do frívolo, desnecessário e agradável, o sensorial por si só.

A arte propriamente dita, em outras palavras, surge quando a sensação pode

8 Veja o capítulo 3 de Grosz (2004) para uma discussão sobre os efeitos indeterminados, às vezes até desestabilizadores, que a seleção sexual exerce sobre as operações implacáveis da seleção natural e seu lugar na geração de música, linguagem e artes. Usei o entendimento de Irigaray sobre uma diferença sexual irreduzível para elaborar e explicar o relato de Darwin sobre a seleção sexual: sua concepção da capacidade de atrair parceiros sexuais está fundamentalmente ligada à bifurcação sexual, às diferenças corporais – sejam elas quais forem – entre machos e fêmeas e as várias categorias de forma corporal que todos os corpos vivos aproximam. É essa diferença que atrai, seduz, apela, embora não o faça de maneira previsível ou clara. É a indeterminação do apelo sexual que garante que os processos de evolução nunca sejam previsíveis com antecedência. É essa indeterminação que a sociobiologia e outros ramos determinísticos da teoria da evolução parecem incapazes de abraçar.

se desprender e ganhar autonomia de seu criador e de quem a percebe, quando algo do caos do qual é extraído pode respirar e ter vida própria. Deleuze elabora o conceito de sensação tal como foi desenvolvido em *The Primary World of the Senses*, de Erwin Straus (1963), onde designa uma relação entre um sujeito e o mundo precedendo a racionalidade e o conhecimento, a percepção e o intelecto, nos quais sempre há uma mútua transformação entre eles:

O sujeito sensível não possui sensações, mas, antes, em seu ato de sentiência ele tem primeiro a si mesmo. Na experiência sensorial, desdobra-se o devir do sujeito e o acontecimento do mundo. Eu me torno na medida em que algo acontece, e algo acontece (para mim) somente na medida em que me torno. O Agora do sentir não pertence apenas à objetividade, nem à subjetividade, mas necessariamente a ambos juntos. Ao sentir, tanto o eu quanto o mundo se desdobram simultaneamente para o sujeito sensível; o ser sensível experimenta a si mesmo e ao mundo, a si mesmo no mundo, a si mesmo com o mundo (Straus, 1963, p. 351).

Seguindo Straus ao ver a sensação como aquilo que devém, formando um dos elos entre o sujeito e o mundo, Deleuze considera a sensação como aquilo que o sujeito e o objeto compartilham, mas não é redutível nem ao sujeito, nem ao objeto, nem à relação entre eles. Sensação é aquilo que a arte forma a partir do caos, por meio da extração de qualidades.

A filosofia, como a arte e a ciência, se baseia no e sobre o caos. A indeterminação caótica do real, seus impulsos à variação incessante, dá origem à criação de redes, planos, zonas de coesão, que não mapeiam esse caos, mas extraem vigor, força, material dele para uma ação provisória e uma coesão aberta, modos temporários de ordenação, desaceleração, filtragem. Se a filosofia, através do plano de imanência ou consistência, dá vida a conceitos que vivem independentemente do filósofo que os criou, mas que, ainda assim participam, atravessam e atestam o caos do qual são extraídos, assim também a arte, através do plano da composição que lança sobre o caos, dá vida à sensação que, desconectada de suas origens ou de qualquer destino ou recepção, mantém suas conexões com o infinito que expressa e do qual é extraída. Como jangadas gêmeas sobre o caos, filosofia e arte, junto com sua irmã mais séria, a ciência, enquadram o caos, cada uma à sua maneira, a fim de extrair algo consistente, composto, imanente, que usam para suas próprias ordenações (e, também, perturbamento)

de recursos⁹.

As diferentes artes são uma consequência dos vários experimentos de intensificação que marcaram a vida sexualizada na Terra, condicionados pela (histórica) construção de um plano de composição, um plano de técnicas, métodos e recursos compartilhados e diferenciadores, um plano transformado e reorientado pelas revoltas na produção artística, as revoluções da sensação que a história da arte, uma história que engloba o que geralmente consideramos também a pré-história da arte, provocou. A arte só é possível na medida em que esse plano preceda qualquer trabalho em particular; e cada obra de arte em particular encontra seu lugar, mesmo o lugar de perturbação, dentro desse plano, sem o qual não poderia funcionar como um ser de sensação, uma variedade sensorial. O plano de composição, que atravessa e, assim, mergulha, filtra e aglutina o caos pelo surgimento da sensação, é, portanto, uma imersão no caos, mas também um modo de perturbar e ordenar o caos através da extração daquilo que a vida pode buscar por si mesma e suas próprias intensificações a partir dessa complexidade giratória - sensações, afetos, perceptos, intensidades - de blocos de devir corporal que sempre coevoluem com blocos de devir da matéria ou de acontecimentos.

Arte e natureza, arte na natureza, compartilham uma estrutura comum: a da produção excessiva e inútil - produção por si mesma, produção por causa da profusão e diferenciação. A arte extrai o que precisa - o excesso de cores, formas, materiais - da terra para produzir seus próprios excessos, sensações com vida própria, sensação como "vida não-orgânica". A arte, como a própria natureza, é sempre um estranho acoplamento, a união de duas ordens, uma caótica, a outra ordenada, uma dobrada e a outra se desenrolando, uma contração e outra dilatação, e é porque a arte é a inversão e transformação da profusão da natureza que ela também deve participar de, e precipitar, outros acoplamentos: "se a natureza é como a arte, é sempre porque combina esses dois elementos vivos em todos os sentidos: a Casa e o Universo, *Heimlich e Unheimlich*, território e

9 "A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que a ilumina por um instante, uma Sensação [...] A arte não é o caos, mas uma composição de caos que produz a visão ou sensação, de modo que constitui, como Joyce diz, um caosmos, um caos composto - nem previsto, nem preconcebido [...] A arte luta com o caos, mas o faz para torná-lo sensorial." (Deleuze e Guattari, 1994, p. 204-205).

desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande refrão" (Deleuze e Guattari, 1994, p. 186). Assim, o primeiro gesto da arte não é, como Nietzsche acreditava, a exteriorização das próprias forças e energias corporais, a transformação de carne e sangue em tela e óleo, mas um gesto mais primário que requer a separação prévia de um corpo da terra, da natureza, do seu mundo. Deleuze entende, e neste ponto está em excepcional e raro acordo com Derrida, que o primeiro gesto da arte, sua condição metafísica e expressão universal, é a construção ou fabricação da moldura¹⁰. "A arte leva um pouco de caos à moldura para formar um caos composto que se torna sensorial, ou do qual extrai uma sensação caóide como variedade" (Deleuze e Guattari, 1994, p. 206).

A arquitetura e a moldura

O primeiro impulso artístico nessa reconstrução metafísica não é, portanto, a arte corporal, mas a arte arquitetônica. Para Deleuze, a arte é a extensão do imperativo arquitetônico para organizar o espaço da terra. A arte, desenvolvida ao lado dos sistemas território-casa e casa-território, é o que permite o surgimento de qualidades sensoriais puras, os dados ou materiais da arte. Esta arte não está enraizada na criatividade da humanidade, mas na superfluidade da natureza, na capacidade da terra de tornar o sensorial superabundante, no canto e na dança do pássaro, ou no campo de lírios balançando na brisa sob um céu azul. Enraíza a arte no natural e no animal, no resíduo evolutivo mais primitivo e sexualizado do patrimônio animal do homem. A arte é evolutiva, no sentido em que ela coincide com e aproveita as realizações evolutivas em vias de expressão que não têm mais nada a ver com a sobrevivência. A arte sequestra os impulsos de sobrevivência e os transforma através dos caprichos e intensificações da sexualidade, colocando-os em uma nova ordem, uma nova prática. A arte é a sexualização da sobrevivência ou, igualmente, a sexualidade é a artistização, a exploração da excessividade, da natureza¹¹.

¹⁰ Veja Derrida (1987) e, particularmente, a noção de parergonalidade que ele desenvolve ali.

¹¹ "Talvez a arte comece com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa (ambos são correlativos, ou até mesmo se confundam, por vezes, no que é chamado de habitat). O sistema

A arte não está conectada por alguma relação intrínseca ao próprio corpo, mas exatamente o oposto: está conectada a esses processos de distanciamento e à produção de um plano de composição que abstrai a sensação do corpo. O surgimento da "moldura" é a condição de todas as artes e é a contribuição particular da arquitetura para domesticar o virtual, a territorialização das forças incontroláveis da terra. É a moldura que constitui a pintura e o cinema tão prontamente quanto a arquitetura; é a força arquitetônica do enquadramento que libera as qualidades de objetos ou acontecimentos que passam a constituir a substância, a matéria, da obra de arte¹². A moldura é o que estabelece o território a partir do caos que é a terra. A moldura é assim a primeira construção, as bordas, do plano de composição. Sem moldura ou limite, não pode haver território, e sem território, pode haver objetos ou coisas, mas não qualidades que podem se tornar expressivas, que podem intensificar e transformar os corpos vivos. O território, aqui, pode ser entendido como superfícies de curvatura ou inflexão variável que lhes incidem sobre singularidades, erupções ou acontecimentos. Território é aquele que é produzido pela elaborada, embora aparentemente inútil, atividade de construção, exibição e atração da atenção, que marca a maior parte da seleção sexual.

Deleuze e Guattari fornecem um exemplo marcadamente arquitetônico para a discussão da performance do fascínio ou atração sexual:

Todas as manhãs, o *Scenopoetes dentirostris*, uma ave das florestas tropicais chuvosas da Austrália, apanha folhas, as faz cair no chão e as vira para que a face interna mais pálida contraste com a terra. Dessa maneira, constrói um palco para si como um readymade; e diretamente acima, em uma trepadeira ou galho, enquanto afofa suas penas sob o bico para revelar suas penugens amarelas, canta um canto complexo composto de suas próprias notas e das de outros pássaros, que imita nos intervalos; é um artista completo. Esta não é uma sinestesia da carne, mas blocos de sensações no território - cores, posturas e sons que

da casa-território transforma várias funções orgânicas – sexualidade, procriação, agressividade, alimentação. Mas essa transformação não explica o aparecimento do território e da casa; seria antes o inverso: o território implica o surgimento de qualidades sensoriais puras, de sensibilia que deixam de ser meramente funcionais e se tornam características expressivas, possibilitando uma transformação das funções." (Deleuze e Guattari, 1994, p. 183).

¹² Deleuze e Guattari seguem Bernard Cache ao ver a arquitetura como o impulso primordial ou a forma de todas as artes, seus modos de formar um plano: "É possível definir arquitetura como a manipulação [...] da moldura. Arquitetura, a arte da moldura, não se referiria apenas aos objetos específicos que são edifícios, mas se referiria a qualquer imagem envolvendo qualquer elemento do enquadramento, isto é, a pintura assim como o cinema [...], e certamente muitas outras coisas." (Cache, 1995, p. 2).

esboçam uma obra de arte total. Esses blocos sonoros são refrões; mas também há refrões de posturas e cores, e posturas e cores estão sempre sendo introduzidas em refrões: curvando-se, endireitando-se, dançando em círculo e em uma linha de cores. Todo o refrão é o ser da sensação. Os monumentos são refrões. A este respeito, a arte é continuamente assombrada pelo animal (Deleuze e Guattari, 1994, p. 184).

É nesse sentido que a arquitetura, e todas as artes que dela decorrem, estão ligadas ao canto dos pássaros, à dança olfativa dos insetos, às exposições performativas dos vertebrados, incluindo os humanos: são cada um a constituição de um território, um território sexualizado, o espaço que é propriamente seu no qual é possível promover a sedução sexual, extrair satisfação sexual e intensificar as forças sexuais. Mas, talvez mais significativamente, a constituição do território é a fabricação do espaço em que podem surgir as sensações, das quais um ritmo, um tom, uma coloração, um peso, uma textura podem ser extraídos e movidos para outro lugar, podem funcionar por si só, podem ressoar apenas por uma questão de intensidade. E, igualmente, na medida em que seu impulso primordial é a criação de território em ambos os mundos natural e humano, a arte também é capaz dessa destruição e deformação que desfaz territórios e lhes permite retornar para o caos do qual foram temporariamente arrancados. Enquadrar e desenquadrar tornam-se modos de arte de territorialização e desterritorialização através da sensação; o enquadramento torna-se o meio pelo qual o plano de composição compõe, desenquadrando seus modos de agitação e transformação.

Na sua forma mais elementar, a arquitetura, a mais primordial e animal de todas as artes, faz pouco além de projetar e construir molduras; essas são suas formas básicas de expressão. Mesmo em suas formas contemporâneas mais sofisticadas, a arquitetura se constitui de molduras interligadas, molduras que podem se conectar, conter e ser contidas por outras molduras: arquitetura é a criação de molduras como cubos, cubos interconectados, cubos preservados ou distorcidos, cubos abertos, flexionados ou cortados¹³. A moldura separa. Corta um

13 "Estritamente falando, arquitetos projetam molduras. Isso pode ser facilmente verificado ao consultar os planos arquitetônicos, que nada mais são do que o entrelaçamento de molduras em todas as dimensões: planos, seções e elevações. Cubos, nada além de cubos [...] Em um texto chamado "Deblaiements d'art", Henry Van de Velde apontou para um paralelismo entre a evolução histórica das formas das molduras e a das formas arquitetônicas. As pinturas finalizariam, por assim dizer, a série de molduras que compõem um edifício. Através de sucessivos desenquadramentos, passaríamos da tela da pintura para o afresco na parede, para o mosaico no chão e, finalmente, para o vitral na moldura da janela. Assim, a moldura de uma pintura seria residual, ou melhor, um rudimento de enquadramento arquitetônico." (Cache, 1995, p. 22).

meio ou um espaço. Esse corte a vincula à constituição do plano de composição, à ordenação provisória do caos através do estabelecimento de uma grade ou ordem que captura fragmentos caóticos, estados caóides, para prendê-los ou reduzi-los ao espaço e ao tempo, uma estrutura e uma forma em que eles podem afetar e ser afetados pelos corpos. Esse corte do espaço da terra através da fabricação da moldura é o próprio gesto que compõe casa e território, dentro e fora, interior e paisagem de uma só vez e como pontos de variação máxima, os dois lados, do espaço da Terra. As qualidades estão agora soltas no mundo, não mais ancoradas em seu lugar "natural", mas colocadas no jogo de sensações que parte da mera sobrevivência para celebrar os meios e excessos.

É por isso que a forma mais elementar da moldura é a divisória, seja parede ou tela, que, projetada para o chão, gera a lisura de um piso, que "rarefaz" e suaviza a superfície da terra, criando uma primeira territorialização (humana). O chão, sempre adquirindo suavidade, flexibilidade e consistência, faz da terra e da horizontalidade um recurso para desencadear cada vez mais sensações, para explorar os excessos de gravidade e movimento, as condições para o surgimento da dança e de práticas atléticas¹⁴. A divisória projetada para a frente dá origem à parede, que constitui a possibilidade de um interior e um exterior, dividindo o habitável do natural (o caótico), transformando a própria terra em um espaço delimitável, um abrigo ou lar. A parede nos separa do mundo, de um lado, e cria outro mundo, um mundo construído e emoldurado, do outro lado. Embora ela, primariamente, divida, a parede também possibilita novas conexões, novas relações, relações sociais e interpessoais, com os do outro lado ("A parede é a base da nossa coexistência" [Cache, 1995, p. 24]). A parede desestabiliza e inflete o território criado pelo piso; contudo, dentro e através da parede, outra reterritorialização da terra é sempre imanente.

Embora sua função mais direta e perceptível seja separar ou dividir, a parede funciona igualmente para selecionar e trazer para dentro. Nesse caso, a moldura pode ser convertida na janela, que visualiza seletivamente seu exterior natural, agora uma "paisagem", não mais além de sua partição, mas dentro do espaço

¹⁴ "É a planicidade do palco que torna a coreografia provável, assim como é a planicidade do estádio que aumenta a probabilidade da prática de atletismo. O plano terrestre rarefaz a superfície da terra para permitir que as atividades humanas tomem forma." (Cache, 1995, p. 25).

emoldurado da sala. Traz seletivamente um exterior agora emoldurado, uma visão ou vista. A parede escurece, impede a luz e as forças naturais; a janela agora os re-emoldura seletivamente para devolvê-los ao interior, trazendo iluminação para dentro. A parede, o piso e as janelas emolduram, ou seja, dividem e selecionam um ao outro e seu exterior coletivo; e juntos – sempre se aproximando da forma do cubo, mesmo quando acabam por deformar –, eles constituem uma partição final, um telhado. O teto, como o chão, é mais do que uma parede horizontal, mais do que uma caixa apresentada em qualquer orientação. Como argumenta Cache, o teto segue mais uma lógica da forma do que da função: o que explica por que ele pertence a um registro formal e mesmo geométrico – prisma, cúpula, cone ou pirâmide (1995, p. 26) – cada um com suas próprias linhas, figuras e singularidade, com seus modos de inflexão e curvatura¹⁵.

Dentro da estrutura arquitetônica, em forma miniaturizada, a moldura replica a si mesma e sua função territorializadora através dos móveis, uma arquitetura no interior da arquitetura, uma arquitetura da arquitetura: "Embora classificados como objetos em nossa linguagem cotidiana, os móveis podem ser vistos como uma replicação interna da arquitetura. O armário é uma caixa na caixa, o espelho uma janela para o exterior, a mesa outro andar no chão". Não é surpreendente que, como enfatiza Cache — ele próprio fabricante de móveis —, o mobiliário, sendo aquilo que mais intimamente toca o corpo, esteja vinculado à estrutura arquitetônica por meio de uma contiguidade direta com o corpo e suas atividades. A mobília permite que o corpo seja mais diretamente afetado, mas também protegido, pelo caos de todas as forças externas: "Para nossos esforços mais íntimos ou abstratos, sejam eles na cama ou em uma cadeira, a mobília fornece o ambiente físico imediato no qual nossos corpos agem e reagem; para nós, animais urbanos, móveis são, portanto, nosso território principal. Arquitetura, objeto, geografia - móveis são a imagem onde as formas se fundem" (1995, p. 30).

O real, o exterior, natureza, matéria, força, cosmos, geografia – todos os termos que podemos entender como expressões mais ou menos estáveis do caos – são aqueles que, vindos de fora, incitam a proliferação produtiva de recursos

¹⁵ "A parede delimita e a janela seleciona: é essa a moldura de probabilidade dentro da qual encontramos o intervalo rarefeito do chão. Pertence ao regime de causas e do intervalo. O teto é de outra ordem: envolve um acontecimento; é o efeito da singularização." (Cache, 1995, p. 28).

que revelam ou vislumbram um elemento, fragmento ou seção do caótico na forma de sensação. Esse real, o externo, caos, demarcado pela constituição de um território (finito e provisório), possibilita os aspectos mais calculáveis, mensuráveis e mapeáveis que caracterizam um local, a abertura do local à manipulação e controle científico e técnico; e a moldura construída, produzida por meio de uma regulação e particionamento de orientações no local, divide e seleciona o que o território, agora configurado como paisagem, uma vista, pode delimitar diretamente, e iluminar, o interior, as divisões e seleções feitas por grupos e comunidades. E dentro da moldura construída, como uma moldura dentro de uma moldura dentro de uma moldura, nossos corpos e seus suportes corporais, mobílias, coexistem para transformar nosso corpo uma abundância de sensações e ações. Os móveis trazem o exterior para dentro, mas apenas na medida em que ele próprio é extraído e transformado a partir deste exterior, despojado, retrabalhado, refinado, em suma, um exterior agora construído, regulado, interno. Nesse processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, o corpo torna-se intimamente conectado e informado pelos movimentos peristálticos, sístole e diástole, contração e expansão, do próprio universo. Corpo e universo, entrelaçados em concavidade/convexidade mútua, flutuando/caindo, dobrando/desdobrando, são diretamente tocados por aquele exterior agora emoldurado, criando sensação a partir de sua união.

A arte é primeiro arquitetônica porque seus materiais cósmicos requerem demarcação, enquadramento, contenção para que qualidades como tais se manifestem, vivam e induzam sensação. A arquitetura é a contenção ou vinculação mais elementar de forças, as condições sob as quais as qualidades podem viver sua própria vida através da constituição do território. O território emoldura o caos provisoriamente e, no processo, produz qualidades extraíveis, que se tornam os materiais e as estruturas formais da arte. Não há uma única arquitetura, um único enquadramento, nem uma técnica universal de territorialização: cada forma de vida e cada forma cultural adota seus próprios modos de organização, suas próprias conexões de corpo e terra, seus próprios modos de gestão ou problemas intratáveis que se impõem aos seres vivos.

Cache deixa claro que, embora o descrito acima possa ser considerado uma

espécie de genealogia do plano de composição e dos acontecimentos artísticos que irrompem em sua superfície, ele não é a única genealogia, nem a única reconstrução (histórica, cultural) das origens da arte. Se a arquitetura e a arte ocidentais, seguindo as afirmações de Wöfflin e Worringer, observarem essa genealogia da construção planar, a construção da ordem a partir da substância, pode ser que a genealogia da arte não-ocidental siga uma lógica totalmente diferente:

O primeiro gesto arquitetônico é realizado sobre a terra: é nosso túmulo ou nossa fundação. Um plano contra uma superfície de curvatura variável, a primeira moldura é uma escavação. Mas talvez seja apenas a base do pensamento ocidental. Ao contrário da nossa arquitetura ocidental, cujo primeiro enquadramento confronta a terra, a arquitetura japonesa eleva suas telas ao vento, à luz e à chuva. Divisórias e guarda-sóis, em vez de escavações: as telas enfatizam o vazio (Cache, 1995, p. 64).

A terra pode ser *infinitamente* dividida, territorializada, emoldurada. Mas, a menos que seja de alguma forma demarcada, a própria natureza é incapaz de sexualizar a vida, tornando a vida sedutora, elevando a vida acima da mera sobrevivência. Emoldurar é como o caos se torna território. Emoldurar é o meio pelo qual os objetos são delimitados, qualidades liberadas/desencadeadas e a arte tornada possível.

A arte e a terra

O enquadramento arquitetônico produz a própria possibilidade da tela, a tela funcionando como um plano para projeção virtual, um híbrido de parede, janela e espelho. A pintura pode ser entendida, como veremos no capítulo 3, como a passagem transicional da moldura para a tela, um movimento de crescente desmaterialização, um movimento em que a imagem se torna cada vez menos dependente de um meio e de um lugar, e é ela própria a complexa e dobrada constituição de segunda ordem da moldura, desta vez não mais para o propósito misto de utilidade e prazer, mas para a geração (e nunca a reprodução ou representação) de sensações. A história da moldura é a evolução de uma desmaterialização crescente, um devir-território-parede-pintura-janela-espelho-tela.

Como a arquitetura, a arte não é apenas o movimento de territorialização, o movimento de unir o corpo ao caos do próprio universo, de acordo com as necessidades e interesses do corpo; é também o movimento inverso, o de desterritorialização, de romper territórios, quebrar sistemas de fechamento e performance, atravessar territórios para retocar o caos, permitindo que algo louco, assistemático, algo caótico do lado de fora se reafirme e se restaure através do corpo, através de obras e acontecimentos que impactam o corpo. Se o enquadramento cria a própria condição para o plano de composição e, portanto, de qualquer obra de arte específica, a própria arte é igualmente um projeto que desfaz, distende e transforma molduras, que se concentra nos intervalos e conjunções entre molduras. Nesse sentido, a história da pintura e da arte após a pintura pode ser vista como a ação de deixar a moldura, de ir além e pressionar contra a moldura, a moldura explodindo através do movimento que não pode mais conter¹⁶. A arte assim captura um elemento, um fragmento, do caos na moldura e cria ou extrai dela não uma imagem ou representação, mas uma sensação, ou melhor, um composto, uma multiplicidade de sensações, não a repetição de sensações já experimentadas ou disponíveis além ou fora da obra de arte, mas essas mesmas sensações geradas e proliferadas apenas pela arte. O enquadramento é a condição crua sob a qual as sensações são criadas, metabolizadas, liberadas no mundo, feitas para viver uma vida própria, para contaminar e transformar outras sensações.

Essa é, precisamente, a tarefa de toda arte e, a partir de cores e sons, tanto a música quanto a pintura extraem similarmente novas harmonias, novas paisagens plásticas ou melódicas e novos personagens rítmicos que as elevam à altura do som da terra e do clamor da humanidade: aquilo que constitui o tom, a saúde, o devir, um bloco visual e sonoro. Um monumento não comemora nem celebra algo que aconteceu, mas confia aos ouvidos do futuro as persistentes sensações que encarnam o acontecimento (Deleuze e Guattari, 1994, p. 176).

A libertação artística e a propagação da sensação, que, como consideraremos mais adiante no capítulo seguinte, são sempre um modo de ressonância ou

16 O próprio Deleuze parece consideravelmente desdenhoso da arte pós-moderna, e especialmente da arte conceitual, e mostra uma clara preferência por obras de alto modernismo, tanto na pintura quanto no cinema e na música. Um dos desafios que o Deleuzianismo enfrenta é como direcionar uma análise de inspiração Deleuziana aos textos e movimentos para os quais ele próprio tinha pouco tempo.

vibração harmoniosa, uma oscilação extraída da estrutura flutuante e autodiferenciadora do próprio universo usado para marcar o passo, medir e proporcionar discernimento em um universo no qual nada é autoidêntico, toda substância é movimento, modos de contração/dilatação ou diferença/repetição, e gera não apenas percepções, isto é, imagens auditivas e visuais, mas, sobretudo, ritmo. O ritmo explode auditivamente em e como música e visualmente em e como pintura e artes visuais. O ritmo é o que conecta as estruturas corporais mais elementares e primitivas, mesmo dos organismos mais simples, aos movimentos implacáveis do próprio universo: arte, como música, escultura, pintura, arquitetura, dança, ressoa ou transmite força através de toda estrutura. Essa força deve ser considerada não como o produto da humanidade, uma invenção que distingue o humano do animal, mas, sim, um "poder inabitável" não-humano (Deleuze, 2003, p. 39) que percorre toda a vida e conecta os vivos em suas várias formas às forças e qualidades não-orgânicas da própria materialidade.

As artes visuais e sonoras capturam algo da estrutura vibratória da própria matéria; elas extraem cor, ritmo, movimento do caos, a fim de desacelerar e delimitar dentro dele um território capaz de sofrer uma reformulação e uma nova harmonia que lhe dará independência, um plano de estabilização, sobre o qual se apoiar. O refrão é como o ritmo demarca um território do caos que ressoa e intensifica o corpo. O território é sempre a junção de coordenadas espaço-temporais (e, portanto, as possibilidades de medição, localização precisa, concretude, atualidade) e qualidades (que são incomensuráveis, indeterminadas, virtuais e em aberto), ou seja, é o acoplamento de um meio e um ritmo. Um refrão é o movimento pelo qual as qualidades de um território ou habitat específico ressoam e retornam para formar um espaço delimitado, um espaço contido ou limitado, mas sempre aberto ao caos do qual ele extrai sua força.

Deleuze e Guattari argumentam que a música e a literatura, muito menos claramente orientadas espacialmente e mais claramente orientadas ao movimento temporal, podem, no entanto, ser representadas igualmente segundo o modelo de territorialização e enquadramento das artes visuais e arquitetônicas. A música também é emoldurada e envolve a extração de um ritmo vibratório do caos, que é então inserido na moldura construída para possibilitar o intercâmbio

entre o harmônico e o melódico. A vibração se torna harmônica; a melodia passa a regular a união e a construção de uma “casa sonora”, um intercâmbio de movimentos vibratórios:

A situação da música não parece diferente e talvez incorpore a moldura ainda mais poderosamente [do que nas artes visuais]. No entanto, diz-se que o som não tem moldura. Mas os compostos de sensações, blocos sonoros, possuem igualmente seções ou formas de enquadramento, que devem, em cada caso, se unir para garantir um certo fechamento. Os casos mais simples são a ária melódica, que é um refrão monofônico; o *motivo*, que já é polifônico, é um elemento da melodia que entra no desenvolvimento de outra e cria contraponto; e o tema, como objeto de modificações harmônicas através de linhas melódicas. Essas três formas elementares constroem a casa sonora e seu território (Deleuze e Guattari, 1994, p. 189).

Um território é estabelecido apenas quando as qualidades/propriedades adquirem suas próprias ressonâncias, suas próprias formas de repetição e reconstrução; território é a configuração espaço-temporal que contém esses ritmos e forças. A territorialização é o "ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de um meio tornados qualitativos." (Deleuze e Guattari, 1987, p. 315): os ritmos vibratórios tornam-se expressões coloridas, sonoras e táteis; eles entram em contato e cruzam-se com a terra, um local ou geografia específica, que enquadra e condiciona suas extrações como qualidades. Ao mesmo tempo, uma qualidade passa a ser abstraída de seu meio e a geografia passa a ser definida como propriedade ou habitat: na constituição da moldura o cosmos é direcionado, através de planos construídos de coesão, a transformações e devires materiais, à reconstrução do corpo e à intensificação de suas forças, ao mesmo tempo em que investe seu meio em uma nova configuração de fechamentos e aberturas¹⁷. O caos é antecipado, emoldurado e acolhido por uma dose regulada, tolerável e, talvez, estimulante e transformadora.

Se a pintura visa fazer com que todos os órgãos funcionem como um olho, se faz com que as próprias entranhas vejam, e se a música faz com que todos os órgãos e poros do corpo funcionem como um ouvido sintonizado ao ritmo e a melodia, se, como Deleuze sugere, a pintura materializa cada vez mais

17 Como Bogue sugere em sua análise esclarecedora dos escritos de Deleuze sobre as artes, "A arte, como disposição de qualidades expressivas, é o agente ativo na formação do território e no estabelecimento da identidade proprietária de seu ocupante." (2003, p. 20)

profundamente o corpo enquanto a música o espiritualiza, isto é porque, através das várias artes, o corpo é, pelo menos por um momento, diretamente tocado pelas forças do caos das quais se protege tão cuidadosamente no hábito, clichê e doxa, aqueles movimentos de contenção que tornam apenas sensações previsíveis e pré-produzidas, não sensações que anunciam o futuro¹⁸. O que a pintura, a música e a literatura suscitam não são tantas representações, percepções, imagens prontamente disponíveis, reconhecíveis, diretamente interpretáveis, identificáveis, assim como o clichê, a opinião popular, o bom senso ou o cálculo: elas produzem e geram sensações nunca antes experimentadas, percepções do que nunca foi percebido antes ou talvez pode não ser percebido de outra forma. As artes visuais transformam forças invisíveis em forças visíveis; as artes musicais "tornam sonoras as forças não sonoras" (Deleuze, 2003, p. 48), em resumo, extraem algo imperceptível do cosmos e o revestem com os materiais sensíveis que o cosmos fornece para criar sensação, não uma sensação de algo, mas pura intensidade, um impacto direto nos nervos e órgãos do corpo.

A pintura consiste em tornar o invisível visível e a música em fazer soar o inaudível, cada uma sendo expressão e exploração do irrepresentável¹⁹. A arte não consiste na ativação das percepções e sensações do corpo vivido – a mescla e indecidibilidade de sujeito e objeto, vidente e visto em uma carne comum como sugerido por Straus (1963) e posteriormente elaborado por Merleau-Ponty (1968), mas sobre a transformação do corpo vivido em um poder inabitável, uma força desencadeada que transforma o corpo junto com o mundo. A resposta de Deleuze às leituras fenomenológicas que consideram o corpo vivido como local para a

18 "[A música] retira os corpos de sua inércia, da materialidade de sua presença: ela desencarna os corpos [...] De certo modo, a música começa onde termina a pintura, e é isto o que queremos dizer quando falamos de uma superioridade da música. Ela está instalada em linhas de fuga que atravessam os corpos, mas que encontram consistência em outros lugares, enquanto a pintura se instala mais longe, onde o corpo escapa de si mesmo, mas ao escapar, o corpo descobre a materialidade de que é composto, a presença pura da qual é feito, o que não descobriria de outra forma. A pintura, em suma, descobre a realidade material dos corpos com seus sistemas de linhas de cores e seu órgão polivalente, o olho [...] Quando a música configura seus sistemas sonoros e seu órgão polivalente, o ouvido, dirige-se a algo muito diferente da realidade material dos corpos. Dá um corpo desencarnado e desmaterializado à mais espiritual das entidades." (Deleuze, 2003, p. 47)

19 "Os artistas são como filósofos. A pouca saúde que eles possuem é frequentemente muito frágil, não por causa de suas doenças ou neuroses, mas porque viram algo na vida que é demais para qualquer um, demais para si mesmos, e isso colocou sobre eles a marca silenciosa da morte. Mas essa também é a fonte ou o fôlego que os sustenta através das doenças dos vividos (o que Nietzsche chamou de saúde)". (Deleuze e Guattari, 1994, p. 172-173)

produção de arte é altamente crítica, embora seja evidente que ele deva não tanto a Merleau-Ponty quanto a Uexküll (como veremos em mais detalhes no próximo capítulo, um fenomenólogo ou semiótico não do sujeito humano consciente, mas do animal), e sua compreensão da natureza como contraponto padronizado de ambientes fenomenologicamente selecionados: a aranha carrega em sua teia uma imagem complexa da presa que deve capturar – sua teia é um mapa e um contraponto da mosca. Não obstante, a crítica de Deleuze à fenomenologia é clara: a carne é o campo de elaboração das sensações, mas não pode ser confundida como a própria sensação. A sensação anuncia o devir não-humano da humanidade, a superação evolutiva do homem:

em resumo, o ser da sensação não é a carne, mas o composto de forças não-humanas do cosmos, dos devires não-humanos do homem e da casa ambígua que os troca e ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é apenas o revelador que desaparece no que revela: o composto da sensação (Deleuze e Guattari, 1994, p. 183).

Imponderáveis cosmológicos – entre os mais óbvios, as forças de temporalidade, gravidade, magnetismo – igualmente os objetos de exploração científica, filosófica e artística, estão entre as forças invisíveis, não ouvidas e imperceptíveis da terra, forças além do controle da vida que animam e estendem a vida além de si mesmas. A arte gera devires, não devaneios imaginativos – a elaboração de imagens e narrativas nas quais um sujeito pode se reconhecer, não autorrepresentações, narrativas, confissões, testemunhos do que é e já foi –, mas devires materiais, nos quais essas forças universais imponderáveis são tocadas e tornam-se envolvidas pela vida, na qual a vida se dobra para abraçar seu contato com a materialidade, na qual cada um troca alguns elementos ou partículas com o outro para vir a ser mais e vir a ser outro.

É por essa razão que a arte não é frívola, uma indulgência ou luxo, um enfeite do que é mais central: é a forma mais vital e direta de impacto sobre e através do corpo, a geração de ondas vibratórias, ritmos, que atravessam o corpo e fazem dele um elo com forças sobre as quais, de outra forma, não poderia perceber ou agir. Isso explica a universalidade e ubiquidade cultural ou humana da arte: é o modo de cultura mais direto de aprimoramento ou intensificação dos corpos, modo cultural para elaboração de sensações e, portanto, a dívida mais intensa da

cultura com as forças caóticas que caracteriza como natureza. Embora não exista arte universal, não exista uma forma de arte, música ou pintura que apele por toda parte da mesma maneira, também é verdade que não há cultura sem suas próprias artes, sem suas próprias formas de aprimoramento e intensificação corporal.

A arte é a abertura do universo para o devir-outro, assim como a ciência é a abertura do universo para a ação prática, para o devir-útil e a filosofia é a abertura do universo para o devir-pensamento. A arte é a intensificação mais direta da ressonância e dissonância entre os corpos e o cosmos, entre um meio ou ritmo e outro. É o que afeta o corpo mais diretamente, o que intensifica e afeta mais visceralmente. Através do plano de composição que projeta, a arte é a maneira pela qual o universo intensifica mais diretamente a vida, enerva os órgãos, mobiliza forças. É a passagem da casa para o universo, do território para a desterritorialização, "do finito para o infinito" (Deleuze e Guattari, 1994, p. 180), do corpo do ser vivo para o próprio universo. O que a filosofia pode oferecer à arte não é uma teoria da arte, uma elaboração de seus conceitos silenciosos ou subdesenvolvidos, mas o que a filosofia e a arte compartilham em comum – seus enraizamentos no caos, suas capacidades de surfar as ondas de um universo vibratório sem direção ou propósito, em suma, suas capacidades de ampliar o universo, permitindo que seu potencial se realize de outra forma, emoldurado por conceitos e afetos. Elas estão entre as formas mais vigorosas pelas quais a cultura gera um pequeno espaço de caos dentro do caos, onde o caos pode ser elaborado, sentido, pensado.

Referências

BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. Trad. N. M. Paul e W. S. Palmer. Nova Iorque: Zone, 1988.

BOGUE, Ronald. *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. Nova Iorque: Routledge, 2003.

BUCHANAN, Ian; SWIBODA, Marcel (Orgs.). *Deleuze and Music*. Edinburgo: University of Edinburgh Press, 2004.



CACHE, Bernard. *Earth Moves: The Furnishing of Territories*. Trad. Anne Boyman. Cambridge: MIT Press, 1995.

CHATWIN, Bruce. *The Songhnes*. Nova Iorque: Viking, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trad. Daniel W Smith. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Vol. 2. Trad. Brian Massumi. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *What Is Philosophy?* Trad. Hugh Tomlinson e Graham Burchell. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

DERRIDA, Jacques. *The Truth in Painting*. Trad. Geoffrey Bennington e Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

DUE, Reidar. Deleuze. *Cambridge*. Polity, 2007.

GROSZ, Elizabeth. *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press, 2004.

GROSZ, Elizabeth. *Time Travels: Feminism, Nature, Power*. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press, 2005.

HALLWARD, Peter. *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*. Londres: Verso, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Trad. Alphonso Lingis. Chicago: Northwestern University Press, 1968.

STRAUS, Erwin. *The Primary World of the Senses: A Vindication of Sensory Experience*. Trad. Jacob Needleman. Londres: Collier-MacMillan, 1963.

Recebido em: 12/09/2025

Aprovado em: 14/10/2025

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br