

A CARTOGRAFIA COMO POSSIBILIDADE PARA UMA APROXIMAÇÃO ENTRE PRODUÇÃO ARTÍSTICA, CRÍTICA E ACADEMIA

Cartography as a possibility for an approach between artistic production, critical and academy

Manoel Levy Candeias
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP¹

Resumo: Este artigo trata da possibilidade de uma aproximação efetiva entre produção artística, crítica e academia. A partir da cartografia e outros conceitos de Deleuze e Guattari, levantamos algumas sugestões para uma mudança de perspectiva nos trabalhos críticos e científicos das Artes Cênicas, que dialogariam de uma nova maneira com a visão artística e passariam a usufruir de maior liberdade criativa.

Palavras-chave: Cartografia; Artes Cênicas; Metodologia de Pesquisa.

Abstract: This article deals with the possibility of an effective approach between artistic production, critical and academy. From the cartography and other concepts of Deleuze and Guattari, we raise some suggestions for a change of perspective in critical and scientific papers in Performing Arts, which would engage in a new way with the artistic vision and would gain a greater creative freedom.

Keywords: Cartography; Performing Arts; Research Methodology.

¹ Membro do projeto de pesquisa *O Popular e a cena: da convenção à reinvenção*, coordenado pela Prof^a Dr^a Neyde Veneziano.

Nos últimos anos tem havido uma aproximação entre o meio acadêmico e a produção teatral brasileiros, com um número maior de artistas realizando pesquisas em instituições acadêmicas e uma participação mais frequente de teóricos nos processos de produção artística. Tal movimento mostra-se especialmente evidente na trajetória dos grupos teatrais paulistanos, sobretudo após a criação da lei municipal de fomento para o teatro, em 2002. Frequentemente, os projetos de pesquisa cênica aprovados para receber o financiamento estatal possuem uma vertente teórica, com palestras, encontros e outros meios de discussão, normalmente orientados ou conduzidos por investigadores convidados. Entretanto, trata-se de um processo ainda tímido, diante da tradicional tendência a se enxergar ciência e criação como caminhos paralelos. Por esse ponto de vista, largamente difundido, existe ainda outra separação, que insere o crítico numa posição praticamente alheia à arte. Não se pode dizer que haja unanimidade, mas é muito comum o artista enxergar o crítico como

alguém que não entende de produção artística e vive preso a conceitos engessados, que o impossibilitam de apreciar a obra de arte sem preconceções redutoras. E há críticos, por sua vez, que acusam uma falta de fundamentos teóricos no trabalho de grupos e encenadores profissionais. Esse quadro genérico pode alcançar, às vezes, uma parcela de verdade, todavia, está longe de definir as especificidades das funções do crítico e do artista. Além disso, esses papéis, todos importantes dentro do universo do teatro brasileiro, não nos parecem ser tão opostos assim. Nem mesmo no modo de lidar com a elaboração de seu material de trabalho, a crítica, a academia e a classe artística são tão divergentes quanto que se costuma crer – ou fazer com – que sejam.

A despeito do ponto de vista predominante, todos esses agentes estão dentro do mesmo campo de atuação e se influenciam permanentemente, além de, evidentemente, estarem sujeitos às mesmas transformações culturais, sociais e históricas. Quando se diz, por exemplo, que o Brasil não tem

uma cultura teatral consolidada, que o público frequentador é uma pequena parcela da população, fala-se de um problema que diz respeito a todos. Pelo lado dos artistas, há a dificuldade de viabilizar a produção. Falta de patrocínio ou um insuficiente incentivo por parte do poder público são os obstáculos mais conhecidos. Há, em conjunção a isso, a baixa apreciação das artes cênicas no país, refletida no número grande de pessoas que nunca foram ao teatro e na maneira como boa parte delas estranha os códigos e convenções da linguagem cênica – justamente por uma falta de hábito ou formação. Esse desprestígio não afeta menos ao crítico que escreve uma resenha pouco lida ou ao pesquisador que tenta conseguir uma bolsa de estudos em um edital que o coloca em disputa de importância com outras áreas, muitas delas mais valorizadas pelas esferas públicas e privadas². A partir desses problemas,

² É frequente o lançamento de programas de apoio à pesquisa, financiados em parceria público-privada em que as áreas de artes não são contempladas. Nesse caso, isso provavelmente ocorre por prevalecerem os interesses das empresas privadas. Para pegar outro exemplo, o programa de intercâmbio Ciência sem Fronteiras, do

poderíamos pensar em termos de formação de público, de ensino de arte nas escolas, de aprimoramento profissional das atividades artísticas, da compreensão das artes como um meio específico e importante de construção de conhecimento, entre outras questões de grande relevância, mas que não discutiremos por não estarem dentro do escopo e ao alcance deste artigo.

No entanto, o fato de serem conjuntamente afetados pelos fenômenos históricos, sociais e culturais que apontamos não elimina uma possível oposição entre artistas, pesquisadores e críticos. Apenas reforça a ideia de que elas se inserem dentro da mesma área, do mesmo campo de trabalho – trata-se, talvez, de uma daquelas obviedades que não são muito lembradas na prática do cotidiano. Para aprofundar, então, o tema, podemos acrescentar a afirmação de que as atividades desses profissionais, que atuam dentro do mesmo campo, possuem também características semelhantes. Pela visão

governo federal, também não prevê inscrição de estudantes das áreas de artes.

predominante, considerar-se-ia que o artista cria, o pesquisador coleta dados e os analisa, enquanto o crítico julga. Assim como as generalizações antes mencionadas, essa classificação talvez não esteja completamente errada, porém, devemos pensá-la como um recurso didático, que não dá conta das nuances e potencialidades das atividades que procura descrever. Essa imprecisão pode ser evidenciada por uma análise sobre a possibilidade de se considerar que todos eles – artistas, pesquisadores e críticos – criam, coletam, analisam e julgam.

Não nos parece polêmico afirmar que o artista pesquisa e que, durante os processos de ensaio, discussões e leituras, julga o material com o qual entra em contato, para selecionar o que lhe interessa. Tudo isso gira em torno do processo de criação, que é sua prioridade. O pesquisador, por sua vez, estuda o material de trabalho, conforme sua metodologia, depois o analisa e registra as conclusões ou questões que lhe parecem mais relevantes. Essa seleção de elementos e a maneira como eles são elaborados

na dissertação ou tese dependem de algum grau de criatividade. O mesmo se pode dizer do crítico, que assiste ao espetáculo, seleciona o que lhe parece relevante e escreve uma resenha, oferecendo um ponto de vista sobre a obra. Há, nisso também, certa natureza criativa. Seria possível contra-argumentar que, no caso dos pesquisadores e críticos, o texto final tem suas particularidades delineadas por uma questão ideológica e formal, não pela criatividade. Nesse caso, deveríamos lembrar que a criação do artista também busca a linguagem específica da cena e é, inevitavelmente, influenciada pelos ideais de seus realizadores. Portanto, criação e ideologia não parecem ser dissociáveis. Dito isso, podemos considerar que, apesar de possuírem prioridades, as três atividades pertencem ao mesmo campo ou área de interesse e trabalham com pesquisa, análise e criação. Dessa forma, não são tão diferentes quanto parecem à primeira vista. Ainda assim, a aproximação seria apenas teórica, pela aceitação de que há algum grau de semelhança nos procedimentos e,

em nível menor, de ponto de vista. A separação permaneceria inalterada. No entanto, é possível ir ainda um pouco mais fundo, para buscar uma interpenetração entre as três funções.

Existem alguns grupos teatrais que lidam bem com essas conexões, ao assumirem com bastante força o caráter de pesquisa de seu trabalho, mesmo que seu processo se conclua com uma obra predominantemente artística, diferentemente dos outros dois. Há também um bom número de pesquisadores que trabalham a conjunção academia-prática artística. Porém, no momento da apresentação de resultados, a tradição científica exige destes uma redação dentro de padrões específicos, que dão pouca margem a uma criatividade mais livre, que altere a linguagem ou o meio de se comunicar. Há casos em que a defesa de dissertação ou tese inclui a apresentação de um resultado prático, mas ela tem de vir acompanhada de um registro escrito, com linguagem científica. No trabalho do crítico, essa margem criativa fica ainda mais restrita,

porque, além de escrever em um espaço reduzido, dentro de publicações que impõem limites editoriais, seu tempo de pesquisa direta com a obra costuma ser muito curto.

Não é nova a ideia de que o crítico, quando aprecia uma obra teatral, está em contato com um evento único, que tem nuances diferentes a cada apresentação dentro de uma temporada. Diante disso, após a experiência da apreciação, que envolve diversas variantes subjetivas, como seu estado de espírito, o lugar onde se sentou, a performance dos atores naquele dia e outros fatores pouco mensuráveis, ele se vê na tarefa de descrever e avaliar objetivamente a obra. Nesse momento, quase tudo que envolve a especificidade do acontecimento teatral acaba tendo de ser relegado ao segundo plano, para que não se produza uma análise subjetiva demais. Assim, uma resenha termina por priorizar uma comparação entre os conceitos do crítico e a concepção estética da obra. Mas como fugir disso? Afinal, o crítico tem uma formação estética e

procura discorrer sobre aquilo que é fixo no acontecimento teatral – o que vem a ser, *grosso modo*, a concepção geral e a relação dos outros elementos com esta. Para além disso, restam comentários sobre o desempenho dos atores, que costuma ser descrito com adjetivos como vigoroso, esplêndido, brilhante, fraco, entre outros, ou com afirmações como “abaixo da média”, “que se destaca do restante”, “que rouba a cena”, etc. Pouco resta do acontecimento cênico. Mas, de que maneira o crítico poderia transportar para a resenha a complexidade da experiência que viveu no teatro? Como falar de algo em processo a partir de uma única apresentação? A mesma questão se pode fazer ao pesquisador-artista: como apresentar a uma banca o registro ou os resultados de uma investigação cênica em sua plenitude? Como recortar sem reduzir a força da experiência cênica?

Algumas perdas são inevitáveis, porque existem incontáveis fatores que influenciam na relação entre a vivência da cena e sua análise, além daqueles que agem sem que tenhamos muita

consciência de sua interferência (temperatura, humor, trânsito, atraso e diversos outros fatores podem alterar o acontecimento). Porém, podemos começar a pensar num caminho cujo princípio é a aceitação de que o registro científico da resenha ou da tese é apenas uma seleção limitada e delimitadora daquilo que pretende descrever. Partindo-se desse ponto de vista, poder-se-ia entender que um texto analítico com um discurso totalitário, de afirmações que se pretendam definitivas e universais, acaba por perder credibilidade. Sendo assim, aventemos como solução o uso de uma linha de discurso que se assuma como limitado em sua análise e que se coloque como resultado de uma criação do crítico. Tal proposta poderia trazer alguma transformação, mas ainda sutil. Seria possível avançar mais nesse sentido? Seria possível pensar em modos de ampliar a capacidade de transposição do acontecimento cênico único para esses registros críticos e científicos? Faria sentido tal pretensão?

Por uma via menos específica, é essa a busca da cartografia, um

método formulado a partir das teorias de Gilles Deleuze e Félix Guattari, com intenção de conduzir pesquisas de campo numa relação mais próxima entre sujeito-objeto, tendo por base critérios diferentes dos padrões científicos tradicionais. Nessa proposta, o pesquisador não recorre a regras prontas e objetivos previamente estabelecidos, nem segue um percurso predefinido. Parte-se do princípio de que o pesquisador deve criar um “plano de experiência” com o objeto, não distanciar-se dele, e, a partir dessa relação, em que um se mistura ao outro, construir o método. As metas se fazem durante o percurso: “Trata-se, então, de um método processual, criado em sintonia com o domínio igualmente processual que ele abarca” (BARROS; KASTRUP, 2009, p.77), afirmam Regina Benevides de Barros e Virgínia Kastrup, em *Pistas do método da cartografia*, uma coletânea brasileira de artigos voltados ao tema.

Deleuze e Guattari, que compuseram algumas conhecidas

obras filosóficas em parceria³, criticam o racionalismo, por entenderem que este se pauta numa limitadora visão composta por dualidades, dentre as quais a separação sujeito-objeto e, acima de tudo, a polarização entre corpo e mente, que relegaria todas as capacidades e funções humanas ao comando da razão. Para demonstrar sua teoria, ilustram a visão racionalista com uma árvore, que representaria o ponto de vista arraigado, em que tudo tem uma raiz e passa sempre por um tronco central para poder frutificar na outra extremidade, com início e fim claros.

Como contraponto, apresentam seus pontos de vista, ilustrados pela ideia de um rizoma, caule com ramificações onde brotam, por exemplo, os tubérculos. No rizoma, que caracterizaria o movimento sem hierarquia, as ramificações não possuem ordem predefinida ou previsível: “Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e

³ O *Anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia; *Mil Platôs*; *O que é a filosofia?* e *Kafka* – por uma literatura menor.

deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). Essa é, nos termos deles, uma das “características aproximativas” que trazem para que o leitor possa compreender o que eles denominam rizoma. A multiplicidade, uma característica que se poderia, talvez, pensar como uma consequência inevitável da estrutura não hierárquica que apresentam, é outro importante aspecto dentro de sua teoria:

Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. (Ibidem, p. 16)

Sendo não hierárquico, ramificado e conectável por qualquer caminho, o rizoma não possui um fio condutor uno, centralizador, que se sobreponha à alternância de sentidos, vozes, pontos de vista. Concluindo suas “aproximações”,

eles discorrem sobre a característica que mais diz respeito à discussão que aqui trazemos: o modo rizomático de enxergar e compreender as coisas, os fenômenos, o mundo enfim. Para tanto, fazem novamente um contraponto, apresentando o **decalque** e a **cartografia**⁴. O primeiro caracterizaria a visão arborescente; o segundo, a observação rizomática. Segundo eles, o decalque é um processo de pensamento que consiste em reproduzir algo que se dá feito “[...] a partir de uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta. A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore” (Ibidem, p. 21). O rizoma, por seu turno, seria mapa, não decalque. Seria e, ao mesmo tempo, realizaria mapa, porque no rizoma não há separação entre sujeito e objeto, tudo é ramificação e não tem posição fixa:

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos

⁴ Grifo nosso.

campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações. (Ibidem, p. 22)

No entanto, eles afirmam que não pretendem, com tais colocações, formar uma nova dualidade, que oponha o pensamento arborescente ao pensamento rizomático, sendo este superior àquele. Mencionam ainda a possibilidade de interpenetrações entre os dois pontos de vista:

Existem estruturas de árvore ou de raízes nos rizomas, mas inversamente, um galho de árvore ou uma divisão de raiz podem recomeçar a brotar em rizoma. A demarcação não depende aqui de análises teóricas que impliquem universais, mas de uma pragmática que compõe as multiplicidades ou conjuntos de intensidades (Ibidem, p. 24).

A diferenciação entre as visões arborescente e rizomática serve, então, como base para a comparação que Deleuze e Guattari fazem entre as estruturas e modos de expressão da ciência, da filosofia e da arte. A esse respeito, trazem o

seguinte quadro: “A filosofia, a arte, a ciência não são os objetos mentais de um cérebro objetivado, mas os três aspectos sob os quais o cérebro se torna sujeito, Pensamento-cérebro, os três planos, as jangadas com as quais ele mergulha no caos e o enfrenta” (Idem, 2007, p. 269).

A vida, os fenômenos, tudo seria um movimento caótico, rizomático. A ciência, segundo eles, tenderia a tomar por objetos definidos pequenos estratos desacelerados do movimento do rizoma, que, em verdade, continua a se modificar antes mesmo que possamos assimilá-lo. Por esse caminho, pequenas estabilizações provisórias são transformadas pelo pensamento científico em modelos para a compreensão do todo. O que seria impreciso e insuficiente, já que tais desacelerações seriam uma parcela mínima, fugaz e diferente do restante dos movimentos do caos:

O cientista traz do caos variáveis, tornadas independentes por desaceleração, isto é, por eliminação de outras variabilidades quaisquer, suscetíveis de interferir, de modo que as variáveis retidas entram em relações determináveis numa

função: não mais são liames de propriedades nas coisas, mas coordenadas finitas sobre um plano secante de referência, que vai das probabilidades locais a uma cosmologia global. (Ibidem, p. 260)

A filosofia seguiria outra trilha. A criação de conceitos, sua característica particular, leva a formulações que, mesmo sendo mais porosas que as das ciências, também não dão conta de trazer uma compreensão sobre o caos. Então, para justificar e validar seus conceitos, os filósofos criam um contexto, um “plano de imanência”, que recorta o caos e procura dar credibilidade à sua criação:

Pode-se considerar como decisiva, ao contrário, a definição da filosofia: conhecimento por puros conceitos. Mas não há lugar para opor o conhecimento por conceitos, e por construção de conceitos na experiência possível ou na intuição. Pois, segundo o veredito nietzschiano, você não conhecerá nada por conceitos se você não os tiver de início criado, isto é, construído numa intuição que lhes é própria: um campo, um plano, um solo, que não se confunde com eles, mas que abriga seus germes e os personagens que os cultivam. O construtivismo exige que toda criação seja uma construção sobre um plano que lhe dá uma existência autônoma. (Ibidem, p. 15,16)

Por fim, a arte, quando em plena força, pode transpor a realidade movente do rizoma para uma moldura. É apenas um fragmento, mas pode ser caótico, carregar um pedaço do rizoma em vez de procurar traduzi-lo com representações:

O artista cria blocos de perceptos e afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça *manter-se de pé sozinho*. Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado). (Ibidem, p. 214)

Dessa maneira, quando bem sucedido, o artista teria condições de emoldurar o caos, sem modificá-lo. E isso estaria para além de uma autoria, porque o movimento permaneceria na obra independentemente de quem a concretizou: “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (Ibidem, p. 213).

A partir disso, a ideia da cartografia como metodologia de

pesquisa para artistas, críticos e acadêmicos ganha outra dimensão. Se o movimento não cessa, aquele que pretende compreendê-lo deve procurar acompanhar suas transformações, não tentar reter pequenas desacelerações isoladas, que possam corresponder a teorias formuladas previamente. Tal procedimento sugere uma abertura para traçar apenas os caminhos que a pesquisa prática aponta: “Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (Idem, 1995, p. 22).

Então, pensemos na cartografia aplicada ao trabalho de artistas, pesquisadores e críticos. Para um grupo teatral ou para um pesquisador que trabalha em um estudo cênico prático é mais fácil vislumbrar a possibilidade de traçar esse caminho mais livre. No caso do crítico, retornamos ao fato de ele assistir apenas a uma apresentação dentro de uma temporada, que será, inevitavelmente, repleta de nuances a cada nova sessão. Sendo assim, a relação direta do crítico com a encenação deverá ser pensada

como um pequeno fragmento. Portanto, ele poderá aceitar essa condição e fazer uma cartografia apenas da apresentação que ele presenciará. Indo além, digamos que, mesmo sem abrir mão dos recursos habituais de comparação entre suas referências e a concepção cênica, ele passe a exercitar um olhar mais aberto e considere a existência de inúmeras influências para além dos aspectos conceituais da encenação. Afinal, ele agora compreende que deve fazer mapa em vez de decalque, e um mapa “[...] tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ‘ao mesmo’”. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’” (Ibidem, p. 22). É um exercício semelhante ao do ator que procura estar plenamente presente em cena, com toda a disponibilidade para o jogo, para evitar repetir maquinalmente seu trabalho. Nesse sentido, talvez o crítico dependa também da força da experiência promovida por quem está sobre o palco, que deve ser mais mapa que

decalque. Consideremos, então, um acontecimento hipotético, de uma encenação teatral extremamente vigorosa, com uma concepção bem fundamentada e poética, com atores e críticos plenamente presentes e abertos para construir um plano de experiência com seu entorno. Após a experiência, como o crítico transmitirá textualmente o que viveu?

Esse nos parece ser o ponto mais delicado do método de Deleuze e Guattari, porque é quando o crítico (algo semelhante passa o pesquisador que apresenta uma dissertação/ tese sobre seus exercícios práticos) precisa transpor para uma expressão de outra espécie aquilo que apurou na experiência de campo, estabelecida entre ele e seu objeto. Pela teoria que estamos abordando, não há essa separação, já que o pesquisador compõe com o objeto e nele interfere. O investigador acadêmico não realiza uma pesquisa nem o crítico assiste ao espetáculo; o primeiro é a pesquisa e o segundo é o espetáculo. Pesquisar é intervir, é ser a pesquisa. Talvez a primeira solução em que se pense seja novamente a alteração do discurso

textual, que se assumiria como um comentário sobre um processo que possui nuances indescritíveis e imponderáveis. No caso da resenha, o texto teria afirmações de que a apresentação da noite presenciada pelo crítico teve tais características (não mais a montagem, apenas aquela apresentação específica). Dentro do ponto de vista que aqui temos em conta, não deixaria de ser interessante, por ser menos ilusório e até mais preciso, ao assumir sua insuficiência, em vez de se posicionar com a pretensão de universalidade que Deleuze e Guattari identificam na postura científica. Produziria já alguma alteração, porque modificaria o posicionamento e algumas expressões do autor, assim como o olhar do leitor, que não esperaria por verdades universais e definitivas sobre a montagem. Porém, a experiência e seu registro continuariam muito distantes um do outro, e o texto ainda teria estrutura científica, porque, mesmo admitindo-as como provisórias, recorreria às estratificações. Seria possível pensar, então, numa resenha ou pesquisa que não se separasse do

campo da experiência, que trouxesse a quem lê um registro menos desacelerado, com afectos e perceptos? Nesse caso, estamos falando das características que Deleuze e Guattari usam para tentar definir as especificidades da arte. Seria possível pensar numa crítica ou numa tese fundamentada nos parâmetros que os autores definem como particularmente artísticos? Nesse caso, além de buscar um espaço para tal reformulação em seus meios de expressão, os críticos e acadêmicos precisariam deixar de trabalhar com desacelerações e conceitos para trilhar um caminho quase inverso, que os obrigaria, assim como ocorre com os artistas, a lutar contra a repetição formal:

[...] o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os "clichês" da opinião. O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão. [...] É mesmo porque o quadro

está desde início recoberto por clichês, que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, para produzir uma sensação que desafia qualquer opinião, qualquer clichê (por quanto tempo?). A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto — não previsto nem preconcebido. (Idem, 2007, p. 262 - 263)

Essas questões têm sido trabalhadas por alguns pesquisadores e grupos temáticos de diversas áreas⁵. Que tipo de transformações esses movimentos podem trazer, só o tempo dirá. Até se podem questionar certas posições, inclusive defender que Deleuze e Guattari (1995, p. 33) não pretendiam ser lidos com muita seriedade, conforme se depreende do seguinte trecho de *Mil platôs*:

Escrevemos este livro como um rizoma. Compusemo-lo com platôs. Demos a ele uma forma circular, mas isto foi feito para rir. Cada manhã, levantávamos e cada um de nós se perguntava

⁵ Os psicólogos que organizaram a publicação de *Pistas do método da cartografia*, e um grupo denominado Conexões, que envolve médicos, psicólogos, educadores e artistas-pesquisadores da USP, da UNICAMP e do Lume, são alguns exemplos.

que platôs ele ia pegar, escrevendo cinco linhas aqui, dez linhas alhures. (Ibidem, p. 33)

De qualquer forma, o que os autores defendem é a insuficiência da ciência e da filosofia, por meio de um texto propositadamente poroso e, talvez, contraditório, no qual há pistas como essas, que parecem indicar que não devemos nos esquecer de que eles também criaram conceitos. Sua teoria sobre a insuficiência da ciência e dos conceitos filosóficos é permeada de conceitos filosóficos e pequenos desvios. Talvez para desconfiarmos dos outros filósofos e também deles, que fizeram sua teoria dentro desse espírito assumidamente “leviano”. Se isso pode tirar a credibilidade de seu texto é, ao mesmo tempo, o que reafirma sua teoria e procura oferecer uma liberdade de pensamento em relação aos padrões, incluindo-se os deles. Nesse sentido, eles deixam pistas que estimulam a experimentação no trabalho de pesquisadores, que poderiam encontrar fundamentos novos para rever ou complementar os rigores da ciência tradicional. No campo das artes, isso talvez possa,

como especulamos aqui, ser refletido num novo modo de escrita para a academia e para a crítica profissional, aproximando-os ainda mais da produção artística. Se seria favorável, não sabemos, mas o convite deles é justamente para que caminhemos sem ideias preconcebidas nem respostas prévias, apenas com uma atenção flutuante, aberta a perceber novos movimentos. É percorrer, ou cartografar, para ver no que dá.

Recebido em 15 de Junho de 2015
Aceito em 18 de Setembro de 2015

Referências

BARROS; KASTRUP. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 76-91.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 94p.

_____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 2007. 279p.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. 207p.