

Body seen  
through  
Newspaper

---

group of young people who should by rights blow everything wide open  
wind of change, and yet it is the universal continuity which we find so  
We have for years been expecting a total up  
rehearsal, not the thing itself  
another, from one  
through  
soil

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGEDU  
Linha de Pesquisa: Filosofia da Diferença e Educação  
Área Temática: Fantasia de Crítica-Escrita

CORPO EM OBRA  
Palimpsestos, Arquitetônicas

Tese de Doutorado

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Mara Corazza  
Orientando: Cristiano Bedin da Costa

Porto Alegre  
Janeiro de 2012

CIP - Catalogação na Publicação

Bedin da Costa, Cristiano  
Corpo em obra: palimpsestos, arquitetônicas /  
Cristiano Bedin da Costa. -- 2012.  
177 f.

Orientadora: Sandra Mara Corazza.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-  
Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Corpo. 2. Escritura. 3. Palimpsesto. 4.  
Deleuze. 5. Barthes. I. Mara Corazza, Sandra,  
orient. II. Título.

Cristiano Bedin da Costa

CORPO EM OBRA  
Palimpsestos, Arquitetônicas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Defendida em 29 de fevereiro de 2012.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Mara Corazza – Orientadora – FACED/UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan – FACED/UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angélica Vier Munhoz – UNIVATES

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ester Maria Dreher Heuser – UNIOESTE

---

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho – UERJ

---

À Sandra Corazza, pela amizade, pelo rigor e o cuidado de todos esses anos;  
Aos colegas de BOP, bando de hoje e de sempre;  
À Carina, pela textura dos dias;  
A Olivier Feron, pela acolhida em Évora;  
Ao Hugo, suave e predileto carcamano;  
Ao DIF, à Paola Zordan & matilha, por terem estado;  
À CAPES, pelas bolsas de estudo no Brasil e em Portugal;  
À UFRGS/FACED/PPGEdu, pelo suporte à minha pesquisa;  
Aos amigos, à família, aos refrões que insistem.

## RESUMO

Trata-se de uma anatomia palimpséstica. Da pesquisa em Educação como experimentação de um corpo em obra, incessantemente reescrito: rasura em meio à Arte, à Literatura, à Filosofia. Trata-se do tecido fragmentário de signos e escrituras múltiplas, da composição de um corpo transitório, testemunho dos vários *topoi* inventivos que concorrem para a sua expressão. De uma ordem arquitetônica ritmicamente impura, de tramas e conspirações entexpressivas. Trata-se do corpo enquanto arranjo polifônico, do corpo rapsódico em suas superfícies. Do interferencialismo como tática, da arquitetura enquanto *téchne* corpórea, de uma geografia de variadas ectopias. De um inventário de corporemas, de grãos sonoros e picturais desdobrando-se em posturas e

fragmentos. Trata-se do traçado anatômico enquanto gesto coletivo, do corpo lido, experimentado e escrito a várias mãos. De um corpo cuja vida, em sua neutra impessoalidade, mantém-se irreduzível à figura de um sujeito ou de um objeto. Trata-se de perguntar, ainda hoje, o que pode ou não um corpo. O que pode ou não inscrever-se em um corpo. Em meio ao percurso do texto, trata-se do esboço de um corpo transitório, pensável através da linguagem, com as visões e audições que tornam possíveis seus interstícios e desvios. Do estudo dos modos de produção do corpo como uma pesquisa sobre a aventura do pensamento, da invenção e instauração contínuas de tensores e vedutas para a vida. Do corpo intensivo, de seus movimentos e condições de existência. Da delimitação de um plano no qual o problema do escrever não pode ser pensado a não ser em uma relação com forças sonoras e visuais que não apenas o assombram, mas também o constituem, numa travessia sinestésica. Trata-se de uma coexistência diagramática, de uma tópica-contraponto entre as práticas criativas. E nesse sentido, de ter o corpo como programa: para então criá-lo, operando-o em seus limites.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Corpo, Palimpsesto, Escritura, Barthes, Deleuze, Educação

## ABSTRACT

It refers to a palimpsestic anatomy. To research in education as a body of experimentation in its means, relentlessly rewrote: strikethrough amongst arts, literature, philosophy. It regards the fragmentary tissues of signs and multiple scriptures of the composition of a transitory body, testimony of various inventive *topoi* which compete for its own expression. An impure, rhythmic, architectonic order of traumas and intra-expressive conspiracies of the body whilst its polyphonic arrangement and rhapsodic surfaces. The *interferencialism* as tactic, the architecture while body *techné* of a various ectopia geography. An inventory of body parts and sonorous, pictorial grains unfolding into fragments and

postures. The anatomic tracing while collective gesture of the body read, experienced and wrote from various hands. It regards a body in which its impersonality and neutral life remains irreducible to the figure of a subject or object. Yet today questionable what the body is able or not to and what may or may not be joint within a body. In face of the text discourse, it regards the sketch of a transitory body thought through a conceivable language, with hearing and views that allow its interstices and diversions. The study of the production modes of the body as a research on the adventures of the thought, the invention and continuous instauration of tensors and percepts to life. The intensive body and its movements and existential conditions. The delimitation of a plan in which the problem of writing cannot be thought of without its relations with sonorous and visual forces that not only threatens it, but also constitute a synesthetic crossing. It relates to a diagrammatic coexistence of a counterpoint topic amongst the creative practices. On this basis, to have the body as programme in order to create it by operating it to its limits.

### **KEY WORDS**

Body, Palimpsest, Writing, Barthes, Deleuze, Education

“Escrever não acerca *do* corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo. Foi este – e sem dúvida que já não o é mais – um programa da modernidade”.

Jean-Luc Nancy, *Corpus*.

## ORDEM

01 PROTOSHOTS

Manuais de habitação;  
Contribuições à análise dos elementos do corpo:  
A Promenade de escritura arquitetural

09 PRÉ-TEXTOS & SPALLAS,  
(seguidos de um segundo) FRONTISPÍCIO

23 FÓLIO

*Körper und linie zu fläche*

29 VIAS TÓPICAS

Aplicações de pesquisa;  
Os escritos sobre um corpo

45 O CORPO COMO PROGRAMA

Traços; Restos  
A Ordem Biografemática de Pesquisa

61 LANDSCAPE

Ritmo e somatemas

70 SOB O ROSTO, ATRAVÉS DOS OLHOS

“... nos abismos infinitos do meu sangue”

82 MUGSHOTS

Notações, Posturas & *Photomatons*  
Uma géstica polifônica sugere o corpo

109 O PLANO, O FRACASSO, A AULA

Breve excursão sobre a catástrofe em Educação ou  
Em que a Pintura pode servir à Pedagogia

127 NOTAS ARQUITETÔNICAS

Da fala à escrita: os lugares do corpo

140 PANÓPLIANATOMIA: O PAIDEUMA CORPORAL

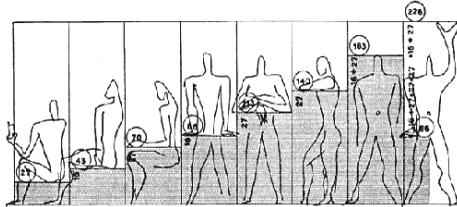
149 REFERÊNCIAS



O corpo, eis como nós o construímos:

## PROTOSHOTS

Manuais de habitação;  
Contribuições à análise dos elementos do corpo: A  
Promenade de escritura arquitetural



Le Corbusier, *Catalogue of measures*, 1953.

Salientemos, desde já *de passagem*, que a redescoberta de conhecimentos perdidos, datados de épocas passadas, só é possível à custa de um grande esforço, o que deveria eliminar definitivamente o temor acerca de um desmembramento da Arte, da Filosofia, da Educação e do Corpo. (Ora): Se os ensinamentos dos mortos se encontram tão profundamente enterrados nas obras vivas que só podem ser trazidos à luz de tal maneira, seus efeitos nocivos não são mais que medo do não-saber  
— Rasurado em Kandinsky.

0

CORPO:

“Quando os olhos se deixam fascinar por essas acumulações de formas sucessivamente estridentes ou sombrias nos sangrentos sóis dos horizontes”.

Élie Faure, *A arte renascentista*.

“Os arquitetos de hoje não realizam mais as formas simples”.

Le Corbusier, *Por uma arquitetura*.

“A forma pura está pronta para receber o conteúdo vivo”.

Wassily Kandinsky, *Ponto e linha sobre plano*.

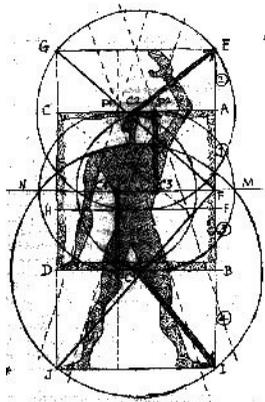
/tornar a raspar/

0.1

Palimpsestos, Arquitectónicas

Ou o Interferencialismo como técnica, as sérias séries e *topoi* de passagens, temperaturas e ritmos. A arquitetura se torna nosso exemplo (*téchne* corpórea, geografia de multiplicadas ectopias) \_\_ O corpo, em suas múltiplas torções e articulações, nosso programa. Que corpo? Temos muitos, nos adverte Barthes (2006, p.24). O corpo dos anatomistas e dos fisiologistas, o corpo visto, percorrido e dito pela ciência, pelo texto dos gramáticos e dos comentadores. O corpo modelo, devidamente soldado; o corpo das artes corporais ou o corpo dos sacrifícios; o corpo amoroso ou os corpos das destruições intencionais. Percebemos e dissecamos os esquemas corporais e as imagens inconscientes do corpo; o corpo das instituições, das práticas e das tecnologias do poder; os traços do corpo histérico ou alvo de uma série de intervenções e controles reguladores, educacionais; o corpo das anatomias políticas e dos exercícios de controle. O corpo e suas múltiplas entradas, *vedute*, o corpo e seus nomes, rostos e outros estratos. O corpo, suas lutas, suas felicidades inauditas e suas quedas fabulosas \_\_ Longa procissão. O estudo da espacialidade há muito indica a importância das afecções e dos movimentos do corpo para as práticas arquiteturais (cf. Aguiar, 2010, p.17-18), tomando-o enquanto figura em relação dinâmica com as formas do espaço. Rastros do passeio arquitetônico (Le Corbusier, 2006), o corpo em movimento, blocos de concreto, paredes e mobiliário, são o testemunho de um duplo vínculo entre a forma e o deslocamento, reais desígnios de um programa. Uma temperatura arquitetônica toca e inflama o corpo, a casa, as bases humanas, as escalas humanas, o corpo como medida de todas as coisas \_\_ Eis aí, portanto: visto que o corpo está em causa, tudo está em causa. De fato, as promenades configuram um campo

ilimitado, mas “tudo se reduz às proporções humanas assim que tomamos o cuidado de mantermo-nos em nossa própria experiência, nas observações feitas por nós mesmos, através daquilo por que passamos” (Valéry, 2007, p.192). Sublinhemos: o corpo é uma casa (cf. Gil, 2008, p.196), e em nosso construcionismo, não o habitamos a não ser através da articulação de um plano consistente no qual poderá ser expandido.



Le Corbusier, *Sketch of the modular man*, 1955.

A medida das coisas, corpo-Modular: não partimos senão do corpo próprio, do corpo- organismo. Sabemos que é ele o estrato inicial, a interpretação que insiste, porém pronta a desfazer-se. Diríamos: é este o ponto, mas de modo algum um ponto morto. O corpo, enquanto tema organizado, é uma isca. Escrever um corpo é inscrever-se em seus afectos, os gritos da carne e do osso, do organismo. Toda intervenção e toda forma têm suas implicações, uma espécie de medida das forças  
— Em Francis Bacon, terrível beleza.

“O que é inimitável, finalmente, é o corpo; nenhum discurso, verbal ou plástico a não ser o da ciência anatómica, bastante grosseiro, afinal de contas, pode reduzir um corpo a outro corpo”.

Roland Barthes, *Cy Twombly ou nom multa sed multon*.



Joyce Cutler-Shaw, *The Anatomy Scroll*, 1996.

O traço. Ligeiro, incerto, fino: ação visível.

Ser seduzido por um corpo, percorrê-lo, é participar de sua composição, inscrever-se em sua carne. (Nossa? Dele? Que diferença?). A escrita toca o corpo, arrasta-o, escarifica-o.

Ritmologia.

“Seremos o calar do corpo, a ele deixaremos os lugares, e só escreveremos, só leremos para abandonar aos corpos os lugares dos seus contactos”.

Jean-Luc Nancy, *Corpus*.

*Hoc est enim*

Certamente, tudo já foi escrito e reescrito sobre o corpo, todas as entradas já esboçadas; os fios já traçam as linhas e percorrem os corredores estreitos do labirinto. Possamos lê-lo, portanto, como livro aberto, em suas inscrições (cf. Matos, 2009, p.111-156). Através disso a questão é \_\_ insistamos, recomeçamos: nem mesmo definimos, ainda, o que pode um corpo, o que pode ou não suportar um corpo. O escólio spinozista persiste e ressoa em sua contemporaneidade, justa e demasiadamente revisitado. De fato, não sabemos do que o corpo é capaz (Spinoza, 2007, p.167), não sabemos até onde pode ir um corpo: que se monta, desmonta-se \_\_ *Variations sur le corps*. As pesquisas por novas formas de expressão nas artes e na escrita, cada uma a seu termo, configuram-se como uma incursão sobre esse desconhecido. Tomemos, portanto, uma via, uma determinada maneira de habitar o conjunto dos estratos: instalar-se, experimentar as oportunidades oferecidas, encontrar um lugar favorável, eventuais esboços de desarticulação, descolagens possíveis, para daí então vivenciá-las, conjugar os fluxos, ter sempre um pedaço de uma nova terra \_\_ “Conectar, conjugar, continuar”: arquitetura de fugas, ao modo deleuze-guattariano: para além do organismo, mas também como limite do corpo vivido, está aquilo que Artaud (1986) descobriu e nomeou corpo-sem-órgãos, um corpo intenso, percorrido apenas por limiares ou níveis variáveis de amplitude, um corpo de organizações indeterminadas, de antropometrias imperfeitas, cambiáveis. Tal definição intensiva permite ao pensamento diagramático de Deleuze e Guattari<sup>1</sup> encontrar um modo de abordar o corpo em uma região aquém das formas constituídas, tomando-o em um plano de forças e

---

<sup>1</sup> Sobre os modos através dos quais a noção de corpo-sem-órgãos é trabalhada na obra de Deleuze e Guattari, destacam-se aqui as leituras do capítulo “As máquinas desejantes”, em *O anti-Édipo* (2010); os platôs 1, “Introdução: Rizoma”; 9, “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem órgãos”; 15, “Conclusão – Regras concretas e máquinas abstratas”, presentes em *Mil platôs*, vol.1 (1995a), vol. 3 (1996) e vol.5 (1997b), respectivamente (em verdade, a ideia de corpo-sem-órgãos perpassa cada um dos 15 platôs da obra); as rubricas “O corpo, a vianda e o espírito”, “O devir-animal”, “Pintura e sensação” e “A histeria”, em *Francis Bacon: lógica da sensação*, de Deleuze (2007); e o texto “Para acabar com o juízo de deus”, parte de *Crítica e clínica*, de Deleuze (1997).

matérias inorgânicas. O corpo-sem-órgãos, escrevem, intervém “para a matéria da variação, para o meio do devir ou da transformação, para o alisamento do espaço” (Deleuze & Guattari, 1997b, p.223). Este corpo de intensidade variável, corpo em passagem, configura-se como produção do real através de singularidades nômades, descoladas das formas transcendentais, que lhe são acessórias. *Um* corpo, /o/ corpo e não o corpo, portanto, corpo como matéria de involução criadora e sempre contemporânea, corpo de artigo transitório, impuro, uma vez que nunca é efetivamente dado. “Ao corpo-sem-órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar”, insistem Deleuze e Guattari (1996, p.9): trata-se, pois, de um limite, a construção de um mais além do sentido. Tal como referido por José Gil (2008, p.193), todo processo artístico supõe um corpo-sem-órgãos, estrato sob estrato raspado, escarificação sob escarificação \_\_\_ (Os homens de Caillebotte têm a intensão de suas plainas, grãos e texturas de sua matéria). Não se trata de um percurso anatômico qualquer, mas da operacionalização de composições heurísticas, a-sistemática invenção de operadores práticos, potencialmente vitais (cf. Couto, 2005, p.131-135). Anatomia prática como cartografia, ou os diagramas intensivos do corpo. Seja a ordem arquitetônica em meio aos movimentos, seja o plano em cada uma de suas dimensões, o corpo responde, move-se e vibra a tons de partituras parcialmente impossíveis, virtuais, trabalho poiético no qual parte da ação vem sob a influência do indefinível (cf. Valéry, 2007, p.191). É em relação a esse fazer, o *poiëin* corporal, que um corpo deve ser exprimido. Tomar as obras do corpo, o estudo das ações e dos modos de produção do corpo, e não o corpo em si, visto que, enquanto realidade intensiva, ele é impensável como elemento isolado. Neste ponto, uma vez mais, insistamos: as obras e as posturas do corpo só existem como ato, e é justamente esse ato de execução que o define. Um corpo é sua arquitetura, de modo que não o encontramos destituído da lógica indefinível que o executa \_\_\_ Citar é citar-se, assim roubamos dos oitenta

mundos de Cortázar (2008), e é sem um pingo de inocência que alertamos para o fato de que as citações aqui são quase tudo. Nenhum pedantismo, um tanto de egoísmo: vozes daqueles que amo são vozes minhas. Um corpo é sua matéria e em cada traço de sua arquitetura há sopros e experimentações de tantos outros, não porque vista bem, mas para que possa se dizer, desprender-se do que podemos dizer e assumir como sua uma voz que, por ser dita por tantos, não pode ser propriedade de ninguém \_\_ “Tudo o que se vê neste quarto, ou melhor, neste depósito, foi deixado pelos inquilinos anteriores; portanto você não verá grande coisa que me pertença” \_\_ De um Duchamp, pela boca de Lebel (1964). Seja o biografema em Barthes, os diagramas de Bacon, os ritornelos cósmicos em Messiaen ou os cortes e dobraduras em Burroughs, os programas do corpo são vias tópicas de acesso à carne e aos cantos intensivos, a realidade confrontada por imposturas aptas a se tornarem mais verdadeiras que ela própria. Arquitetura expressiva, plantas e raízes múltiplas. “Human beings are becoming extinct”, tal como sentença Ollivier Dyens (2001, p.95): “we are not becoming cyborgs but sketches, pictures, writings, songs and dances” \_\_ O delírio se torna clínico. *Corpos-vedute*, textos-polípticos: o estudo dos modos de produção do corpo é também o estudo sobre a aventura do pensamento, da invenção e instauração polifônica de tensores e intensas pontes de vista para a vida. Tenhamos em mente, portanto, o problema do corpo: saibamos criá-lo, operando-o em seu limite.

Por uma comunidade poética

## PRÉ-TEXTOS & SPALLAS



“[...] escrever, perder, reescrever, instalar o jogo infinito do por baixo e do por cima, aproximar o significante, fazer dele um gigante, um monstro de presença, diminuir o significado até ao imperceptível, desequilibrar a mensagem, guardar na memória a sua forma, não o seu conteúdo, realizar o impenetrável *definitivo*, numa palavra, pôr toda a escrita, toda a arte em palimpsesto, e que este palimpsesto seja inesgotável, regressando incessantemente o que foi escrito no que se escreve para o tornar sobrelegível – isto é, ilegível”.

Roland Barthes, *Réquichot e o seu corpo*.

“Re-começar sempre”.

Almada, *A alma do número*.

“O futuro, pois, pertence à filofonia”.

Erik Satie, *Memórias de um amnésico*.

I.

O objeto específico deste estudo é a figura do corpo enquanto palimpsesto, os estratos de composição impura, derivada de uma construção anterior: por justaposição, contágio, transposição e transcrição. Os pergaminhos polifônicos, há tempos revisitados, raspados, reescritos, não escondem o traçado das inscrições precedentes, de maneira que seguimos encontrando o antigo sob o novo, um gesto d'obra, em apaixonada persistência. Toda matéria de escrita, bem-dita seja, faz parte de uma linguagem específica que a ela é imanente, um suporte singular em relação a qualquer outro. Em simultâneo, o mal-dito da obra erra pelo espaço dialógico das interferências, do Entre, o meio da hibridação e do axadrezamento das linguagens. Um texto pode sempre ler um outro e assim a perder de vista, o ensaio de segunda ou qualquer outra mão que se queira, geometrizando-se sobre a superfície em policromática transtextualidade. O corpo rebenta pelas suas costuras, e por entre tantas ressonâncias sucessivas, superpostas através leitura, da visão, da audição, o texto não apenas expõe, mas também está exposto à regra, tomando a perfusão escritural como método de pesquisa ou, se preferirmos, como uma determinada maneira de viver e pensar a Educação \_\_ Aqui entendida como prática inventiva, destacada o tanto possível dos exercícios exaustivos do comentário, do monólogo e da repetição. À sua maneira, o palimpsesto é o plano de composição próprio da bricolagem. Quanto a esta, por ora, basta dizer que é o domínio das dissonâncias e dos contrapontos rítmicos, da saborosa complexidade relacional entre elementos provenientes de estruturas diversas. Essa duplicidade do objeto, inserida na lógica das relações textuais, só é possível através de um procedimento sutil de raspagem, pelo qual vemos, sobre um mesmo plano, um texto sobrepondo-se a outro, de maneira que não o dissimule completamente, mas deixe-o falar por transparência, em um verdadeiro jogo cromático. Tal regime lúdico, no entanto, cobra seu preço. Primeiro, uma prática

palimpsestosa é necessariamente um exercício indevido, no sentido de que trata e faz uso de um determinado elemento de maneira não programada \_\_ Tal como refere Gérard Genette (2010, p.143), o verdadeiro jogo comporta sempre alguma medida de perversão. Da mesma maneira, utilizar um objeto para fins exteriores ao seu programa inicial é não só um modo de operá-lo enquanto elemento em relação, mas também de jogar dentro dele, o que talvez torne as coisas ainda mais arriscadas, uma vez que a Educação coloca os pés ou, ao menos, a ponta do nariz em celebrações para as quais não é exatamente convidada. Seja como for, pagar o preço já é aceitar o risco, afirmar a pesquisa como um agregado, cluster de imagens-sons-escrituras sobrepondo-se às fronteiras disciplinares. Verdadeira zona de contágio, o palimpsesto é um misto cuja demarcação de propriedade é por condição absolutamente limitada, de maneira que é justamente na complexidade do conjunto que residem seu sabor e a sua graça. Experimentar um cromatismo textual implica encontrar outros gostos que não organizações maiores, tais como os autoritarismos do autor, da obra e do domínio disciplinar em questão. Por essa via e por seus próprios termos, a escrita avança, faz o giro, roda e retorna não para a neutralidade de um centro, mas para o contínuo movimento de invenção e instauração de um espaço. Trata-se de tomar o pensamento, a escritura como aventura do pensamento, enquanto exercício do conceito, ou seja, de concepções tópicas (Couto, 2001), reais agregados polifônicos. Escrever, portanto, como criação de uma via tópica, concepção textual de visões e audições outras, um *topos* contraposto ao repertório de *topoi* convencionais, e que por isso exige soluções inventivas \_\_ Por parte dos olhos, da língua, dos ouvidos, das avaliações, dos pareceres, de que mais? Ora, certa dimensão estrutural é obviamente necessária, uma vez que é por lugares de discurso e de composição que a escrita se movimenta. Não se trata, porém, de um percurso inofensivo. Que existam diferenças entre sistemas de criação, que a pintura funcione através de

coordenadas diversas das da música, e que seja através da especificidade dessas coordenadas, em relação aos problemas que as orientam, aquilo que define o funcionamento de cada uma das disciplinas criadoras, eis aí uma afirmação sobre a qual já não pode recair nenhuma dúvida. No entanto, sob uma perspectiva dinâmica, somos convidados a um perigoso e turbulento passeio comparativista, através do qual não deixamos de tomar um campo em função de outro, de maneira que o sabor de um texto, o texto que nos toca, passa a ser necessariamente sinestésico. Nesse ponto, se existem diferenças, estas são meramente funcionais, não relacionais e anatômicas: o corpo, enquanto estatuto da organização palimpséstica, está aquém das divergências formais, e é mesmo esse corpo, em cada uma de suas posturas ou movimentos ínfimos, a testemunha do contágio transdisciplinar. Ao avançar nessa direção, a pesquisa torna-se então inseparável de uma aspiração talvez ainda mais alta, e é com o timbre de uma tessitura deleuziana que diz da imaginação e do desejo de se aproximar de um fundo comum ou comparável entre as palavras, os sons, as linhas e as cores. Por certo, a escrita tem seu próprio calor, mas é ao pensar com a pintura que apreendemos melhor a linha e a cor de uma frase, como se o quadro realmente comunicasse algo às frases, da mesma maneira que o material sonoro elaborado pelo compositor irá movimentar a mão que escreve. De fato, desde que Cézanne delegou a seu trabalho a tarefa de espantar a cidade com a criação de um novo plano de realidade (e fazendo isso com as coisas mais triviais, tal como uma simples maçã ou um vaso ou dois), tornou-se ao menos aceitável admitir a existência de tarefas bastante semelhantes no que se refere ao ato de criação. Tornar possível aquilo que não é possível por si mesmo. Mostrar e não representar, tornar visível e não reproduzir, tudo pela atemporalidade pedagógica da tópica cézanniana, tal como nos foi enunciada, ao modo de confissão criadora, por Paul Klee (2001, p.43). Não se trata, portanto, de um saber absoluto, seja onde for, mas sim de um verdadeiro saber

impossível. É por isso, e não por outra razão, que não existem assuntos privados no que se refere à criação, e é também por isso que nós, não-músicos, não-pintores, podemos nos apropriar da música e da pintura, na medida em que elas não têm por elemento exclusivo e fundamental o som e a imagem, mas sim o conjunto de elementos de um real não-sonoro, não-pictural, que elas irão ou não tornar perceptíveis. Se optarmos por levar a sério a serialidade e a covariância desses planos, delegando também a nossas práticas a tentativa de caucionar em cientificidade, mesmo que mínima, a força de uma vertigem, pisaremos com o mesmo par de sapatos os espaços das bancadas e dos ateliês, dos consultórios psicológicos, das salas de aula, conferências e concertos, levando a sujeira como marca nas pegadas de um para dentro de outro. Tráfego, mas também tráfico, transgrafia tópica. O texto, em sua dimensão utilitária, sustenta essa espécie de estrabismo metodológico, jamais isento de impostura. Inventar para poder ocupar, e não o inverso. Criar por descolagem, inventariar procedimentos de raspagem, por sequenciais desorientações de sentido. Necessariamente, tudo passa por pergaminhos conhecidos, lugares de destaque em estantes abarrotadas de citações em páginas de volumes e saberes enciclopédicos esparramados sobre bancadas ou protegidos em sagradas gavetas e compartimentos mais ou menos secretos para o acesso ilimitado e sempre seguro onde se lê: Verdade. Severa disciplina, o estriamento dos componentes no espaço, a conseqüente redundância dos elementos de meio tornando-se paisagem e esta incidindo sobre os traços dispersos do corpo, complementaridade e sobrecodificação: a Educação, por essa forma, introduz-se em seus rostos e recebe os seus nomes, duplo estrato através do qual poderá orientar seus movimentos. Arquitetonicamente, no entanto, apostamos em uma igualdade de distâncias entre os elementos do cenário, de maneira que a arrogância de uma linearidade cronológica, propriedade maior de todo exercício e determinismo histórico, encontre-se suspensa. Não acreditamos em uma

neutralidade sagrada da obra, não buscamos uma verdade segura para a vida e, desse modo, recusamos qualquer indício já dito sobre como orientar ou levar esta ao encontro daquela. O labor palimpséstico é o testemunho de incidências e granulações de um corpo transitório, sendo a sua tessitura anatômica, em cada movimento, o discurso-*veduta* de uma Educação polifônica.

## II.

Todo aquele que vive em meio à escrita sabe que por ela é trabalhado. Estridente ou em tom grave, o escritor é dito pela matéria e pela linguagem que o rodeia, tal como o pintor é pressionado pelas formas e pelas cores que usa (cf. Willemart, 2009, p. 93-109). Antes de qualquer outra coisa, o ato de criação diz aquilo que somos, de maneira que nosso passado, o jogo dos dias e então as razões de aspirações e esperanças futuras estão necessariamente submetidas à linguagem e aos materiais utilizados. Ainda um nós no meio de Kafka, por onde a arte é um espelho que adianta, antecipando as nossas deformidades<sup>2</sup>. *Homophonic Anthem*: A carne, que é termômetro, é também feltro, o emaranhado de linhas sonoras, picturais, os capítulos e as quadras comendo a cinematografia nômade das horas, o homem no rastro dos anos, por fim: corpos tendas, corpos *yurts*. A poiética é uma composição arquitetônica, o estudo do ritmo e da proporção das texturas, as sombras e as luzes, a harmonia das dimensões. Nossa minúscula política. O texto quer dizer tecido, tal como sonoramente nos envolvemos em Barthes (2006, p.74): véu epidérmico de entrelaçamento contínuo, no qual o sujeito se desfaz ao mesmo tempo em que constitui sua teia, o seu território, o seu próprio modo de dizer eu. Por páginas, écrans e óleo em canvas, alto-falantes e periódicos cotidianos, o texto, bem se vê, é mundo. Se o jogo segue, é pelo prazer de uma busca incessante, talvez

---

<sup>2</sup> Cf. Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Kafka, por uma literatura menor*, p.43-44; Modesto Carone, "O realismo de Franz Kafka", disponível em <http://www.scielo.br/pdf/nec/n80/a13n80.pdf>.

utópica, pelas condições dos processos de criação, pela fiel demarcação topológica da totalidade do trajeto. Primeira e ligeira noção de hifologia, a ideia generativa do desaparecimento elocutório do autor face à linguagem, autotélica existência. Ordem arquitetônica de rastros? *Ecce corpus*, dialogicamente imperfeito. A linguagem não é dócil, bem se sabe. Aprendemos com J.L. Austin (1990) que dizer é fazer, e são os atos expressivos, desse modo, atos do corpo. Dizer o corpo é fazer o corpo, violência performativa que faz com que quanto mais sobre ele se fale, menos ele possa existir por si próprio (cf. Gil, 1997). Seguremos o choro. Há cárceres e há criptas, mas também, sob o solo de algo organizadamente sagrado, escritas, excriptas por onde o corpo respira. Um pouco de possível, uma vida em estado puro. Diríamos: basta uma vida. Por escrito, pelo *Corpus* de Nancy (2001), pelo corpo no limite, o corpo na extremidade. Escrever: tocar a extremidade. Tocar, efeito de ritmo. Tocar um corpo, talvez não o corpo. Um corpo: o que abre, distende, que espaça pés e cabeça, dando-lhes assim lugar para que um algo se dê: escrever, pensar, esperar \_\_ (Waits, Tom): *She sends me blue valentines*. Há mesmo uma ética sonora, um ruidoso viver junto, seja pela lógica da superposição dos sons no acorde, seja pela lógica de encadeamento dos acordes em graus, consonâncias e dissonâncias. As proposições, os escólios e os corolários de J-P Rameau são a demonstração e o testemunho da ressonância natural dos corpos sonoros: mundo-tonal, harmonioso arcabouço de ações e paixões. Quando se propõe a imaginar uma estética do prazer textual, Barthes (2006, p.77) inclui nela aquilo que chama de escritura em voz alta, uma escritura vocal verdadeiramente sonora, porém não expressiva, à esquerda do código regular da comunicação, distanciando-se, também por isso, da fala. O que seria transportado, por essa via ainda não praticada, seria uma espécie de ressonância corpórea, e uma matéria de criação a ela diretamente vinculada. Articulação do corpo. Articulação da língua. Articulação do corpo e da língua. Um e outro. Não da

linguagem e não do sentido. Nenhuma clareza de mensagem objetivada, nenhum percurso narrativo, nenhuma história a ser contada. *Ainda não*, ao menos, *ainda não*. Pelo rastro sonoro, ao invés de um tópico fonológico, o problema de um real mapeamento fonético: os incidentes do corpo, os grãos da escritura \_\_\_ “Que a voz e a escritura sejam granuladas e vibrantes como o focinho de um animal, à extremidade de sua cabeça, e que então consigam deportar o significado para longe, jogando, por uma carícia, por um rasgo, um corte, o corpo anônimo daquele que diz em minha orelha”. Tudo isso, sabe-se, encontra guarida em outros planos, de maneira que o mais simples talvez sejam os olhos, poros e ouvidos abertos para as séries e as justaposições aparentemente incongruentes, o jogo do ponto contra o ponto, o grito da nota contra a nota \_\_\_ Refinemos: o *punctum* contra *punctum*. O pensamento polifônico não está afastado daquilo que Pierre Boulez (1995, p.268), em música, denominou noção de responsabilidade, pela qual uma linha secundária não se desenvolve horizontalmente a não ser a partir de uma estreita relação com uma linha principal, que a controla verticalmente. É à ordem deste *cantus firmus* que devemos a harmoniosa relação entre as frases, contrapostas linearmente por sobre a página, a textura de várias linhas melódicas de preservada individualidade \_\_\_ Escrever, isso é certo: a condução das vozes. Então: a voz, o corpo (cf. Barthes, 2009, p.255-264) \_\_\_ Onde tudo se joga, por onde tudo se perde. Acreditamos em poéticas, em limites e superfícies. Na voz simultaneamente corpórea e incorporeal, no corpo-som e no corpo-palavra, perdição e reencontro. Acreditamos em grãos sonoros, nos entremundos sensíveis kleenianos, em grãos de olhar antes dos olhos. No corpo em obra, na pesquisa enquanto instauração de um possível. Ora, ser seduzido por um corpo, percorrê-lo, é também participar de sua criação, operá-lo em arquitetônicas composições palimpsésticas \_\_\_ O jogo polimórfico entre a escrita original, o corpo figurativo da tradição e o novo: o espaço palimpsesto, espaço da entre-

expressão e coexistência das escritas (cf. Couto, 1989, p.201): *complicatio hians*. Diríamos: certa arquitetura do próprio corpo. E então recriar-se, portanto, ao modo das orientações colhidas em Umberto Eco (1997): heurística e suinomancia tópica, o elogio da lupa, do resto, do riso protopoiético. Arquitetar um corpo: a escrita está na escrita e por certo a ultrapassa, não só a escrita sobre o corpo, mas efetivamente o traço, a inscrição efetiva, o autor rasurado, uma vida sobre a qual escrevo e sob a qual me inscrevo: literatura prática<sup>3</sup>. Enquanto mosaico palimpsesto, o programa arquitetônico de uma via tópica toma como matéria os operadores críticos que tornam a impessoalidade uma realidade possível, série de pré-textos artísticos, filosóficos, literários. Organiza-se assim uma teoria dos lugares, dos gestos e grãos textuais, um diagrama de imposturas atribuídas a um corpo intensivo. De certa maneira, trata-se mesmo de escrever as condições de possibilidade de uma vida neutra, de um corpo estrangeiro, tal como Deleuze (2007) soube mostrar aquilo que ocorre nas pinturas de Francis Bacon, definindo o funcionamento e a força da sensação em meio aos dados figurativos da tela. Também o pesquisador é aquele que está estruturalmente isolado, afastado dos demais por linhas de escrita, ao sabor das quais ele tem visões e audições, inclina ou ergue a cabeça, esfrega e assopra os dedos, avança ou recua \_\_ Desde sempre, a partir de: um centro. Em seu atletismo, ele é um pouco como o amoroso barthesiano (2007b), não deixando de correr para aqui e para ali, de empreender novas tarefas, debatendo-se contra essa ou aquela lufada de linguagem, arquitetando seus pequenos lugares de discurso: é ele, afinal, quem terá de dizer Eu. Ora, uma

---

<sup>3</sup> Propomos um programa de escrita, pelo qual podemos dizer com Barthes (2007a, p.16): “Entendo por *literatura* [...] o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um ‘senhor’ entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua [...]”.

tópica palimpséstica é constantemente raspada, reiniciada, até mesmo um pouco vazia, e o escreitor é aquele que deve sempre encontrar nessa dispersão alguma postura, a escrita do corpo: nem a pele, nem os ossos, nem os nervos, mas o resto, os fragmentos de um jogo textual em que se alternam desreguladamente o Eu, o Vós, o Eles. A pesquisa, ela própria o campo de exercício de uma tópica corpórea, libera-se, pela praxis de um discurso impuro, do imaginário grosseiro daquele que diz e assina. É o corpo, portanto, aquilo que fala, que abaixa ou levanta a cabeça, que já explodiu os tímpanos, já perfurou os olhos, através dos seus estilhaços de linguagem. O corpo, um isso fibroso, pungido, a própria policromia e a imprevisibilidade do casacão de um palhaço (cf. Barthes, 2003a, p.199), cores por onde ressoa a gargalhada tópica. Sonoridade de um vitalismo próprio, transcrito nas antípodas do discurso obcecado pela finitude, pela morte, pelo pesadume do sentido.

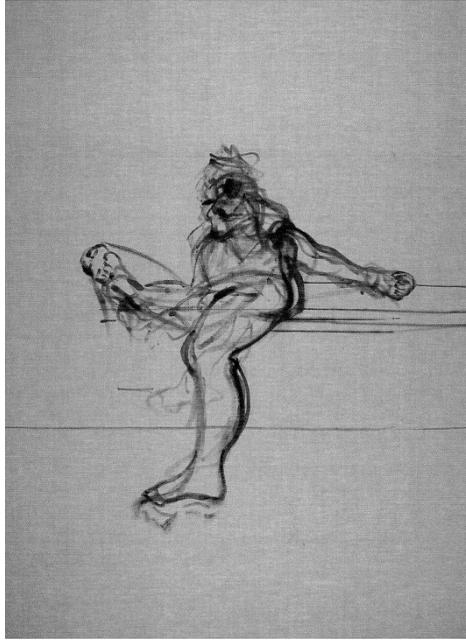
### III.

Se é inegável que o corpo, matéria de estatuto verdadeiramente irrecusável, constituiu-se desde sempre como objeto de figuração na arte (cf. Salabert, 2003), também é verdade que o pensamento artístico da corporeidade, a despeito do sobrevoio testemunhal constante de seu problema através da história, obedece a um ritmo próprio, pouco ou nada paciente. As imagens do corpo, em sua expressão, tornam-se matéria de um estilo que, não sendo apenas artístico, diz respeito também às reverberações inter-reinos nele implicadas. Diz-se que o trabalho da arte não pode ser resumido ao ato de pilhagem e fixação, em seu plano, de ações e pensamentos vindos de fora, uma vez que ela tem uma dinâmica própria, devidamente explicitada pela obra (Duchamp, 2002, p.43-45). No entanto, o artista tampouco está isolado em seu meio, alienado de todas as demais manifestações e dos signos de seu tempo (cf. Sekeff & Zampronha, 2002, p.11-13) \_\_ Um objeto de arte, por tal perspectiva, insere-se

menos em um contexto entre o homem e a natureza que em uma relação entre o homem e a sociedade (cf. Sylvester, 2010, p.13-37). O compromisso estético com a luta por um novo realismo é um gesto coletivo em cada uma de suas expressões, de maneira que a nota, o traço, o tecido, seja qual for, é também carne do mundo, termômetro de um real tornado possível. Trata-se do pensamento como ressonância, e se este não é um estudo artístico, de história, crítica ou qualquer fôlego analítico de algum elemento dentre os planos da arte, é ao menos dessas zonas de contaminações que nos ocupamos: o corpo, esta grande razão anunciada e repetida em ditirambos dionisíacos (Nietzsche, 2000, p.51), e os modos de pensamento implicados por e naquilo que é refletido em suas imagens. O texto não se propõe a um estudo das técnicas e das condições de aprendizado do corpo, tampouco das coações do poder sobre o corpo, de maneira que o discurso corpóreo em Educação aqui esboçado não recebe outro estatuto que não seja o de um exercício de uma determinada forma de expressão. É evidente que as histórias da institucionalização da Educação e então as da Pedagogia e do Currículo se confundem com as histórias das práticas disciplinares e dos dispositivos de controle sobre o corpo (Corazza, 2005, p.11-21), algo que também Foucault (1988; 2009) esforçou-se por tornar inegável, mostrando, inclusive, como a constituição de conhecimento sobre o corpo só pôde tornar-se possível a partir de um poder sobre o corpo, em uma singular junção de disciplinas militares e escolares. “Organizar o corpo para torná-lo eficientemente útil e atribuir-lhe seu devido lugar” (Fuganti, 2009, p.24). Escrever direito, trabalhar o traço, o punho brando, o alinhamento da postura, a carcaça rígida, em parada, um ponto e então a linha, outra vez ao ponto, fisiologia e orgânica em toda uma série de condicionamentos fazendo do corpo o lugar de inscrições diversas, o próprio palco para a representação dos valores sociais de uma época. Dessa maneira, partimos da aceitação de uma trans-fluência efetiva e continuada entre a arte, a filosofia, a literatura, a

ciência, todas elas marcadas seja pela religião, seja pelo racionalismo ou por qualquer outra concepção modernamente crítica ou pós-crítica em suas diferentes perspectivas. Por via semelhante, Gonçalo Tavares (2001) defende a existência de um bloco comum de pensamento da corporeidade, constituído pela interinfluência disciplinar e responsável pelos caminhos que conduzem a uma contextualização do pensamento contemporâneo sobre o corpo. É em meio a esse percurso que se pode tomar a Educação, com os discursos, as práticas e as imagens do pensamento que a constituem. Enquanto prática de pesquisa, a escrita funciona como uma espécie de câmara de ecos (Barthes, 1977), de maneira a dar a ouvir e a ver o jogo das forças que nela concorrem. Trata-se, afinal, de uma expressão possível, nada mais. Por essa via, o trabalho da tese é o trabalho do texto, ou seja, da garantia de uma estereofonia vocal, da economia possível de um corpo disperso e necessariamente fragmentário (Barthes, 1982). Seja como fragmento de um discurso amoroso e desejante, seja como objeto de infinitas leituras, de um verdadeiro plural de encantos, ou então sem órgãos, catatônico, esquizo, espasmático ou figural, intensivo e atonal, a arte, a literatura, cada uma ao seu modo, não deixam de plasmar a Educação com seus clamores e sopros corpóreos, imagens e gritos de um real imperfeito, visto que sempre incompleto. Não tomemos, portanto, nada por definitivo, não nos limitando a uma forma apenas: em última instância, de pensamento. Ao ocuparmo-nos desse plural, constituímos topicamente a anatomia expressiva de um corpo-palimpsesto.

## VEDUTA



Francis Bacon, *Untitled (Seated Figure)*, 1979.

/O/ corpo em obra \_

Talvez a escrita não tenha outro sentido que não o do corpo. Que não toque nada que não o corpo, que então se mostra \_ Não deixa de fazê-lo (e o mesmo se diria da arte em geral). Corpo em obra, feito pintura, escrita, ritmo \_ *Vedute*. Por entre tantas aberturas, por entre inscrições continuadas, lâminas tornadas possíveis, poderíamos mesmo ser levados a afirmar que, se o encontramos, inventamo-lo em sua impostura. E talvez seja o corpo mesmo isso: palimpsesto em trânsito, gesto perecível. /O/ corpo \_ Por ora, não mais. Em construção.

As *paperolles* insistem, multiplicam-se: onde cada traço é gesto gâmico, virulento. Em meio aos rumores do texto, por entre às ruidosas anamorfozes da matéria, seria preciso ainda (aceitaríamos isso como um início, o *nosso* início) insistir em algo, talvez em uma ordem, ou então da ordem, talvez a mais realista, de uma vida. *Cantus firmus*, obstinado rigor — *Ground basses* diagramáticos, múltiplos, impuros: do mundo, que vai se fazendo, aqui se reúne um repertório apenas. Gravidade *chez* Duchamp, por deslocadas Fontes. Ou dos quadrantes vários, um arranjo possível. Será preciso lançar-se de novo: tornar a raspar. É mesmo por isso, pelo cuidado de suas dívidas, que se reconhece e se faz a exigência de um corpo futuro.

\*

Este é o meu piano.

## FÓLIO

### *Körper und linie zu fläche*



“An active line on a walk, moving freely, without goal. A walk for a walk's sake”.  
Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*.

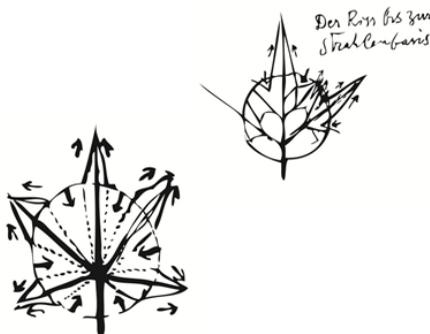
“Nós seríamos científicos por falta de sutileza”.  
Roland Barthes, *O prazer do texto*.

“Mas eu só tive a intenção de tomar da filosofia um pouco da sua cor”.  
Paul Valéry, *Acerca do Cemitério Marinho*.



Em texto dedicado a Jackson Pollock, David Sylvester (2006, p.73-75) aponta para o recurso do artista a uma composição difusa, sem pontos focais, mas com eixos em torno dos quais o esquema todo firmemente se dispõe. Tratava-se, para Pollock, de um anseio de que ao pintar ele sentisse estar na pintura, sentimento este que também valeria, segundo Sylvester, para aqueles que posteriormente iriam encontrar a obra, uma vez que esta não poderia ser experimentada ou simplesmente vista como algo adiante, mas sim verdadeiramente adentrada e explorada — Percurso não para meros espectadores, mas para participantes de sua criação. Se não há pontos, não há cenas, e a obra é um espaço fluido, redefinido a cada encontro. E se um quadro tem vida própria, trata-se então, como defendia Pollock, de tentar deixá-lo viver. Por sobre os planos, por sobre as

cores e as linhas de tinta, por sobre as notas e as linhas sonoras, o relacionamento recíproco com linhas que continuamente mudam de plano e direção. Quando um ponto se torna movimento e linha, escreve Paul Klee (2001, p.47), isso implica tempo. O mesmo vale para uma linha que se desloca para formar um plano, assim como para o movimento dos planos para formar espaços. Pedaco por pedaco, tal qual uma casa. Em cena, o tempo. O personagem: o movimento. “Só o ponto morto em si é atemporal. Em todo o universo, o que se dá é o movimento. O repouso que tem lugar na Terra não passa de um entrave ocasional da matéria. Considerar essa estaticidade como um estado primordial é um engano”. O mesmo, e é nisso que insiste Klee, vale para a atividade do dito espectador, que, temporalmente, traz pedaços, um por um, para a cavidade ocular, focalizando cada pedaco novo ao abandonar o antigo – estamos, é por honestidade que o dizemos, percebendo o jogo em uma perspectiva bastante otimista e, sabe-se, necessária a qualquer indagação sobre o que seja o ato de criação. Insistiremos, pois, no processo, uma vez que não há como fazer de outro modo.



\_Traçar as coisas de uma maneira kleeniana, onde uma folha serve de contraponto ao peso mundo: a partir de um conjunto de expressões visíveis,

fenotópicas, que usamos para identificar o que podemos chamar de *O corpo certo*, tal como Barthes (2006, p.23) irá buscar a expressão no mundo erudito árabe, tomando-a para também referir-se ao texto, rasuremos, recomecemos. E insistamos: a escrita, por seus próprios termos, pelos elementos que a compõem, traça o movimento do texto. Ou seja, a escrita, pelas visões e audições intensivas que torna possível, insinua o movimento do corpo como amálgama de forças. Seja pela linha policromática de Klee (1979), o ponto arrancado ao cinza, ou então na linha sitiada de Kandinsky (2006), traço acossado em cada milímetro por forças externas que o deformam ao instituírem e garantirem a permanência do seu movimento, ganhando assim forma nas curvas, nos cortes, nas modulações e transições, a pintura deu mostras de como a linha, ou até mesmo o ponto, com a segurança e aparente estabilidade que lhe são próprias, não deixam de obedecer a conduções e a mudanças de intensidade absolutamente irredutíveis às demandas de um saber empírico e de uma técnica meramente acadêmica. O corpo, enquanto anagrama textual, ao modo d' *O prazer do texto* barthesiano (2006, p.24): irredutível a um funcionamento gramatical, assim como o prazer do corpo é irredutível aos desígnios do eu, à necessidade fisiológica \_\_ (Meu corpo, que não tem as mesmas ideias que eu).



Tracemos então o corpo certo, grosseiramente delimitado, estendido por sobre um plano comum, interrompido por nossos órgãos de sentido – opondo-se a uma ciência do devir, cuja impossibilidade é denunciada por Barthes (2006, p.78), enquanto aquela capaz de recolher o corpo em sua intensidade, sem o enfarpelar sob uma tutela moral \_\_ *Trois standard stoppages* \_\_ 1) O traço é

linha, quebra em uma imobilidade visível; 2) A linha é movimento, trama expressiva através do tempo e do espaço; 3) O movimento já é contágio, hibridação por entre o padrão rítmico. É a linha, dentre as formas, a avalista do corpo. Linha de fuga, por certo, mas toda linha implica ressonância, conexão sensível por sobre um plano determinado — *Conatus* tópico, meio crítico, meio de ritmo, *a line for a line's sake*. Ainda uma vez mais: traçar a via tópica, escrevendo-a pela polissemia de um discurso impuro, deixando as marcas no corpo.



Linhas secundárias, movendo-se ao redor de uma linha principal: já imaginária.

— Nota-se:

Os modos pelos quais a pintura e a escrita podem afetar uma à outra, movimentando-se e ganhando corpo, devem ser pensados em função de um ritmo singular que as perpassa, sem o qual os limites, ou antes, as especificidades estruturais de cada plano, com os respectivos funcionamentos, permaneceriam isoladas. O corpo, da maneira como o concebemos, é ritmo, efeito de ritmo, forma recortada no tempo, ao modo poundiano (2006, p.153), mas também efetivos momentos de intensidade, acentos incomensuráveis propriamente messiaenicos (cf. Bogue, 2003, p.23-27), operando extensões desiguais de duração — se, nesse ponto, damos as costas a Artaud, é por não acreditarmos na realidade de um corpo só. Deste modo, toda anatomia textual é por definição a viva expressão de um contágio, a transposição — retomada, contínua: insiste-se — pela qual a pesquisa, prática escritural, opera como

elemento fixo em meio a uma rede de sistemas significantes diversos. A ordem, o método. *Cantus Firmus*. Longe de uma soma confusa e misteriosa de influências, a trama-palimpsesto é o trabalho de uma tessitura *escrevível*, tal como a noção é definida por Barthes (1992, p.39): aberto a um plural ilimitado, torna-se possível através do corpo futuro que o encontra, com o qual poderá, também, traçar os seus limites. O *topos* pelo qual se movimenta, antes de se configurar como um arcabouço fixo de arranjos temáticos elementares, passíveis de combinações as mais diversas, configura-se como procedimento padrão de escritura, a trama policromática de vozes oriundas e de planos de composição distintos. Não se trata, por certo, de um *corpus* qualquer, de maneira que a via tópica não configura um método de generalização. As relações geométricas entre as obras, as transposições que se seguem e descolam-se, se podem configurar uma ideia corporal, o fazem através das *vedute* abertas por um determinado modo de pensamento, possível por elas, apenas através delas. No entanto, não há nenhuma dívida entre as obras, assim como nenhuma filiação ou dependência. Desse modo, as relações que podem estabelecer entre si, despojadas de progressões ou evoluções a serem avaliadas entre uma e outra, estão ancoradas especificamente na corporeidade, naquilo pelo qual podem, sozinhas ou em mútua reação, traçar perfis particulares do corpo intensivo. Não se trata de dizer: eis O corpo do texto, a tessitura material pela qual é composto, mas sim de estender um tecido, envolver um anjo. Trama, linha, desvio: corpo sobre plano \_\_ Bio: degradável via.

---

Desenhos de Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*, 1972.

Escrito sobre um corpo \_\_ *Vedute* de ações e paixões: inventário discursivo de imposturas corpóreas, espaço transcriado de pesquisa. O plano: onde o problema de escrever não pode ser pensado a não ser em relação com forças sonoras e visuais que não apenas o assombam, mas também o constituem, em uma travessia sinestésica. Através dos olhos, sob o rosto, a teratologia sonoro-pictural de uma vida. Isso, que não inicia, tampouco acaba aqui. Um puro resto, se assim preferirmos: isso que tomba, precipita-se, cai. Sob o nome e a forma, o isso *est un autre*, cadáver ao modo céliniano, a aparição e paixão dessa inumanidade em um horizonte inteligível.



## VIAS TÓPICAS

Aplicações de pesquisa;  
Os escritos sobre um corpo



Joyce-Cutler Shaw, *The anatomy lesson: Drawings from the laboratory*, 1998.

“A naked lunch is natural to us,  
We eat reality sandwiches”.  
Allen Ginsberg, *On Burroughs' Work*.

“– Minha senhora – disse –, não espere muita coerência nessa volta ao dia”.  
Julio Cortázar, *A volta ao dia em oitenta mundos*.

“La verité que je cherche n'est pas *dans* le livre,  
mais *entre* les livres”.  
Georges Perec, *53 jours*.

Devemos a Giambattista Vico a imagem de uma tópica sensível como arte e singular retórica da invenção, a faculdade ativa de unificar, ou antes, pôr em

correlação coisas que estão ou correm em direções visivelmente distintas. Ecoam de Vico e de sua *Ciência Nova* (2005) o ruído e a vitalidade sonora de um rigoroso engenho diagramático, resistente a um espaço homogêneo. A via tópica pela qual nos aplicamos sobre um corpo é a marca de uma irreduzível complexidade, o rumor de uma conspiração entreexpressiva, a pluralidade de ordens, vozes e coexistências. O corpo-a-corpo entre as práticas criativas não configura um lugar-poder monofonicamente delimitado, mas sim imposturas e espaços heurísticos, interferenciais. Singular topologia. O corpo enquanto coexistência relacional, a pesquisa como investigação e registro analógico, hapticamente epidérmico: este corpo, não fosse um roubo, não passaria de uma invenção, *continuum* pictográfico do pensar polifônico, sem fundo palimpséstico de palimpsesto sem fim. Sejamos francos, isso nem mesmo começa aqui. Viquianismo kleeniano, a polifonia enquanto argumento, a estrutura artística desenvolvendo-se ao mesmo tempo em diversas camadas superpostas em detrimento a uma única linha de pensamento. “Agora você está se tornando parte do passado, mas talvez nos encontremos na nova dimensão, num ponto crítico e quem sabe propício, que a restituirá ao presente” (Klee, 2001, p.54); bio-viquianismo crítico poundiano, condensação e comparação de lâminas e espécies pelo método ideográfico de separação e descolagem drástica daquilo que funciona melhor, longe de quaisquer abstrações \_\_ E é convicção também nossa que a música começa a se atrofiar quando se afasta muito da dança e que a poesia começa a se atrofiar quando se afasta muito da música (cf. Pound, 2006, p.22) \_\_ Sigamos, assim, próximos ao corpo; junkie-viquianismo cru, farta refeição propriamente burroughsniana (2005), dobraduras de beat dobraduras, recortes de dobras sobre dobras de palavras lidas escutadas superescutadas, *fold-inCut*, *up*-bricolagem tópica, uma maquinaria suave, contudo, o que mais? Teríamos de ir longe, *Cage’s apart*: questões puramente musicais, supostamente íntegras, quando e onde diríamos educacionais – registre-se desde já: sem

ressonância, portanto – não haverão de serem questões sérias (Cage, 2006, p.330). A ventura tópica é a inventividade da captura, a sedução e a persuasão da travessia, do trabalho do texto, estereofônico discurso.



Em sua *Tópica Estética*, Carlos Couto (2001, p.76-78) lembra que a tópica constitui uma peça fulcral da *inventio*, a fase de concepção-germinação de toda uma clássica retórica. “Arsenal de potências latentes”, “tesouro onde dormem as ideias”, configura-se como espaço-fundante de tantos outros, espécie de matriz onde os argumentos se encaixam \_\_ E é mesmo em uma tópica estética do pensamento, tal como aponta Sousa Dias (2004, p.161), que as práticas criativas interagem, entreexprimem-se, operaram em contraponto. Em Educação, a construção de uma via tópica que nos permita argumentar sobre o problema do texto, sobretudo a partir das posições ocupadas pelo corpo, implica lidar não apenas com premissas universais e verdadeiramente necessárias a caminhos prováveis, conjecturais, mas com argumentações complexamente palimpsésticas. Via outra, portanto, de um exercício do comentário, dos textos que remetem para textos que remetem para, do argumento sobre a argumentação, da clausura própria da justificação, da ideia justa: não fundamentar, mas conectar, experimentar \_\_ Onde a Educação ameaça o império da verdade e sua entropia mortífera (cf. Corazza 2010a, p.151).



Manifesto de intenções comparativistas, propriamente deleuzianas: que efeitos? Quais ressonâncias em outros domínios? Que relações maquinadas? Ideias fabricadas, engenho de contágio. O corpo do qual nos ocupamos topicamente

não vale a uma anatomia milimetricamente pormenorizada e fixa, que o destaca do mundo por espessas barreiras empíricas, além de configurar minuciosamente ele próprio pela diferenciação de seus órgãos autônomos, dotados de funções específicas. Por uma sincronicidade expressiva, a via tópica se aplica a um corpo em estado gasoso (cf. Tavares, 2001), onde os momentos, os referenciais, as identidades, tornam-se transitórios, fluidos, indistintos. É nesse sentido que podemos falar em um não acabamento, ou então em uma imperfeição tópica, de maneira que tal indefinição do corpo, que efetivamente nunca *é* simplesmente, visto que sempre está a ser de novo, faz com que o questionamento incida não sobre aquilo que ele possui, mas sim sobre aquilo que a ele pode se juntar. Corpo, portanto, enquanto possibilidade, dependente dos encontros que o constituem e das interpretações e avaliações daquilo que ele congrega ou não.



Sublinhemos: individualmente, um corpo tem pouco interesse (cf. Corazza & Tadeu, 2003, p.68), sendo então sua capacidade, seus efeitos, aquilo que importa. O vitalismo tópico implica uma seta-cutelo de leitura, navalha visual, auditiva, nervosa, pela qual se faz possível uma arquitetura do corpo: pragmaticamente, pensar com as obras, nas obras, em um isomorfismo topográfico \_\_ Falar em termos de absorção, anterioridade e derivação, fazendo-o por não negar ao tempo certa dimensão estruturante. Descartar, porém, uma linearidade tópica. Se a temporalidade intervém, é por uma inevitável condição histórica, mas mesmo a história do discurso não é mais que uma forma de justaposição. A uma relação temporal, sobrepõe-se outra, topicamente espacial. Combate inerente à obra, *corpus* em guerra: desbloquear-se do tempo, por sucessivas operações heurísticas. Nestas, não há evolução, diacronismo, os

lugares do antes e do depois, mas sim sincronicidade, experimentação inventiva sobrepondo-se à ideia de alguma lógica evolutiva.



Exercícios de palimpsestomancia tópica: sob possíveis contradições evidentes, impossíveis harmonias ocultas. Raspar, portanto, cromatizar a cada vez, rasgar a cada retorno, um penelópico labor. Sub-tópica: arte da descolagem, ou apenas Ex-criptas, módulos de uma pesquisa imperfeita. Polifonia, policromia do pensamento, modulação de um Texto-*Hyphos*, ao modo barthesiano (2006, p.75). *The times, they are a-changin'* \_\_ “Yes, i am a thief of thoughts, not, i pray, a stealer of souls”. Confissão um e dois, a primeira extensiva à segunda, as duas partes do epitáfio de um Eu rachado, evocado não como autoridade, mas sim pelo sistema de relações do qual é apenas uma impostura acrônima, fração sem rosto de um drama mais profundo. Textualmente, um indivíduo *chez* Marcel Duchamp (Olaio, 2005). *D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent*. Ora, voltar-se para um autor, aventurar-se por uma obra, sintonizando-se a uma aventura do pensamento (cf. Adó, 2010), é sempre uma questão de corte e nomeação, e mesmo a mais colorida bandeira transdisciplinar deve conter, ou ao menos dar a ver, uma zona não apenas de intersecção, mas também de fricção e verdadeiro contágio. O nome do autor, por certo, mas qual o seu limite?



Primeira aproximação a uma lógica da indiscernibilidade: não saio de casa sem que a casa, por seus próprios termos, torne-se testemunha do lado de fora. Pensamento sublime, *blunt force trauma*. “Tento acertar na ponta do nariz do meu adversário porque tento enfiar-lhe o osso no cérebro” (Tyson apud Oates,

1995, p.87). A via tópica encontra a trajetória para uma aplicação possível: dos efeitos sobrecodificados do rosto, rugoso vestígio paleográfico, aos traços impessoais do corpo. Da cara à máscara e desta ao descaramento (Couto, 2005, p.7). Por essa via, o *telos* da tópica: por raspagem, um texto descarnado, potencialmente descarado. Nenhum elogio ao gênio, nenhuma metafísica do artista: *bricoleurs*, apenas, com nossas incontáveis ligações e conexões. A via tópica é uma multiplicidade, uma modalidade de invenção, e aí reside também o seu problema, seu enigma estético: transposição de uma forma à intensidade, da representação à criação, de um registro histórico a um diagrama de forças, verdadeira condição à inventividade do corpo. Trata-se, por certo, de um estudo anatômico, mas esta anatomia palimpséstica diz respeito a um corpo mutante, *tropo* heurístico de teleologia sempre dupla: de um lado o labor construcionista; de outro os nervos à sensação \_\_\_\_ Procedimento tipicamente baconiano, escavação do mesmo até o limite, a pesquisa e descida cada vez mais profunda, até uma zona de indiscernibilidade, a uma lógica sensível. Ora, a suspeita de Cortázar (1996, p.203-228) de que o exercício literário mereceria ser considerado como um empreendimento de conquista verbal da realidade, não por uma eternização de supostas essências ou então por uma tentativa de posse da coisa em si, parece mesmo conferir à escritura certo banditismo metodológico: enquanto, por exemplo, as artes plásticas lidariam com a invenção e acúmulo real de novos objetos, à escrita caberia se apoderar das coisas e de alguma maneira as subtrair do mundo. Sua história (e a própria História, sabe-se, é sua presa mais succulenta), por essa mesma via, consistiria nas direções e estratégias de seu empreendimento de conquista \_\_\_\_ Nesse plano, testemunhamos, por exemplo, o sonho americano típico da era do jazz sucumbir frente à investida beat, ou então, de uma maneira mais amena, mas não menos violenta, um pequeno caixote de madeira ser arrancado do amarelo gasto dos dias ao figurar como matéria de poesia em Francis Ponge (2000, p.61),

enquanto a acumulação de volumes em nossa biblioteca vai cortazarianamente se tornando cada vez mais parecida com um microfilme do universo. O notável, aqui, é justamente o jogo estabelecido entre o objeto e os movimentos complementares que o intercalam: um fluxo de expansão, de tomada de território físico, oposto a uma espécie de contração material virtual. Seria preciso evocar a imagem de Jorge Luis Borges, numa das galerias elevadas da Biblioteca Nacional da Rua México, as pernas cansadas e os olhos já quase mortos, tentando decifrar as letras de um livro que segura grudado ao rosto. Os signos da página quase invisíveis, abrindo-se para universos múltiplos enquanto a vida, por si só, segue seu curso. Borges, enquanto leitor inventado por ele mesmo, está inserido nessa espécie de desajuste que separa a vida daquele que lê. Em sua maneira, habita esse espaço entre a letra e a vida, perdido em uma biblioteca infinita, de uma citação à outra, de uma referência à outra, de um livro a outro, e todos à sua disposição, em um exame microscópico, atrás de nomes, fontes, alusões \_\_ “da citação para o texto como série de citações, do texto para o volume como série de textos, do volume para a enciclopédia, da enciclopédia para a biblioteca. Esse espaço fantástico não tem fim porque supõe a impossibilidade de encerrar a leitura, a sensação acachapante de tudo o que ainda falta ler” (Piglia, 2006, p.208). Em tal série, a inevitabilidade da falha, a citação extraviada, a página esperada e que está em outro lugar, e a falta, por sua vez, imediatamente assimilada ao que foi subtraído: o sentido vacila, emerge o fantástico. É onde o universo borgeano roça os cotovelos de Cortázar, ao redor de um campo onde a literatura trava a batalha mais ousada de sua permanente conquista: a batalha pelo indivíduo humano, pelo homem vivo e presente, por nós e pelos outros, aqui, agora, ontem, esta noite \_\_ Para onde agora?



Fragmento único de uma espiritografia, ou então espiritografema, segundo o método valéryano de Corazza (2011, p.201): retirar do Eu o rosto, para então desencarná-lo. O autor como potência, maquinaria abstrata do possível do pensamento, com suas redes de possíveis: inventadas, impensáveis, transcriadas. O corpo está exposto, e não faz pensar sem ao mesmo tempo fazer ver ou sentir \_\_ *Vedutismo* tópico.



Vias tópicas, anatomias palimpsésticas: os lugares-discurso de um corpo perfurado, estilhaçado por flechas que o destacam não como um ou mais pontos direcionais, mas sim por uma série de componentes dimensionais, *topoi* de passagem, o traçado políptico de grãos sonoros e visuais. A seu modo, Deleuze (Deleuze & Parnet, 1998, p.4) já fizera notar que os conceitos da filosofia são exatamente como sons, cores ou imagens, intensidades que nos convêm ou não, que passam ou então não passam, que ganham ou perdem velocidade em um momento ou outro. Nenhum elogio a um sistema das belas-artes, mas sim a possibilidade de um uso simultâneo das artes, da filosofia, da literatura, em uma multiplicidade determinável (Deleuze & Guattari, 1997a, p.89). “A verdadeira filosofia tanto é música ou poesia como pintura; a verdadeira pintura, tanto música quanto poesia; a verdadeira poesia – ou música – é tanto pintura como certa sabedoria divina” (Giordano Bruno apud Bombassaro, 2008, p.47). Estética, então, não como uma disciplina, um saber sobre as obras, mas sim um modo de pensamento que se desdobra acerca das obras, tomando-as como testemunhos de uma questão referente ao sensível, à potência anônima do pensamento. De fato, cada plano de composição inscreve-se em um problema

específico que é só seu (Deleuze & Guattari, 1992, p.259-279), e para o qual ele deverá encontrar uma solução que também lhe é própria. Se os aproximamos, é através de uma tradução em sistemas pontuais, onde correspondências estruturais tornam-se possíveis. Interessa então a problematização de uma topologia do criar, de uma oscilação-modulação entre *topos* como espaço e *topos* como invenção, como espaço criado e instaurado. Espaço-tópica, morfologias espaciais, onde podemos encontrar o domínio próprio da estética, o domínio “da intersecção de multiplicidades dinâmicas entre a escrita, a música, a pintura [...] consideradas no esquema de um constante trabalho de captura de formas e intensidades” (Couto, 2001, p.472). Longe de um interminável inventário de *topoi* filosóficos, educacionais, literários, artísticos, a via tópica orienta-se por uma microtopografia da obra, ou seja, pela textura representativa do grão da obra, dependente do suporte e do material que o recobre – são esboçados assim os compromissos crítico e pragmático de uma via tópica, que, enquanto procedimento de pesquisa, guia-se pela ação operatória da criação, pelo necessário labor da tradução e invenção em meio à multiplicidade própria da matéria. Estilística educacional, por uma pesquisa não redutível ao lugar do comentário: via tópica, espaço de invenção e reinvenção continuadas. O corpo em obra \_ O que, por outros termos, chamamos Vida.



Seria preciso dizer: o discurso estético-educacional é isomórfico ao discorrer inerente à obra, ao menos da obra-em-arte, de modo que todo o fito teleológico, a dupla contaminação entre os planos construcionista e sensível, é também um discurso rítmico, a própria pulsação em curso. Dessa maneira, no que diz respeito à arquitetura de um discurso tópico, falamos em uma espécie de percepção difusa ou em uma dita capacidade amodal, pela qual a escrita seria

capaz de tratar informações recebidas em uma determinada modalidade sensorial e as traduzir em seu gesto próprio, distinto – tal como refere Stern (1992, p.69-76), esta misteriosa percepção amodal se estende para as formas, às intensidades, aos ritmos, aos afetos, mesmo não sendo, por condição, mais do que o espelhamento de uma força. A escrita, enquanto gesto textual, não obedece então a um padrão estilístico, gramatical, tampouco se ocupa em quantificar as referências sonoras, picturais ou filosóficas, uma vez que é ela própria a transição gestual que encena: a música, a pintura, a filosofia, são forças em relação no texto, os movimentos das composições do corpo, dos sentidos dispersos do pensamento ao corpo: fibrose tópica. Seja como propriedade da argumentação ou então da *inventio*, inventário discursivo, seja o engenho da fantasia e da imaginação viquianas, anteriores ao julgamento moral, a via tópica não tem outra verdade que não seja o fazer. Lugares, espaços, posturas. Sabe-se que há muito tempo as relações entre o corpo e o lugar não são as mesmas, e que o corpo contemporâneo, etéreo e superficial frente à imagem do corpo necessariamente provido de altura, largura, comprimento e profundidade (cf. Da Vinci, 1942, p.301), encontra-se chapado em superfícies de película, matéria de transparência generalizada. Do desejo de saber ao desejo de ver, encontramos na sombra um perigoso inimigo (cf. Le Breton, 1992, p.210). No entanto, tal perda de profundidade, traduzida na aquisição de incontáveis superfícies, permite ao corpo uma recuperação de volume capaz de fornecer o que Cunha & Silva (1995, p.22) denomina “profundidade estratigráfica”, ou seja, uma profundidade epidérmica, acúmulo superficial. *Skin deeps* de Warhol, o *rhino* como ambição antropológica em Dalí, inscrições e amostras de um corpo incerto, ser de ubiquidade irreduzível. Corporemas, grãos corpóreos desdobrando-se em posições, posturas, fragmentos. Se não é possível falar do corpo de uma forma definitiva, pode-se falar com ele, em seus trajetos, nas suas relações, no traçado de seus mapas.

“O corpo desabrocha na casa”, escrevem Deleuze e Guattari (1992, p.232), e a casa não se define a não ser pelo conjunto de suas extensões, pelos pedaços dispersos de planos orientados de maneira a dar ao corpo suas armaduras e molduras. “A arquitetura mais sábia não deixa de fazer planos, extensões, e de juntá-los”. Conexões, encaixes, o muro isolante, a janela através da qual o território se abre à paisagem selecionada, o solo, pequena terra para a trajetória, e o teto colocando tudo sob a perspectiva da linha \_\_\_\_ “Mas existe outra força, que nasce não no ponto, mas fora dele. Essa força se precipita sobre o ponto preso no plano, arranca-o daí e empurra-o para uma direção qualquer. Assim, a tensão concêntrica do ponto vê-se destruída e o ponto desaparece, dele resultando um novo ser, dotado de uma vida autônoma e submetido a outras leis” (Kandinsky, 1997, p.45). Ponto e contraponto: “... a casa mais fechada está aberta sobre um universo” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 233), o corpo em obra, sua disseminada estrutura \_\_\_\_ A um plano de composição corresponde, necessariamente, certa antropologia: palimpsesto incorrigível. Em música, as paisagens sonoras de Messiaen não abrigam nenhuma melodia isolada, nenhum ser destacado das forças constituintes do meio. Ao contrário, trata-se de personagens que se exprimem em meio à natureza, em suas grandes e pequenas metamorfoses. Não se trata de uma experimentação meramente sonora, mas também política: “O tordo cantor é um dos pássaros mais brilhantes, e apesar de cada pássaro, individualmente, ter sua própria invenção, a canção ainda é bastante reconhecível. É um tipo de canção enfeitiçadora com estrofes geralmente repetidas três vezes, mas essas estrofes nunca são idênticas [...] o pássaro inventa uma estrofe, repete-a três vezes. Então inventa outra, também repetida três vezes. No dia seguinte, inventará outra dúzia delas, todas repetidas três vezes, mas após três repetições, acabou” (Messiaen, 1994, p.89-90). Um catálogo de pássaros é também um inventário de corpos, onde os tríplices encontram o autor correspondente. De fato, é por um corpo expressivo

que o território demarca seus limites, estabelecendo então as molduras através das quais o corpo orgânico irá organizar seus cantos, suas cores e posturas “e cada território engloba ou recorta territórios de outras espécies, ou intercepta trajetos de animais sem território, formando junções interespecíficas” (Deleuze & Guattari, 1992, p.239). Melodia, polifonia, contraponto: um corpo não cessa de intervir como motivo para um outro, uma força expressiva não se efetiva sem compor um plano que a sustente, sonora topografia, procedimento estético, territorial e ao mesmo tempo anatômico: “O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias” (Deleuze & Guattari, 1997a, p.127). Insista-se: é sempre em relação com um de-fora que o corpo se efetiva: forças de conservação de um corpo orgânico, o território desdobrando-se em posturas e cores; forças estéticas, ativas em um corpo expressivo, delimitação e abertura frente à paisagem<sup>5</sup>. Não produzimos senão corpos, conexões em ondas rítmicas, tornamo-nos com o mundo.



Em defesa de uma poiética, topografia do espírito criador, Valéry (2007, p.183) insiste em que não há olhar capaz de observar, ao mesmo tempo, a função criadora e a função criadora de algum sentido para o criado. Tratam-se, criação e recepção, de sistemas diametralmente opostos. Enquanto de um lado a obra é o termo, de outro ela é a origem, a abertura para um possível. De fato, o corpo em obra só existe como ato, mas tal desmedida não advoga em favor de nenhuma propriedade e tampouco instaura, de maneira mais ou menos

---

<sup>5</sup> Ao propor uma tipologia de cantos dos pássaros, Messiaen (1994; 1994-1996) distingue claramente um canto ligado à conservação do organismo (cantos de amor, gritos de alarme), e outro gratuito, sem qualquer serviço à espécie ou ao indivíduo, mas em conexão com as forças da natureza, com a qualidade das cores do crepúsculo e da aurora (canto tanto mais forte quanto mais intenso for o chamamento da paisagem, sedução e perigos propriamente estéticos). Distinção entre corpos, demarcação do nascimento do ritmo.

estanque, o papel ou nomeação dos ditos autor e receptor. Não negamos a existência de variáveis de toda ordem concorrendo na produção e no consumo da obra, mas já aí, de uma ponta à outra da linha, trata-se de uma construção, tecido tramado em entrelaçamento contínuo, excesso intensivo que escapa a quaisquer organizações significantes e subjetivas. No que se refere à escrita, trata-se do intertexto, na medida exata em que Barthes (2003a, p.162-163) o define: não forçosamente um campo limitado de influências, mas sim uma música de figuras, de pensamentos-palavras. Significante como sereia, o pensamento do corpo em estado de linguagem. Ou então: efetivamente, receptivamente, aquilo que me ocorre, e não o que eu chamo.



Verdadeira circularidade afetiva, a intertextualidade não se define por uma simples soma de textos, mas sim por um verdadeiro trabalho de absorção e transcrição, movimento circular onde toda hierarquia, toda autoridade é efetivamente desorientada. A roda da escritura (Willemart, 2009, p.37-53) movimenta-se por meio de rasuras, pela relação contínua entre camadas diversas, de maneira que as figuras que dela emanam não deixam de ser definidas por essa construção palimpséstica (o leitor e o escritor, assim como a obra e a noção de autoria, estão confrontados a uma operação estratigráfica de escrita, de real escavamento do sentido).



Kandinsky (2001), ao propor um método para as pesquisas em arte, insiste no fato de que a análise dos elementos que a compõem constitui um ponto em direção à vida da obra, ou seja, dissecar a obra é dar visibilidade à sua força

imane, viver sua pulsação em uma infinidade de sentidos, visto que as formas estão libertadas da rigidez própria do objeto. Por essa via, lemos em Deleuze (Deleuze & Parnet, 1998, p.230) a certeza de que “é quando não se reconhece, quando se tem dificuldade em reconhecer, que se pensa verdadeiramente”. Necessidade efetiva de uma violência, de uma estranheza ou verdadeira inimizade, para que o pensamento seja retirado de sua e-terna possibilidade. Pensar é descolar, insiste-se, e em tal plano, não contamos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa. Antes, conta-se com a contingência de um encontro com aquilo que força, violenta o pensar (cf. Heuser, 2010), estabelecendo assim a necessidade absoluta de um ato de pensamento, de relançamento de possíveis. Nessa perspectiva, pensar já não é uma simples questão de teoria, mas sim de vida, de estilo de vida implicado, de maneira que o critério da teoria, por sua vez, não será o teórico.



À maneira de uma pragmática propriamente deleuziana: que modos de existência isso implica? Que saídas, ou pelo contrário, que armadilhas, a vida aí encontra? “Tinha-se escolhido o Lugar, a Potência, o Coletivo” (Deleuze & Guattari, 1996, p.12), mas eis que o lugar já era ele próprio um *topos*-instrumento, espaço de con-tensão (Couto, 2001, p.130), e não domesticação, no qual a vida, a potência, a dinâmica, não se diluem, não perdem sua força de libertação, ainda que não impliquem uma queda no indiferenciado, na desestruturação catastrófica de todo o dispositivo formal. A linha de fuga, bem se sabe, deverá in-formar alguma outra forma, contendo nesta a tensão, a vertigem, o limite: desfazer o organismo, a figuração, a representação, em nome de uma obra afectiva, de estruturas intensas, sensíveis, tópicas. Tal como afirma Jaques Rancière (2000, p.505), compreender um pensador não é chegar a

coincidir com seu centro, mas, ao contrário, deportá-lo, conduzi-lo a uma trajetória em que suas articulações se afrouxam e permitem um novo jogo, onde seja possível des-figurar o pensamento para refigurá-lo de outro modo, sair da restrição de suas palavras para enuncia-lo em outra língua, necessariamente estrangeira.



Recomeçamos: não deixamos de rostificar o autor. Não deixamos de rostificar a obra. São eles que muitas vezes nos olham, não por se assemelharem a um rosto, mas sim por estarem inseridos na paisagem, presos a um duplo sistema de significação e subjetivação. Adentrar a paisagem, *close* cinematográfico, mas também romanesco, pictural, sonoro, psicológico, educacional, por onde adquirimos um rosto, entramos em um rosto, ainda mais do que temos um. Máquina-rosto, a medida de nossas sujeições, de nossas submissões. É aí, no entanto, precisamente no interior do rosto, que os traços de rostidade podem ser liberados, conectados a traços liberados de paisageidade, de picturalidade, de musicalidade, um bloco vivo, conexão pela qual “os traços de um rosto entram em uma multiplicidade real, em um diagrama, com um traço de paisageidade desconhecido, um traço de pintura ou de música que se encontram então efetivamente produzidos, criados” (Deleuze & Guattari, 1996, p.36), uma verdadeira potencialização do possível contra um possível então fechado, já impotente. De fato, não somos feitos senão de inumanidades, traços de natureza e velocidades distintas. De que maneira, então, pensar para além do rosto, a inumanidade de uma “cabeça pesquisadora”, suficientemente desterritorializada, operatória, onde os traços já são pontas, linhas conectivas, operando por novas polivocidades, por uma “vida não humana”, uma vez que ainda não criada? A aposta, propriamente já indicativa de uma via tópica,

passa pela arquitetura polifônica de uma imagem do pensamento compondo aquilo que chamamos de anatomia palimpséstica: a partitura de um corpo múltiplo, textual e por isso sonoro, pictural, ele próprio testemunha dos vários *topoi* inventivos que se entrecruzam na formação da tópica.



O corpo, o meu corpo, o corpo do outro, tal o corpo barthesiano (2003a, p.93-94), dividido, dilacerado, em uma lufada: de um lado, o próprio corpo: a pele, os dedos, o rosto, os olhos; de outro, a voz, breve, moderada, sujeita a momentos de fraqueza, afastamento, em suma, uma voz que não oferece o que o corpo oferece. Ou então: de um lado, o corpo macio, suave, débil na sua justa medida, protetor, fingindo-se acanhado; do outro, a voz: sempre a voz, a minha, a sua, sonora, extremamente bem definida, mundana. Rasuremos, ainda: de um lado, o corpo: e-terno, caloroso, nomeado, devidamente localizado e organizado; de outro, a politopia do texto. Seria preciso, assim, dizê-lo: uma heurística tópica, criação de clusters sonoro-textuais de imagens e conceitos transcritos, transpostos em outros suportes, em outros espaços. A via tópica configura um agregado, um corpo instaurado, testemunha de um cromatismo poiético. Real topologia de invenção.

## O CORPO COMO PROGRAMA

Traços; Restos\_  
A Ordem Biografemática de Pesquisa.



“Suicídio era minha melhor arma”.

Charles Bukowski, *Um ensaio errante sobre a poética*.

“É preciso, portanto, uma arte – não fluída, ao contrário, bastante dura – dotada do estranho poder de penetrar esse domínio da morte, de exsudar talvez pelas paredes porosas do reino das sombras”.

Jean Genet, *O ateliê de Giacometti*.

“J’invente, donc je suis”.

Paul Valéry, *Tel Quel*.

Dois pontos apenas são suficientes para situar o corpo na linearidade do mundo. Dê-lhe um início e demarque um ponto de basta e ele já terá o tempo e o espaço que lhe cabem. Acrescente em meio a isso alguns acidentes e certo número de ações e paixões e então ele lhe deverá uma história de vida. No plano dos estratos, dizer a vida é algo tão corriqueiro quando um esbarrão em um corredor estreito – a vida de alguém, já disse Paul Valéry (2003, p.23), não passa de uma sequência de acasos, e de respostas mais ou menos exatas a acontecimentos

casuais. História do corpo e de seus estratos, o vivido segmentarizado por todos os lados e em todas as direções (cf. Deleuze & Guattari, 1996, p.83). Por escrito, a recusa desse discurso sobre a vida não deixa de ser um debater-se com o falso, com o ilusório, uma vez que é gesto em direção contrária ao sentido da significância e da sujeição. Não nos enganemos: uma tipologia do homem, querendo-se séria, deveria ter como início um minucioso questionamento a respeito de suas articulações e suportes, em uma operação que deveria valer para qualquer trabalho analítico. (Ao menos no que nos diz respeito, é aí que tudo se decide). Ora, a primeira coisa a fazer é percorrer seus domínios. Um homem tem que começar por algum lugar, e esse lugar não é outra coisa que não um confortável suporte para o seu cotovelo. Procedimento biográfico: para cada tipo de cotovelo, perguntar que tipo é esse, de que é feito, onde se fixa e com o que se articula, por quais procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer. E também quais são esses elementos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas e a preço de que espera, com que coisas inesperadas com relação à expectativa. O resto: se não uma verdade objetiva, um exercício de invenção, espécie de impostura textual. Sobre a verdade: severa, rigorosa e repetidamente, deixá-la de lado, em nome de mentiras mais potentes (Bukowski, 2010, p.51). Programa: um corpo, e não uma história outra. Um corpo: intensivo, não-sujeitado, separado de qualquer valor ou entendimento prévio \_\_\_\_ Matéria não-formada, não-estratificada, anterior à extensão dos estratos. É sempre em uma liberação, em um espaço tornado possível, que um corpo encontra sua especificidade. Não em uma imposição, não em uma palavra de ordem. Enquanto ato de criação (cf. Deleuze, 1999), o programa define-se pelo movimento, ou antes, por uma zona de conflito, de maneira que o sentido, seja qual for, é uma marca sempre posterior.



Uma *Vida dos homens ilustres* é um dentre os tantos projetos de livros anunciados em *Roland Barthes por Roland Barthes*. A ideia, prolepse simples e efetivamente viva em sua potência, consistiria em ler o máximo de biografias e nelas inventariar, já por um exercício de escritura, traços necessariamente menores, biografemas, tal como o próprio Barthes (2003a) considerava já ter feito anteriormente com Sade e Fourier. Subtraída da história, dos acasos e dos acidentes pontuais capazes de encerrá-la em um número determinado de imagens e sentidos, a vida seria então tomada em sua imperfeição, ou seja, em seu inacabamento, configurando-se como um puro arcabouço de traços para uma escrita prospectivamente inventiva. Por essa via, deslocada dos nomes pelos quais é guiada, uma vida não é mais que uma abertura incessante, verdadeira rede de signos dispersos, o impossível ainda não transformado em mundo. Pulverizado, “um pouco como as cinzas que se lançam ao vento após a morte” (Barthes, 1979, p.12), o sujeito dessa escrita de vida não é mais que um corpo estrangeiro, sem rosto, tornado órfão de qualquer destino. É esse corpo, e não uma pessoa civil ou moral, que o leitor poderá ou não encontrar. De fato, tal como é proposta por Barthes (2005, p.172), a biografemática comporta uma nova maneira de abordar a vida, através de uma leitura que irá incidir sobre os signos mínimos, acabando por expor aquilo que até então estava condenado ao silêncio — Signos ralos, conforme Oliveira (2010, p.23), a matéria-baixa que envolve a literatura, o cotidiano e as histórias de vida. Aquilo que em Martins (1995) é denominado Matéria negra, um estrato indefinido de um *corpus*, cuja apreensão se dá à custa de um apagamento da própria memória da literatura. Diferente da imposição de uma forma de expressão a uma matéria vivida, tem-se um procedimento de invenção, pelo qual a vida, por meio de tantos fragmentos dispersos, é aquilo que deve ser tramado, cartografado, e não uma

totalidade linear com a qual a escrita deva fielmente buscar uma adequação Em meio aos planos dispersos de vida: sujeito, fragmento. Tal como escreve Corazza (2010b, p.86), o brado biografemático configura-se como um compromisso de morte, a perversidade operatória de um Eu a ser zerado. A condição, e também a garantia de tal movimento é o texto, percurso onde o traçado anatômico diz respeito a um gesto coletivo, um tecido fragmentário de signos e escrituras múltiplas, indiscerníveis. Trata-se de um corpo lido, experimentado e escrito a várias mãos, cuja vida, em sua neutra impessoalidade, mantém-se irredutível a um sujeito ou a um objeto.



No prefácio de *Pergunte ao pó* (Fante, 2006), Charles Bukowski faz apenas uma referência à vida de John Fante, definindo-a como “a história de uma terrível sorte e um terrível destino e de uma rara coragem natural”. Mantendo em suspenso os pormenores desses três traços e deixando de lado o autor, descrito simplesmente como “um homem que não tinha medo da emoção”, Bukowski faz a seguinte escolha: ao invés da vida de Fante e das minúcias da obra, o que é dito é o efeito que a última tem naquele que a apresenta. Um testemunho é o que é oferecido. Um testemunho ao autor, um testemunho ao livro. Nenhuma análise, nenhuma interpretação. A premissa bukowskiana é simples: Fante foi seu deus, e os deuses devem ser deixados em paz. Você não bate em suas portas. O olhar, então, permanece detido não em Fante, mas no jovem leitor passando fome e bebendo e tentando ser escritor, fazendo suas leituras na

Biblioteca Pública de Los Angeles, dando voltas na grande sala, tirando livros das estantes, lendo algumas linhas, algumas páginas, e depois os colocando de volta, pois nada do que diziam tinha a ver com ele ou com as ruas ou com as pessoas que o cercavam. É esse Bukowski que encontra e é arrebatado por *Pergunte ao pó*. É esse Bukowski que grita, afirmando ser Bandini, Arturo Bandini. É esse Bukowski que gosta de perambular por Bunker Hill e tentar adivinhar onde Fante teria morado em *Angel's Flight*, se era aquela porta de hotel, se era aquela a janela pela qual Camilla se arrastou, aquela palmeira, aquele saguão. Seus movimentos, suas confissões e seus trajetos – que são os trajetos de Arturo e também os de Fante – acabam por traçar, mesmo que de maneira tênue, os limites de um espaço biográfico. Prefácio-Micro-Bio-Fante-Bukowski-Bandini-Grafia, justificado por uma figura central – um estrangeiro que sonha em ser escritor em Los Angeles – que é quem garante a possibilidade da escrita. Não há nada mais deprimente do que considerar o texto como um objeto intelectual – seja de reflexão, de análise, de comparação etc. O texto é um objeto de prazer, e este prazer se realiza de maneira profunda nos momentos em que o livro transmigra para dentro de nossa vida, quando a escritura do outro escreve fragmentos de nossa própria cotidianidade (Barthes, 1979, p.10). É essa coexistência, esse viver com Fante, o que é experimentado por Bukowski. Por sua vez, deixar um deus em paz, não bater em suas portas, garante ao autor uma dispersão e um deslocamento que acabam por impossibilitar a unidade de um sujeito que só pode então se configurar como um plural de encantos, o lugar de alguns pormenores tênues capazes de tocar e ocupar algum espaço na vida que os encontra. Fante, para Bukowski, é um efeito de leitura.



A arquitetura biografemática de um corpo é um procedimento afectivo. Não se trata de um gosto disso e não gosto daquilo, muito menos de um esforço no sentido de catalogar e reservar à obra um lugar específico dentro de um universo de referência literário. O corpo não é isso ou aquilo, e qualquer definição que busque garantir ao autor uma identidade a ser preservada frente ao papel desempenhado por qualquer outro, não tem pertinência alguma. Ligado ao prazer do texto, aos afectos de um encontro sempre singular, um programa biografemático não diz respeito a nenhum sujeito, mas sim a um plano de composição de um corpo múltiplo \_\_ “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (Barthes, 2006, p.24).



Existem autores em que o cenário se mostra tão familiar, permanecendo por isso tão próximo, que se torna difícil demarcar algum distanciamento entre o espaço da obra e o da vida, seja a nossa vida ou daquele que escreve. Tal proximidade, no entanto, não exige identificação e comprovação em conteúdos, diálogos ou outra forma que necessite ser significada ou justificada página após página, capítulo após capítulo. Por vezes, uma passagem apenas, um parágrafo ou um personagem qualquer nos mesmeriza, entrelaçando-nos por entre frases e melodiosas lembranças de um mundo capaz de receber algum sentido apenas na leitura que fazemos, uma vez que é ela que o delimita. É até mesmo possível que isso que nos prenda seja aquilo que da obra escapa, ou, antes, aquilo que na obra e em nós mesmos perpassa, insiste, justificando-a e por ela sendo justificado, mesmo que nunca absolutamente aprendido. Tal suspensão, tal

espera por uma nuance não concretizada, é o que a escrita (Corazza, 2008) buscará traçar junto ao corpo.



Definimos o corpo que nos toca pelos seus afectos. Assim, encontro após encontro, reservamos a ele um grau de potência singular, certo poder de afetar e ser afetado. Escrever esses encontros, delimitando o corpo que aí se constitui, faz-se por uma espécie de mapeamento afectivo, interpretação etológica, no sentido exato da ética que Deleuze (2002b) encontra em Spinoza: um estudo de composições, da composição entre leitura e escrita, da composição entre vida e obra, da composição entre relações possíveis \_\_ O corpo vibra ao sabor de seus encontros, um plano de proliferação, de povoamento e de contágio. Por essa via, o que está em jogo é a consistência com a qual os elementos heterogêneos entram em relação, e qualquer questionamento sobre a funcionalidade ou não de tal plano diz respeito a esse espaço e às suas articulações \_\_ Em algum lugar em meio a isso tudo, jazem o autor, o leitor e a obra.



O corpo escorre por todos os lados, e se é possível dar a ele um espaço, este espaço não se define pelos pontos de referência que o delimitam, mas sim por aquilo que desses mesmos pontos escapa. Dizendo de outro modo, o espaço se estabelece sempre em um limite, *entre* um ponto e outro, constituindo-se como uma zona de indeterminação onde já não mais é possível dizer o que é de um e o que é de outro. O trabalho de um programa biografemático reside aí, na composição dessa matéria anônima, dando-lhe alguma consistência \_\_ Autor e leitor fazem-se na travessia.



No limite, um corpo não é outra coisa que não um afecto.



Na apresentação de *Crítica e clínica*, Deleuze (1997) apresenta o problema de escrever como sendo inseparável de um problema de ver e de ouvir, de visões e audições que não pertencem à linguagem alguma, mas que apenas a linguagem pode tornar possível em seus interstícios e desvios. Tais sentidos não podem ser entendidos como um assunto privado, e sim como formações de “figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas”, em um espaço que encontra seu valor ao tornar possíveis novas formas de expressão e uma nova produção de experiência. Trata-se da passagem de uma vida na linguagem, através da linguagem, em meio ao texto, de maneira que o escritor valerá pelo mundo que irá criar, pelas forças que, textualmente, irá expressar. Como indica Barthes (2004a, p.57), a escrita é um silêncio da voz e um desaparecimento da origem, um “branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. É a linguagem que fala, não o autor, de modo que escrever é, através dessa impessoalidade prévia, atingir o ponto em que só a linguagem age, e não o Eu. Por via semelhante, Deleuze e Guattari (1995, p.11) referem que o ato de escrever “nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”, uma vez que a questão da escrita é a de fazer passar intensidades, liberar devires capazes de

arrastar aquele que a encontra, seja o escritor ou o leitor. Sublinhemos: “tudo é visão, devir”. A escrita tem como função o exercício do símbolo (Barthes, 2004a, p.58), onde o escritor esvaece e se faz possível liberar a vida, por toda parte onde ela esteja aprisionada (Deleuze, 1997, p.14). Em tal plano, não pode ser tomada como um meio neutro para a simples comunicação de conteúdos e sentidos que lhe são exteriores, mas sim em sua dimensão ética de luta contra os transcendentais que ocupam a vida (Orlandi, 2000, p.52); ou seja, não se trata de encontrar uma forma para o saber, para a transmissão de algum conhecimento, e sim escapar de alguma forma dominante, das verdades, das práticas instituídas. A crítica-clínica deleuziana, em seu contínuo empreendimento de saúde, pode bem ser entendida por esse movimento de liberação. Quando escreve que “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer eu”, Deleuze (1997, p.13) dá a ver a força de um impessoal que se afirma sob as pessoas aparentes, uma singularidade no mais alto grau, *um* homem, *uma* mulher, *um* animal, *uma* vida, “não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes”, uma singularidade que valoriza toda a vida pré-individual, pré-subjetiva (Schérer, 2000, p.21). Para além da individuação, tem-se “um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece” (Deleuze, 2002a, p.14). Uma vida, o plano de uma vida, de um impessoal independente de qualquer atualização em sujeitos e objetos, se dá pelo indefinido, nos buracos da codificação do vivido.

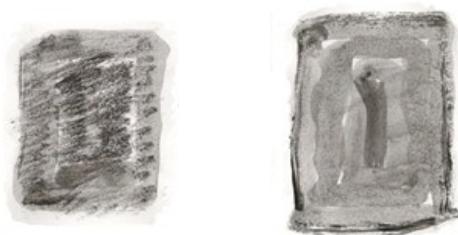


Uma vez mais: \_\_\_ “Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja

distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão” (Barthes, 1979, p.12). Esse sujeito esboroado, aos pedaços, é evocado por meio de um detalhe revelador de uma singularidade, uma pequena unidade biográfica, um traço distintivo de uma biografia, que é o biografema (Pignatari, 1996, p.13-21). A particularidade desse traço se dá pelo fato de ser vazio de sentido, um detalhe insignificante que constitui os espaços silenciosos de uma vida. O biografema nunca é a verdade objetiva, mas sim uma anamnese factícia (Barthes, 1979), “emprestada” ao biografematizado. O programa biografemático teria então, como objeto, pormenores isolados, capazes de compor uma biografia descontínua e que difere da biografia destino, onde tudo se liga, fazendo sentido. “O biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem em grau zero, meras virtualidades de significação” (Perrone-Moisés, 1985, p.15). Ao contrário de impor uma forma de expressão a uma matéria vivida, trata-se de um verdadeiro procedimento de invenção, pelo qual a vida é aquilo que deve ser escrito, e não algo com o qual a escrita deva buscar alguma adequação. “É preciso fazer o múltiplo”, dizem Deleuze e Guattari (1995a, p.14), “subtrair o único da multiplicidade a ser constituída”, arrancando a unidade da vida a ser liberada. Tomado como matéria de escrita, o biografema – traço indiferenciado do ponto de vista do sentido – acaba por trazer consigo uma desestabilização da forma de expressão que o apresenta, ou então é a própria expressão, em seu trabalho com a linguagem, que o libera, extraindo-o de qualquer unidade capaz de sobredeterminá-lo. Duplo movimento, no qual ao invés de representar algo, quer-se acrescentar novas visibilidades ao mundo, fazendo com que o método biografemático encontre-se em ressonância com uma perspectiva de contínua liberação e produção do novo. Em *O desafio biográfico*, François Dosse (2009, p.306-308) aponta para a sólida relação do biografema com o desaparecimento, com a morte, ligando a noção barthesiana

a uma evocação possível do outro que já não existe. Diferentemente de um esforço biográfico, da intenção de uma escrita fiel a uma determinada história de vida, o exercício biografemático configura-se por uma espécie de exposição do que estava condenado ao silêncio (Vilela, 2010, p.320); uma potência dispersiva de escrita conduzindo uma vida cuja substância é “constituída por espaços vazios, flutuantes, lacunas, incidentes, *punctuns*” (Corazza, 2010b, p.89). Não há descoberta do autor, e sim criação — Não a criação de uma pessoa civil, moral, mas de um corpo transitório, desprendendo-se por entre as linhas do texto, licenciado de qualquer estratificação que o aprisione. Ligado ao prazer do texto (Barthes, 2006), aos afectos de um encontro sempre singular, o autor não é uma figura anterior, mas sim uma função possível a partir da leitura (Foucault, 1992), um modo de existência, de circulação e de funcionamento de um discurso com o qual se faz possível passar para a cotidianidade fragmentos de inteligível, todos eles forjados no texto. O percurso de escreitura, deste prazer de ler que se efetua na atualização de um desejo de escrever, desenvolve-se através de um entrelaçamento ininterrupto no qual a cada encontro são desfeitos os termos postos em relação. Em meio ao texto, não há demarcação de limites entre o que é do autor e o que é do leitor ou, antes, o que é o autor ou o que é o leitor. “Ele é cada vez aquele que vai escrever eu; eu é cada vez aquele que, começando a escrever, vai no entanto entrar na pré-criatura que lhe deu origem” (Barthes, 1982, p.23). É por contágio que se desenvolve certa textura, e a vida inscrita tem algo deste mesmo texto, da vida que nele escorre e o fabrica com todas as vozes que o constituem. Nesse sentido, “escrever sobre a vida de alguém é inscrever-se com a vida deste alguém” (Costa, 2010, p.107). Como indica Barthes (2007a, p.10), a escritura é, em suma e à sua maneira, uma vacilação do conhecimento, do sujeito. O apagamento do “eu” em benefício do texto, a “abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer” (Foucault, 1992, p.35). O que há é um vazio de fala, e é desse

vazio que partem os traços isentos de sentido com os quais se escreve. Gesto coletivo, tecido de signos e citações anônimas, indiscerníveis, sem aspas, “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (Barthes, 2004a, p.64), não podendo, assim, ter outro movimento que não seja o da travessia, corpo que cresce por expansão vital e jamais organicista. Mesmo estruturado, mantém-se descentralizado, sem fechamento, sistema sem fim nem centro, que pratica o recuo infinito do significado e realiza o plural irredutível do sentido. Não se trata de dizer que há vários sentidos em um texto, mas sim de que nele o que há é passagem, disseminação independente de qualquer interpretação. No texto, pelo texto, está-se sempre em um limite, e a vida que nele se inscreve está, necessariamente, destinada à mesma dispersão.



\_\_ Haveria um espaço biografemático. Sua arquitetura. O programa é pensado a partir da relação entre o leitor e o autor, ou seja, pela prática de escrita, em meio ao texto, corpo intensivo, repleto de saídas e licenciado do desenvolvimento organizado da obra. Neste cenário, interessam as possibilidades de construção dessas escapadas, os modos através dos quais a pesquisa se movimenta em meio aos signos de escritura, matéria para criação de um autor e de uma obra outra. Demarca-se, portanto: dois pontos. Referência através da qual um, sem saber onde encontrar, não deixa de procurar o outro \_\_ É essa busca constante a

garantia do espaço criado. A “pessoa” do leitor não é necessária ao autor; a “pessoa” do autor não é necessária ao leitor. A necessidade do outro se dá apenas pelo espaço da busca, pelo inacabamento do jogo (Barthes, 2006). Em um espaço lúdico, é a obra a contribuição primeira, e é ela o que do autor o leitor, “esse alguém que mantém reunido em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” (Barthes, 2004a, p.64), irá encontrar. *Corpus*, por escrito. O livro de, a obra de, funciona apenas como indicativo tópico, espécie de condição fabricada para o início de uma ciranda textual. De qualquer maneira, mesmo se quisermos fixar os dois pontos de referência, a linha de escriteitura, que carrega consigo as linhas de leitura e escrita, não pode se constituir de outra maneira que não seja pela composição dos elementos presentes em cada uma das partes do jogo. Tal traçado, por sua vez, não cessa de se debater contra os pontos limítrofes, recolhendo a cada novo encontro um novo traço a ser posto em uma nova relação. Se autor e leitor são necessários para a demarcação de um espaço, o que deles resta enquanto percorrem os limites do mesmo só pode ser pensado a partir de seus encontros, nunca enquanto pontos isolados. Ou seja, autor e leitor fazem-se na travessia, e se é possível dar ao corpo-texto um espaço, este espaço não se define pelos pontos de referência que o delimitam, mas sim por aquilo que desses mesmos pontos escapa. Dizendo de outro modo, o espaço se estabelece sempre em um limite, entre um ponto e outro, constituindo-se como uma zona de indeterminação onde já não é possível dizer o que é de um e o que é de outro, o que é o um e o que é o outro (Deleuze & Guattari, 1997a, p.37). Um método biografemático (Corazza, 2010b) opera aí, na composição dessa matéria anônima, dando-a alguma consistência. Programa: um procedimento textual, de leitura e escrita, de fragmentos de inteligível forjados pelo texto que se admira, da constituição de um corpo vivificado pela e na linguagem \_ Por onde se deseja fazer visível uma ausência (Blanchot, 1987). Uma vida que se libera dos códigos, da história, de seus acidentes e de seus

registros, daquilo que lhe dá um lugar, um nome, um tempo. O que ganha espaço aí, através do texto, não é o autor identificado pelas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, da educação), tampouco uma pessoa civil ou moral, mas sim um corpo estrangeiro, sem unidade, onde se lê “mais seguramente a morte que a epopeia de um destino” (Barthes, 1979, p.11). Em uma dimensão textual, a obra está órfã, e não há nenhuma paternidade que possa lhe garantir algum sentido. A pesquisa biografemática é esse próprio esvaecimento, onde os modos através dos quais aquilo que da obra excede e continua a manifestar-se em sua ausência traça o contorno de um novo espaço, de signos outros que não os já conhecidos e tacitamente aceitos. Tal rumor tanatográfico aproxima a biografemática daquilo que Jean Genet (2000, p.11) diz ser o percurso de todo gesto criador, que ao invés de agir sobre a aparência visível, dedica-se a se desfazer da mesma, não apenas recusando qualquer ação sobre ela, mas “desnudando-se o bastante para descobrir esse lugar secreto a partir do qual seria possível uma aventura humana de todo diferente”, uma vez que aí teríamos a possibilidade de habitar de outra forma o mundo e o sentido \_\_ Como indica Feron (2004), o texto, em seu viés literário, testemunha as possibilidades humanas de criação em períodos de transição e, portanto, de crise. Nesse ponto, o biografema constitui-se como um testemunho de um texto outro, sem nome, traçado a partir de uma fratura do visível, de modo que nele há, necessariamente, uma impureza histórica e discursiva (Vilela, 2010). Pela ordem biografemática, perde-se o autor, assim como qualquer amarra sociocultural e teórica onde se queira aprisionar a obra, por meio de um Eu pessoal que dá lugar a um murmúrio inquietante e anônimo, um plural da própria palavra (Foucault, 2001, p.52), que busca, por seus próprios meios, baldar ou ao menos aligeirar o poder das formas discursivas pelas quais mesmo ele é proposto \_\_ Ao assumir a linguagem como objeto, o Método Biografemático, tal como é proposto por Corazza (2010b, p.86), opera com Vida e Obra tomadas

não em separado, ou uma como derivada e mesmo causa da outra, mas sim enquanto *Vidarbo*, o contágio circular entre Biografia e Bibliografia. Por essa via, insiste Corazza, trata-se de: operar por Atos de Mutação engajados no mascaramento, pondo então Vida na Obra; dividir e despersonalizar o Sujeito que vive e escreve, realizando Escrita de Vida; através da fragmentação do Autor da Vida, criar o Narrador da Obra; e, pela pulverização do Narrador da Obra, inventar o Autor da Vida. O método, enquanto Escritura de Vida, inscreve-se no Tempo através da perversidade de sua estratégia. O movimento da Obra é o movimento da Vida, sendo a construção de uma a construção da outra, o roubo de uma a tomada da outra. De fato, o autor vive em suas palavras, mas isso não se dá por autoritarismos absolutos ou fixas determinações de propriedade \_\_ da trama orientada em torno do obstinado ao feltro nômade, o traço não ganha corpo a não ser por efeito de corte, de rasura sobre o já dito, já existente. Descentralização, amplitude \_\_ *Cut-up*.

“Suas próprias palavras”, de fato! E quem é você?  
William Burroughs \_ *Good Enough To Steal*.

**LANDSCAPE**  
**\_ Ritmo e somatemas**



“Aquilo que ouço são pancadas: ouço aquilo que bate dentro do corpo,  
aquilo que bate no corpo, ou melhor: aquele corpo que bate”.

Roland Barthes, *Rasch*.

“The line it is drawn, the curse it is cast”.

Bob Dylan, *The times they are a-changin’*.

“Existe um tipo de forma. Você precisa começar de algum lugar...”.

Miles Davis, 1969.

*Corpus* \_\_ Em sua polissemia, o texto não continua (seja por contraste, seja por amplificação): ele explode. (Ritmografia). Este conjunto de noções em movimento constitui nosso horizonte rapsódico. Arquitetonicamente, assim insistimos, é esta a matéria-prima que reelaboramos continuamente na tentativa de fazê-la avançar. *Corpus*-território (cf. Gregotti, 1975, p.143). Sobre este meio, e sobre o que o assombra, dizemos: é preciso que algo bata no interior

do corpo, contra a têmpera, contra a pele interior (Barthes, 2009, p.289), tornando-o movimento. Eis a ordem: fazer surgir sob a retórica tonal, ritmada, melódica, a rede expressiva dos acentos, aquilo que (seja o que for) faz curvar, mesmo que brevemente, o lugar do corpo (o meu corpo bate, o meu corpo junta-se, explode, corta-se, pica, ou então se espreguiça, tece ligeiramente, *quasi parlando*: o movimento do corpo *que vai falar*, e que não diz mais que a justa medida que o permite existir como significante).

*Corpus* \_\_\_ O tecido das figuras do corpo, do texto apropriando-se ou sendo apropriado pelo corpo, deve levar em conta aquilo que Barthes (1997, p.269) denomina *pulsa o*: o que põe em movimento tal ou tal lugar do corpo. Não se trata, nesse nível, da cogni o de diferentes entidades abstratas, mas sim daquilo que o texto tem de corporal, daquilo que no texto, efetivamente, pulsa – por essa via, o programa de uma pedagogia dos sentidos (Corazza, 2010d, p.81-96) diz respeito a esse “plano das pulsa es” de uma obra, o corpo em meio a uma rede de intensidades significantes. Se o corpo se movimenta, o faz por uma “cinestesia diferencial”, pela pulsa o tornada gesto. Uma composi o t pica   a malha das figuras do corpo em obra, os “somatemas” tornados expressivos.

*Corpus* \_\_\_ “Somos cinco amigos, certa vez saímos um atrás do outro de uma casa, logo de início saiu o primeiro e se pôs ao lado do portão da rua, depois saiu o segundo, ou melhor: deslizou leve como uma bolinha de mercúrio, pela porta, e se colocou não muito distante do primeiro, depois o terceiro, em seguida o quarto, depois o quinto. No fim estávamos todos formando uma fila, em p . As pessoas voltaram a aten o para nós, apontaram-nos e disseram: ‘os cinco acabam de sair daquela casa’. Desde então vivemos juntos; seria uma vida

pacífica se um sexto não se imiscuísse sempre. Ele não nos faz nada, mas nos aborrece, e isso basta: por que é que ele se intromete à força onde não querem saber dele? Não o conhecemos e não queremos acolhê-lo. Nós cinco também não nos conhecemos um ao outro; mas o que entre nós cinco é possível e tolerado não o é com o sexto. Além do mais somos cinco e não queremos ser seis. E se é que esse estar junto constante tem algum sentido, para nós cinco não tem, mas agora já estamos reunidos e vamos ficar assim; não queremos, porém, uma nova união justamente com base nas nossas experiências. Mas como é possível tornar tudo isso claro ao sexto? Longas explicações significariam, em nosso círculo, quase uma acolhida, por isso preferimos não explicar nada e não o acolhemos. Por mais que ele torça os lábios, nós o repelimos como o cotovelo; no entanto, por mais que o afastemos, ele volta sempre” (Kafka, 2002, p.112-113).

*Corpus* \_\_\_\_ O corpo, há sempre um modo preciso de dizê-lo. Suponhamos, messiaenicamente, um único pulso sobre o corpo, ou, antes, um pulso capaz de acentuar uma determinada zona corpórea. Um pulso, com uma eternidade antes e a eternidade depois. Trata-se do nascimento da medida, de um primeiro sopro anatômico.



Sobre o corpo: um pulso.

Imaginemos então, quase que imediatamente, um segundo pulso: “uma vez que qualquer pulso é prolongado pelo silêncio que o segue, o segundo pulso será mais longo que o primeiro. Outro número, outra duração. Este é o nascimento do ritmo” (Messiaen apud Bogue, 2003, p.189).



## Sobre o corpo: precipitação rítmica.

*Corpus* \_\_\_ Rápido desta vez: a instauração do ritmo é sempre um programa intensivo, trata-se de pulsações apontando para este ou aquele acento corporal, do corpo tornado extenso em diferentes durações. Haverá sempre uma dimensão métrica, que presume o corpo em uniformidade com seus elementos, o corpo em sua lógica normativa. Mas é com o ritmo que iremos pressupor um tempo de fluxo, o corpo múltiplo, que se delinea com as mais variadas escalas de tempo sendo superpostas umas sobre as outras. “A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro” (Deleuze & Guattari, 1997a, p.119). O corpo. O corpo que escreve, o corpo que lê: toda a ação se faz em um meio, enquanto o ritmo é sempre um contraponto, a expressividade de uma distância combinável. O plano de uma ritmologia (cf. Lima, 2006), em sua via tópica, não teria outro propósito: a constituição e o movimento do corpo em suas diferentes durações.

*Corpus* \_\_\_ O corpo, assim o arquitetamos: a pesquisa talvez nem mesmo encontre o sentido (não vai necessariamente ao seu sentido, não demarca lugares corpóreos de sentido), e assim frustre, subverta: nenhum conteúdo, mas sim as práticas do sentido – frente à prática majoritária da significação, o ritmo de uma corpografia não é mais que um excesso, luxo do gasto sem troca (cf. Barthes, 2009, p.60). É o corpo, que está ora ausente ora presente, aquilo que mina os referenciais maiores da pesquisa, tornando-os simples lugares de suas pulsações.

*Corpus* \_\_ *Rasch*: O corpo, membro desbastado, arrancado pelo acento (cor, frase, som), para um lugar de dispersão (cf. Barthes, 2009, p. 298): extremamente preciso, mesmo que desconhecido.

*Corpus* \_\_ A vida se resume a um cotovelo no balcão. Um cotovelo que é seu, meu ou então de qualquer outro, mas apenas um cotovelo cercado por aquilo que lhe diz respeito. Nada mais. Na busca de pontos de subjetivação, trata-se sempre de começar pelos cotovelos. Procedimento que deveria valer para qualquer trabalho analítico. Não deveríamos perder nem um segundo em questões como essa. Dado que um ponto é apenas um ponto, não parece errado afirmar que um cotovelo se define então pelo balcão no qual repousa e pelos demais elementos que com ele ali se encontram. E isso é muito. Organizo minhas ações em um meio, em um bloco de espaço-tempo que se constitui a partir da repetição periódica do componente funcional que o define. Sempre direcionais, os componentes de meio têm antes de qualquer outra coisa uma função estabilizadora. É a ordem da minha vida cotidiana que é arquitetada em um meio codificado de modo a manter no exterior qualquer distúrbio que viria a comprometê-la. No cenário do dia, organizo meu tempo segundo uma determinada periodicidade dos interesses, ações, impulsos, necessidades. Ritmado, meu tempo diário está subdividido em partes perceptíveis e mensuráveis, mas todas essas espécies de meios não deixam de deslizar uma em relação às outras, uma sobre as outras. Essencialmente comunicante, um meio é sempre base para um outro, ou então se estabelece sobre um outro, dissipando-se ou se constituindo no outro, e é sempre por uma questão rítmica que se dá a comunicação desses espaços-tempo heterogêneos. Enquanto os meios são espaços de medida e cadência, o ritmo se dá sempre na passagem de um meio a outro, entre dois meios, em um instante crítico (cf. Deleuze &

Guattari, 1997a, 127). Assim, a distância que me separa do outro não é nunca uma medida espacial ou temporal, mas sim uma questão rítmica. O que tenho são distâncias, blocos de espaço-tempo cadenciados, codificados. Trata-se de um determinado número de setas apontando a direção que toma a história da minha vida, uma espécie de funcionalidade cotidiana. Passo de um plano a outro, de uma ação a outra através de um ritmo, que não é outra coisa que não um distúrbio na medida, o movimento de um meio não comunicante que se abre – ou então é tomado – em um processo de transcodificação. Este é o cenário onde ato após ato demarco meu território (ou antes é o próprio cenário, com a dimensão que ele recebe no traçado das direções que se repetem, uma marca territorial). A constância temporal e o alcance espacial das qualidades de meu meio definem a minha assinatura. Minha distância é uma expressividade, o espaço em que sou o senhor de meu ritmo. Ter um território, estar em casa, passa por estar em seu próprio ritmo, em seu tempo, sobre seus próprios passos, escorado em seu próprio balcão. Mesmo que pareça tímido, não há nenhum demérito nisso. A estrada já foi toda contada. Houve quem o fizesse e ainda há aqueles para quem ela ainda é capaz de dizer alguma coisa. Para outros, quatro paredes: a primeira coisa a se fazer é percorrer os seus domínios. Um homem tem que começar por algum lugar, e esse lugar não é outra coisa que não um confortável suporte para o seu cotovelo. No que nos diz respeito, é aí que tudo se decide.

*Corpus* \_\_ Etologia: é pelo corpo que se diz *entre* nós. Eis o que Deleuze (2002) nos ensina no meio de Spinoza. Sublinhe-se: se existe um *nós* no meio de determinada filosofia, obra, *corpus* literário ou musical, é porque podemos (e assim fazemos) nos instalar em seu plano de composição, circular entre suas quatro paredes (diríamos: delimitar um modo para a vida). A predisposição

cinestética: valor maior de uma obra. Seguimos, assim, em um plano spinoziano, e assim nos construímos, pelas duas linhas que o atravessam (cf. Corazza e Tadeu, 2003, p.68): os movimentos e os afectos. Insista-se: definimos um corpo qualquer pelas relações de repouso e movimento entre os elementos que ele comporta, assim como pelo seu poder de afectar e de ser afectado por outros corpos. É então pelo encontro que o corpo se define, delimita sua capacidade (e não sua forma, e não sua função, sua essência). Ética: é por velocidades e lentidões que deslizamos entre as coisas, que conjugamos com o mundo. Não começamos: recomeçamos e explodimos uma vez mais, raspamos e penetramos por *entre*, pelo ritmo de um meio. Compor, por extenso: uma nova relação; intensamente: uma outra potência, um outro poder. Longitudes e latitudes, não mais: um corpo, o corpo de um animal, o meu corpo, o corpo sonoro, a ideia e o *corpus* linguístico, o corpo social, a coletividade de um bando, só poderemos saber ao certo ao nos fixarmos nas relações de movimento que o corpo detém com os demais: movimenta-se, chega antes ou tarde demais, interrompe-se em seu processo, o quão longe pode ir, e o quanto e de que modo é afectado, se tem sua capacidade de agir aumentada ou diminuída. O encontro como valor, a pesquisa como etologia cartográfica.

*Corpus* \_\_ Iniciamos então aquilo que seria a nossa nova maneira de habitar a cidade. A partir de um ponto central, traçamos linhas que iriam até as muralhas ao redor do nosso bairro, delimitando com precisão os limites de nosso espaço. A cada encontro com a borda, retornávamos ao centro pelo mesmo trajeto, dobrando a linha sobre si mesma. Em um primeiro momento, nove eram nossos trajetos possíveis, não mais. Por sobre as linhas, passamos então a demarcar pequenos cortes, paragens nas quais poderíamos, caso fosse necessário, retornar ao ponto de origem sem a obrigatoriedade de chegar até o limite.

Reservamos a cada linha o número de três cortes, definidos a partir daquilo que acreditávamos ser a marcação precisa das terças partes do todo. Jamais acreditamos, porém, na precisão de nossas medidas, tampouco fizemos qualquer movimento no sentido de comprovar ou não aquilo que sentíamos. Com o tempo, já tendo esgotado todas as possibilidades de experimentar o nosso pequeno mapa, passamos a uma variação diária daquele que seria o ponto central, para o qual, mesmo nos momentos mais arriscados, sempre havia retorno. Sendo o ponto originário independente da demarcação das linhas, tínhamos ele e mais vinte e sete outros possíveis eixos, e de três em três horas variávamos e reservávamos a cada um, isoladamente, o estatuto de referência para a volta. Com isso, em poucos dias já tínhamos traçado noventa e oito novas linhas no espaço, cada uma delas uma seta de três pontas lançadas na direção da rua mais próxima ao eixo, até o limite final do muro. E assim foi por um bom tempo, enquanto pudemos manter os olhos abertos e nossas tesouras afiadas.



\*

É sempre em um corpo que nos tornamos contemporâneos.

**SOB O ROSTO,  
ATRAVÉS DOS OLHOS**

“... nos abismos infinitos do meu sangue”.



“Andai pelo limiar”.

Giorgio Agamben, *O Rosto*.

“Se o olhar, quero dizer, a vida, se tornou essencial,  
não há dúvida: é a cabeça que é essencial”.

Alberto Giacometti, *L'autoportrait au XXe Siècle*.

“You know it's hard to tell you this

Oh it's hard to tell you this

Here's looking at you, Kid”.

The Gaslight Anthem.

I.

Paris, 25 de fevereiro de 1980.

Robert Mauzi está de costas para o *Collège de France*. Cercado por olhos tão curiosos quanto os dele, esforça-se para enxergar o corpo desfigurado e sem

nome que recebe atendimento no cruzamento das ruas de *Saint-Jacques* e *des Écoles*. Ao lado da ambulância, com as portas abertas, a caminhonete de entregas da lavanderia *Première* está abandonada sob o semáforo. Nela, mais do que na lataria frontal danificada, é no vermelho escuro e ainda fresco do para-brisa que se lê a violência do atropelamento. Mauzi, que dará dois passos à frente e chegará próximo à vítima, irá recolher os traços dispersos do corpo e devolverá à imagem lacerada o rosto perdido, identificando-o com o nome a ser usado nos prontuários médicos do hospital da *Salpêtrière*. É ele, também, que nessa mesma segunda-feira irá telefonar ao amigo Éric Marty, dizendo-lhe: “Roland sofreu um acidente”.

## II.

Testemunho:

Do abandono mais absoluto, ou então de um prisioneiro da morte.

“O quarto é branco, tão claro a ponto de quase cegar, ele está deitado numa cama mais alta do que as camas normais, o que dá a sensação de um corpo em exposição, sem mais nem um elo com o solo, corpo coberto por um lençol branco e repleto de tubos, de fios de controle, corpo que perdeu toda a sua existência vital. Mas, esse corpo estrangeiro, não-humano, está ligado a uma cabeça desesperada, que me olha enquanto atravesso lentamente o quarto para me aproximar dele” \_\_ (Marty, 2009, p.116).

## III.

De olhos nos olhos: o olhar, bem se sabe, pode dizer tudo. No entanto, por não poder repetir-se textualmente, ele não é um signo, apesar de ter um significado. Tal como escreve Barthes (2009, p.301), o olhar pertence ao domínio do significado cuja unidade não é o signo, mas sim a significância. Nenhuma

surpresa, portanto, no fato de que, assim como as artes, o olhar esteja em oposição à língua, a ordem dos signos: na significância, o núcleo semântico está necessariamente cercado, envolto por um halo expansivo por onde o sentido extravasa, dispersando-se sem perder a sua *impressão*. É justamente nessa zona de extravasamento que está situado o mistério do olhar, ou seja, a perturbação de que ele *é* feito: se há ser, este é aquele que depende de um excesso. É sua força, e não outra, que o extravasa.

#### IV.

Para o olhar, cientificamente, reservam-se três funções: o olhar informa, o olhar atinge, os olhares trocam-se. No entanto, como lugar da significância, seria necessário admitir um potencial sinestésico, onde todos os sentidos poderiam, de fato, olhar, e inversamente, o olhar poderia sentir, escutar, tatear, tal como em um percurso amoroso, propriamente milleriano (2008): não mais olhar nos olhos de quem se tem nos braços, mas sim os atravessar nadando, a cabeça, e também os braços e as pernas por inteiro. Quebrar o muro, atravessá-lo, e então ver que por detrás das órbitas se estende um mundo inexplorado, impossível, um mundo de coisas futuras, onde toda lógica está ausente. Que os olhos não sirvam para nada, por remeterem à imagem do conhecido. Que o corpo inteiro se torne raio perpétuo de luz, movendo-se a uma velocidade sempre maior, sem descanso, sem volta, sem fraqueza: selo então os ouvidos, selo então os olhos, selo então os lábios.

#### V.

Tomemos o rosto. N' *A câmara clara*, Obra-epílogo, que o vela, acompanhando-o em seu desaparecimento, Barthes (1984) escreve sobre a experiência incômoda de ser fotografado, ou melhor, de se deixar fotografar, de presenciar, docilmente, o rosto tornar-se objeto. Condição trágica de toda fotografia: o Eu como

*Spectrum*, a imagem de um espetáculo grotesco: o retorno de um morto. Inalienável *isto foi*. A fotografia, dessa maneira, estabelece-se por um duplo movimento: um corpo criado, o Eu que posa, torna-se pesado, imóvel, obstinado; e um corpo mortificado, pela mesma equação, na imagem que irá nascer. Por outro lado, o órgão do fotógrafo, como refere Barthes (1984, p.30), não é o olho, mas sim o dedo, que dispara, delimita, mas também aponta: ao existir *para mim*, a fotografia é aquilo que me toca. Singular funcionamento: é justamente na morte, em uma irreduzível realidade retratada no espectro fotográfico, que o corpo advém, me toca com sua irradiação.



Joyce Cutler Shaw, *The anatomy lesson: the death*, 1991.

VI.

Paris, fevereiro, março de 1980.

Éric Marty está imóvel. Vê, pelos olhos que o procuram, o abismo próprio da tristeza, a resignação desesperada de um prisioneiro da morte, pouco a pouco sendo devorado pelo nada. Seu corpo, frente ao olhar daquele cuja vida o está traindo, recua. Preso entre lençóis, imobilizado no leito médico, Barthes, para Marty, é “como um herói de ópera, que jaz interminavelmente no palco”, um corpo desfigurado, pungido, incapaz de reencontrar o Mundo, incapaz de reencontrar seu nome. A sensação é uma só: já não há nada capaz de segurar a vida, já não há gesto, mesmo o mais ínfimo, passível de conter o esgotamento da *imagem*, que lentamente se apaga. É nos olhos de Marty que se inscreve a morte de Barthes.

VII.

Nota:

O rosto como plano.

“Quando se pinta um retrato, o problema é encontrar uma técnica capaz de mostrar todas as expressões de uma pessoa (...) mas não sei se seria possível fazer o retrato de alguém reproduzindo apenas seus gestos. Até agora, parece que para fazer um retrato é preciso que se pinte o rosto” \_\_\_\_ (Bacon apud Sylvester, 2007, p.175).

VIII.

A cabeça está compreendida no corpo, e não no rosto. Cabeças de Beckett, cabeças de cachimbo, a cabeça pendente de Barthes, a cabeça erguida de Gregor ou a deformidade indene das cabeças de Bacon: mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. A cabeça manifesta-se, resplende em sua aparência, expõem-se em sua animalidade e em sua intensidade. O rosto, por sua vez, é um mapa, uma organização espacial: estriamento e decalque sobre a polivocidade corpórea. Sistema de coordenadas: traços, linhas, sardas, tiques, rugas, o rosto é uma superfície de sobrecodificação, apropriação propriamente linguística. Rosto-adjetivo, imagético, *isto* ou *aquilo*. Rosto-território, lugar da significância e da subjetivação. O rosto é uma revelação, o impossível transformado em um mundo.

VIX.

É tarefa da linguagem, diz Agamben (1996), apropriar-se da natureza para revelá-la, transformando-a em rosto. Se estamos no aberto, trata-se então de tomar essa abertura, a aparência manifesta, fazendo dela o campo de uma batalha pela verdade. Isso que o rosto expõe, no entanto, já é a revelação da

própria linguagem: incessante abertura, a impossibilidade de um segredo último, estanque, substancial. Trata-se, ainda segundo Agamben, da tragicomédia inerente ao humano, o rosto revelando-se próprio apenas enquanto oculta, fazendo-o na mesma medida em que revela. Eis o homem: a aparência que o manifesta é o semblante que o traduz naquilo que já não pode mais se reconhecer. O rosto, lugar da verdade, é o lugar de uma impropriedade irredutível, de uma simulação e inquietude na aparência que não são outra coisa que não o homem. Este, desprovido de qualquer essência, e sem nenhum destino específico, não tem outra condição que não a verdade, ou seja, rosto: circular redundância.

#### X.

Desenha-se um rosto: ele é, desde sempre, conexão, linha esticada sobre o abismo. Meu rosto é meu fora, dirá Agamben, o ponto de indiferença acerca de todas as minhas propriedades, “acerca disso que é próprio e que é comum, disso que é interno e do que é externo”. Meu rosto, propriedade daquilo que é meu, que me identifica, mas de nada que me pertença essencialmente. Meu rosto, limiar de desapropriação tipicamente kafkiano: um ponto preciso, o limite exato entre o interior subterrâneo e seguro da construção e o exterior da floresta; o corredor de via dupla, onde o sentimento de proteção é também a marca maior da mortalidade. Desse ponto, não se foge. Nesse ponto, em um atletismo singular, espera-se pelo que está necessariamente se aproximando. Trata-se de uma dupla tensão, marca de uma proximidade absoluta entre o território e o seu fora: apenas onde encontro um rosto, encontro uma exterioridade – estatuto próprio do estrangeiro: para mim, ele não é aquele que diferencio, adjetivando-o, mas sim aquele perante o qual recuso, mesmo sem dar conta, a criar qualquer imagem. Perante meus olhos, ele é aquele que não pode morrer.



Alberto Giacometti, *Bust of Diego*, 1956.

Duas notas necrológicas (brevidade em memória de):

#### Ato I

Calvino está ali por causa de Barthes. É por ele que espera, imóvel e mudo, naquela tarde cinzenta de 28 de março. Quando o vê, é ele, é seu rosto, como tantas vezes já o havia encontrado, desta ou de outra maneira. No entanto, agora está ali, para sempre fixado.

#### Ato II

Éric Marty é o último a vê-lo.

Em sua memória, seu rosto tinha voltado ao normal.

XI.

Não se morre a não ser em um rosto – e a morte, bem se sabe, não exige mais do que isso. O rosto não é a vida, mas sim uma marca demasiadamente humana, que organiza, orienta, dá ordens à vida. Fixa-se uma imagem: em cada rosto, mesmo o do ser amado, um pequeno testemunho de morte. Indexado àquele que

fala, que pensa, que sente, o rosto, tal como escrevem Deleuze e Guattari (1996), define zonas de frequência ou de probabilidade, delimita um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes – é pelo rosto do outro, pela rostificação dos traços autônomos, que guio minhas escolhas. Da mesma maneira, “a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme uma realidade dominante” (idem, p.29). Desfazer o rosto, ou, nas palavras de Giacometti (cf. Moulin, 1999, p.46), ver surgir alguma coisa de desconhecido, a cada dia, do mesmo rosto, é, mais do que uma questão de verdade, uma questão de vida, de encontrar saídas para a vida. Nem um elogio, no entanto, a uma prosopagnosia do olhar: o rosto não coincide com a face, mas sim com uma superfície lisa sobre a qual o significante irá inscrever-se ou ricochetear. Sobre a cabeça, que é carne, e não osso, o rosto é uma parede, e mesmo a máscara mortuária já é, em cada um dos traços que elege, uma paisagem estratégica, possível, esboçada no interior de um impermanente.

## XII.

Incessante refrão – pictural, sonoro, literário, filosófico: resistir ao presente, por novas possibilidades de vida. O ato de criação, se não reproduz a forma visível, está implicado com a captura de forças necessariamente intensivas, para as quais ele dará visibilidade. Por essa via, a música torna sonoras forças não sonoras, a literatura torna dizíveis forças indizíveis, a pintura torna visível forças invisíveis, tal como a lista de forças que Deleuze (2007) irá reconhecer como tendo sido captadas por Bacon: forças de isolamento, de pressão, dissipação, contração, achatamento, forças efetivamente profundas, concorrendo para a deformação dos corpos ao exercerem-se sobre bocas, olhos,

trancos, cabeças, rostos inteiros. Assim, ao pintar o grito, Bacon coloca sua visibilidade em relação com forças insensíveis que fazem gritar, pintando o grito e não o horror, a violência da sensação e não o espetáculo. Não há, perante o gesto, nada que cause horror: as figuras de Bacon gritam diante do invisível, são as próprias testemunhas de sua violência, tornando o horror não a causa, mas sim a consequência da pintura (gritar *para*, e não *diante de*). Trata-se da superação de um dilema crucial: ou pintar o horror e não pintar o grito, apenas figurando o horrível; ou pintar o grito e não pintar o horror visível, pois o grito é a captura de uma força invisível, o detectar das forças diabólicas do futuro que batem à porta. A opção pela segunda via, segundo Deleuze (idem, p.66), configura-se como um ato de fé vital: quando o corpo visível enfrenta as potências do invisível, dando-lhes a sua visibilidade, é nessa própria visibilidade que ele poderá lutar, afirmando uma possibilidade de triunfar que até então não possuía, uma vez que as forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que até então o privava de suas forças e o desviava. Ao lutar com a sombra, a vida grita *para* a morte, mas esta já não é mais o demasiado-visível que nos faz desfalecer, mas sim uma força invisível que a vida detecta, tira das trincheiras, dá a ver, dá a ouvir, ao gritar.

### XIII.

Pequeno jogo textual, pequeno jogo de pesquisa: a comunidade das artes, tomada em sua transversalidade, em seu problema comum. De fato, nenhuma arte é figurativa, e toda expressão criadora, em seu plano correspondente, diz respeito a um ato que necessariamente escapa à representação. Em parte, pode-se mesmo dizer que tanto em música, como em pintura, cinema, literatura ou filosofia, trata-se de uma só matéria, a tensão imanente a uma vida, um impessoal assignificante que não diz respeito a nenhuma forma, a nenhum sujeito. Quando diz que o problema de escrever é inseparável de um problema de

ver e de ouvir, de visões e audições que não pertencem à língua alguma, mas que só a linguagem torna possível em seus interstícios e desvios, Deleuze (1997, p.9) não está se referindo a percepções comuns, mas sim a visões e audições profundas, libertadas do empírico, capazes de ver o invisível e ouvir o inaudível. Trata-se, como lembra Roberto Machado (2009, p.210), de não reduzir a literatura à linguagem, uma vez que esta não é autossuficiente, não tem um fim em si mesma: literária, a linguagem está em relação com um *de-fora*, e não se separa de um elemento não linguístico, mesmo que entre eles não exista uma relação de representação. Todo procedimento linguístico, neste sentido, deve funcionar como condição de fato, ou seja, ao levar a linguagem a um limite, o procedimento deve fazer com que ela afrente as figuras de uma vida desconhecida, de um saber outro. Não se trata de uma limitação de forma, mas sim de grau de potência: limite agramatical, intensivo, que “devasta as designações e as significações, permitindo que a linguagem deixe de ser representativa e adquira a potência de dizer o que é indizível para a linguagem empírica ou habitual” (idem, p.211). O procedimento, portanto, como condição de relação entre o saber e a vida, de criação de um saber sobre a vida, criando novas possibilidades vitais, novas formas de existência. Tomar a linguagem como um problema, uma profundidade a ser experimentada, e não um instrumento comunicativo, de maior ou menor beleza: compromisso próprio da escrita.

#### XIV.

Um corpo, por fim. Ao transpor o rosto, a escritura é travessia, abertura de um espaço onde o sujeito da escrita não cessa de desaparecer (Foucault, 1992, p.35). A morte do autor, tal como sugerida por Barthes (2004a; 2006), já é esse apagamento do Eu em benefício do Texto, sendo este um excesso intensivo, necessariamente licenciado da organização significante e subjetiva da Obra. De

qualquer maneira, tudo deve passar por um Eu escrevo, por uma mão que aponta, delimita, assina, mas mesmo esses termos já são parte de uma conspiração entexpressiva, de pluralidade de ordens e coexistências: escrever diretamente é, com efeito, impossível, e também a relação eu/escrever/texto, tal como defende Laporte (1973), não se separa uma outra, que a precede: eu/ler/textos.



“O que é pois nosso rosto, senão uma citação?”  
(Barthes, 2007c, p.122).

---

Fragmento de página do livro de Jacques Penry, *How to judge Character from the Face*. London: Hutchinson, 1952.

## MUGSHOTS

Notações, Posturas & *Photomaton*s  
\_ Uma géstica polifônica sugere o corpo



“Falo de uma lei do corpo”.  
Gonçalo M. Tavares, *O homem ou é tonto ou é mulher*.

“Sim, move a cabeça e sorri, gostamos de torta de maçã e gostamos um do outro. Só isso. Move a cabeça e sorri e move a cabeça e sorri e...”.  
William Burroughs, *Almoço nu*.

“É com a cabeça que você o ouve, as orelhas não têm nada com isso”.  
Samuel Beckett, *Molloy*.

Abismo – *A última transmissão*, de Greil Marcus (2006), traz na capa um jovem Bruce Springsteen cantando deitado em meio a uma sorridente plateia, o traje

---

John Deakin, *black and white photograph of Lucian Freud*, 1964.

negro, a cabeça e as costas em um piso de tábuas igualmente escuras, as pernas ancoradas no início de uma linha bordô que não termina antes dos limites da página. Por sobre a foto, além da identificação do autor e da obra, há uma citação de Marcus que não é endereçada a Springsteen, mas sim a Ian Curtis, conforme iremos descobrir nas páginas de *Vida após a Morte*, oitavo ensaio do livro. “Ele cantava à beira do abismo, e isso não é uma metáfora: suas apresentações transmitiam a sensação de que ele estava nadando contra todas as correntes”. À beira do abismo, não em um sentido metafórico. Isso já bastaria, e não haveria problema algum se os dois pontos fossem o final. De fato, junto à fotografia e a *Ao Vivo no Roxy*, único texto dedicado a Springsteen no livro, a frase não é apenas um elemento a mais no arranjo-frontispício, configurando-se como a inscrição de uma real exigência: no limite, o corpo diferencia-se por outra coisa que não seus estratos. Ou seja, se há *aquí* um corpo (*este* corpo e não outro), há (nele e por ele) o testemunho e o acúmulo de um desgaste, de um decaimento do nome, da função (cf. Barthes, 2009, p.299): o impessoal como programa, a letra como lixo, a hora tópica do excesso e do descarte.



Bosquejar – Sabe-se que a escritura não aprende: bosqueja o corpo em suas posturas. Não se trata de uma regulação de relações, de impressões e instantâneos da forma, mas sim da arquitetura de uma géstica, esboçada por um *a mais* do corpo que escreve. É Barthes (2004a, p.26-29) quem nos adverte sobre a relação necessariamente imanente entre a leitura e o texto, uma vez que pela leitura o texto delimita as suas posturas, tornando-se vivo. “Ler é fazer o nosso corpo trabalhar”, responder ao apelo das linguagens que atravessam o texto e que formam a profundeza feltrada das frases. Ler levantando a cabeça,

operando cortes, associações e retornos, escrever a leitura, assim, é perseguir uma dispersão, efetivamente encarnar o que dissemina. Mais do que aceitar o fato de que há corpos que se tocam sobre a página, trata-se de tomar ela mesma enquanto contato (da mão que a escreve; das mãos que a recebem). Bem sabemos que este tocar não deixa de ser desviado, diferido: écrans, páginas, resmas inteiras de olhos cansados, outras mãos, humores e toques. Ainda assim, resta o ínfimo grão obstinado, tênue, “a poeira infinitesimal de um contato que por toda a parte se retoma” (Nancy, 2000, p.50), por onde os olhos, ao fim, repousam outra vez em um mesmo ponto. *Escriler*, portanto, ou simplesmente dar-se ao corpo, aquilo que em Corazza (2008, p.22) irá se configurar como um estudo da palavra-canibal, da interligação enquanto afecção, onde a disposição topológica é sempre o alastramento de um contágio, o verbo feito carne.



Consistência – O corpo-a-corpo é sempre o testemunho de um limite, a descontinuidade dos postos do organismo, dos elementos formados da matéria. Em suas *Estratégias Biográficas*, Costa (2011, p.39-53) irá encontrar na concepção deleuziana de “consistência” o desafio próprio do biógrafo, que afastado de uma pretensa “consciência histórica”, deverá operar em um plano onde a composição de elementos heterogêneos e divergentes entre si possa encontrar alguma garantia. Sublinhe-se: ao projeto biográfico, cabe colocar em suspenso todo e qualquer apego consciente à memória historiográfica e à ordem biocronológica correspondente, voltando-se ao próprio movimento descontínuo e rítmico da vida. Trata-se da biografia como arquitetura do corpo intensivo, em um plano de consistência que o torna possível: à indeterminação, pois, o autor. A escritura, por essa via, parece seguir aquilo que Nietzsche (1998) denominou

“fio condutor do corpo”, percurso pelo qual, com voz de sangue, o pensamento expressa seu potencial vital. Insistamos: é o corpo aquele que pensa (cf. Cardim, 2009, p.80), corpo-jogo-de-forças, cuja afirmação já se opõe à negação da vida. Corpo em obra, texto sobreposto a texto, expressão de uma espécie de linguagem do afectos (cf. Lins, 2002, p.77). Na carne se lê a vida.



Desencarnar – A estereofonia do texto, nevrálgica, organicamente superficial e jamais profunda, não conclama apenas cérebros, orelhas e ouvidos, pontos de aplicação por onde passa. É bem verdade que a grande música, tala como refere Deleuze (2007, p.60), atravessa profundamente nossos corpos e nos põe orelhas no ventre, nos pulmões, no pescoço e mais, tudo em meio a golpes de onda e nervosidade. No entanto, isso tudo não ocorre a não ser por uma fuga, por corpos sendo arrastados ao encontro de um outro elemento: é pela música, ou antes pela força de um certo potencial sonoro da obra, que o corpo despede-se da materialidade de sua presença, da inércia de suas articulações. Falamos com exatidão, portanto, do corpo *sonoro*, do *desencarnado* corpo musical. Ancorado em águas barthesianas, Simon Firth (1981, p.64) argumenta que quando *algo* efetivamente se passa na música, não existe razão para acreditar em uma resposta consciente ou subliminar dada à significância enquanto representação de alguma ideia ou lembrança, o corpo sonoro como objeto de reconhecimento e decifração, mas sim do próprio trabalho da significância. Trata-se da significação em obra em detrimento ao signo enquanto forma dada, da cintilação e dispersão dos significantes, movimento que não permite o assentamento do sentido. Ou seja, o problema musical diz respeito a uma resposta à criação de símbolos, e não simplesmente de uma reação frente à imposição dos símbolos, que então iremos agarrar, devorar ou ricochetear de um

lado a outro em nossa história, fazendo conexões com eventos maiores e menores que possam justificar o fato de que há algo em nossa cara e nem mesmo sabemos como foi que isso apareceu. Sedução da música, a demarcação de um muro do som ao redor daquele que escuta e que vê, onde você lê os cartazes, pequenas ou gigantescas mensagens, faz delas sua própria confissão, mesmo com palavras de outro, aquele que diz. Desse ponto você volta e parte, e então, em termos descritivos, nada daquilo que se tinha parece mais ser suficiente – problema próprio ao ato da criação: não o de saber como algo é criado a partir do nada, mas sim de como um nada pode ser escavado em meio ao sentido, recuo e abandono a partir dos quais algo terá lugar, encontrando seu espaço<sup>8</sup>. Por essa via, Marcus (2006, p.107-116) irá identificar a dimensão sonora da obra a partir do ponto em que os termos que normalmente usamos na construção e manutenção de alguma identidade repentinamente parecem flutuar. Trabalho rítmico. Precisamente, trata-se do plano onde é desconstruído o quadro de símbolos que representa tanto nós mesmos quanto o mundo, confrontando-nos, pelo mesmo movimento, com o desafio da perspectiva da criação de uma rede simbólica outra. Às orelhas, o som, a harmonia e o que mais a teoria quiser e disser; ao corpo, em outro plano, o real de um novo possível.



Endereçar – Em seu império dos signos, Barthes (2007b, p.17-18) nos dá a ver um corpo que, frente à opacidade da língua, comunica, recebe, degusta e é degustado não através da fala, mas sim por meio de um tênue balbucio dos olhos, dos lábios, da pálpebra, da mecha, enfim, um corpo estranho que

---

<sup>8</sup> “Ouve-se frequentemente dizer que a arte tem por encargo exprimir o inexprimível: é o contrário que se deve dizer (sem nenhuma intenção de paradoxo): toda a tarefa da arte é inexprimir o exprimível, retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata” (Barthes, 2007c, p.22).

desenvolve sua própria narrativa, o seu próprio texto. Corpo enquanto gesto, portanto, aquilo que efetivamente toca à escrita. Não se trata de um mostrar, de um demonstrar a significação, mas da indicação de um gesto para tocar o sentido (cf. Nancy, 2000, p.18). Diríamos: um endereçamento do corpo. Por certo o ponto, a picada enquanto indicativo tópico, mas também o apontamento, a direção da seta endereçada ao outro. Ora, aquele que escreve, se toca, não o faz mesmo aprendendo, agarrando nas mãos, mas sim enviando ao contato de um fora, de algo que subtrai, aparta e espaça. Trata-se do seu próprio toque, daquilo que é efetivamente *seu*, sendo-lhe retirado, espaçado. E sabemos que é mesmo isso a escrita: o contato estranho que advém e o estranho assim permanecendo no limite, o pensamento enviado ao corpo, àquilo que o aparta, àquilo que o estranha.



*Flânerie* – Haveria um corpo intratável, aquele do qual se diz: não reconheço, não pareço, não sou. Esse corpo atópico, necessariamente estranho a *mim*, é por condição aquele que resiste à definição, que faz vacilar a linguagem: não falo *dele*, nenhum discurso *sobre* ele. À deriva, o corpo está separado de todo padrão morfológico ou expressivo – é a linguagem social, o socioleto, que *me falta* (cf. Barthes, 2006, p.26). Trata-se de um inqualificável, não mais, embora seja também por ele, pela matéria obscura que o delimita que encontro a exigência da imagem: devo ter um corpo (cf. Deleuze, 1991, p.146), sendo pelo fundo inapreensível em mim que o constituo. Pouco importa vir a ser um eu fichado, fixado em algum lugar intelectual ou fisiológico, uma vez que tudo isso não tem outro destino que não o fracasso: desse corpo em obra, não resta nada que não a deriva de um gesto – a uma arquitetura do corpo corresponde um desaparecimento da imagem, pelo *fading* da voz que diz *sobre* mim.



Gesto – É o gesto a expressão do corpo. Se é verdade que em literatura, tal como defende Nancy (2000), só teriam existido corpos, torna-se então necessário tomar a escritura não por aquilo que ela produz, pelo ato transitivo que busca suscitar um objeto, um resultado, mas sim pela atmosfera que rodeia o escrever. Essa atmosfera, uma soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsações, das preguiças, dos tropeços, funciona como uma espécie de suplemento do ato, e configura, mesmo que sem querer, o resto na obra (e não é mesmo na ruína das coisas que encontramos a sua verdade? Não está nos resíduos, no que é lançado fora do uso, no vago, aquilo que provoca o trabalho da linguagem?). Ora, tal como refere Barthes (2009, p.162), o escritor é, por estatuto, um operador de gestos: se produz efeitos, estes não são obrigatoriamente desejados por ele: “são efeitos devolvidos, transtornados, fugidios, que regressam para cima dele e provocam desde então modificações, desvios, aligeiramentos do traço”. É no gesto que se abole a distinção entre causa e efeito, motivação e alvo, expressão e persuasão. É o gesto, essa presença *a mais* que habita a escrita, a dissipação arquitetônica dos atos assinados pelo organismo.



Histeria – Presença, interminável e insistente presença. Subsistência do texto sob a narrativa, de uma língua sem memória sob a pessoa imaginária que diz, que lê, que assiste; presença de linhas e cores liberadas das representações orgânicas, dos signos figurativos, da interpretação suspensa. Ora, o texto, entre outras coisas, configura-se como uma espécie de carnação. É na carne, matéria anônima do corpo, que ele incide, impõe e inscreve sua presença, ao mesmo

tempo em que se faz carne, falsifica sua existência, torna-se inconsistente em suas relações com o outro. Presença, e não representação – conservo em minha biblioteca a obra que detém o signo ausente, tal como defende Willemart (2009, p.73), e é sempre esse vazio de sentido aquilo que toca, faz do corpo conversão (e toda a roda da escritura, dessa maneira, não giraria a não ser por essa insistente hysterização do gesto, a circularidade de um só corpo que vê e é visto, impondo a todos esse excesso de presença e esse mínimo de efetuação).



*Intermezzi* – Não obrigatoriamente o fragmento irá impor ao texto uma desorganização. No entanto, escrever por fragmentos é compor uma ordem rapsódica, tecer o corpo por retalhos, por remendos de *intermezzi* (seria preciso também considerar um ritmo próprio ao corpo que escreve, talvez pela reserva de um atletismo de fôlego breve, de uma postura quebrada, curto-circuitada, de toda sorte um ideal sonoro, ideal de *tom* e não desenvolvimentista). Sabe-se que já era esse o procedimento schumanniano: composições intercaladas, interrupções em sequência, espécie de uma ética do *não ir longe*. Ora, tudo o que há são *intermezzi*, sendo aquilo que interrompe também interrompido, recomeçado \_\_ Pelas suas interrupções, pelos seus movimentos de cabeça, o corpo pondo-se a pôr em crise o discurso que, envolto em arte, ameaça a conduzir-se por cima dele, sem ele. Pois o corpo então conhecerá contrários, será definido pelo contraste, por esse “estado retórico simples” (cf. Barthes, 2009, p.288)? Ou antes, plural, perdido, enlouquecido, não conhece senão bifurcações pelas quais diverge, “segundo a vontade de uma acumulação de intermédios”? Sublinhamos: ele não tem do sentido senão ideias *vagas*, por pancadas e acentos de significância (gestos puros, diríamos). As promenades – algo que pelo som pode-se compreender melhor – dizem respeito a esses remendos de

*intermezzi* compondo um tecido em movimento (o corpo, em fragmentos, não mais articulado em vistas a um sentido, mas em variação e translação contínuas: o que já serviria para subjugar o que poderíamos denominar seu *conteúdo*).



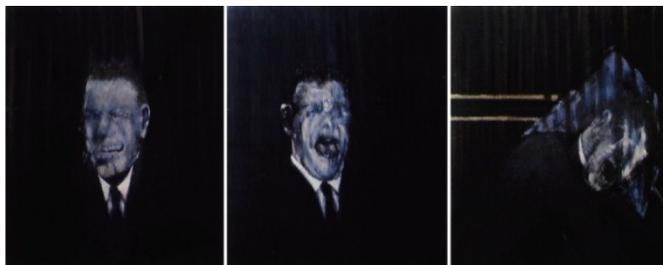
Jogo – “Nunca se saberá como se deve contar isso, se na primeira pessoa ou na segunda, usando a terceira do plural ou inventando continuamente formas que de nada servirão. Se se pudesse dizer: eu viram a Lua subir, ou: dói-me-nos o fundo dos olhos e sobretudo assim: tu a mulher loura eram as nuvens que vão correndo diante dos meus teus seus nossos vossos deles rostos” (Cortázar, 1984, p.13). Trata-se sempre e apenas disso: nunca é minha a última palavra, nunca é meu corpo, este que aqui se insinua, impenetrável; quanto mais precisa for a tópica, quanto maior a quantidade de carne envolvida pelo texto, mais exposto estou: ao discurso, à interpretação, mas sobretudo: ao corte (a desarticulação, o desencaixe enquanto meta).



Lugares (da Cabeça) – A cabeça é um termômetro. Levantada, reticente ou caída, ela indica, serve como guia à realidade intensiva do corpo (até mesmo: sublinhemos as extensas perfilações de retratos em *mugbooks*, trípticos que não parecem ter outro sentido que não o de sugerir por apreensão um corpo criminoso, ou seja: prover de um rosto o obscuro e fragmentado corpo de delito). Quando Deleuze e Guattari (1977, p.7-14) elegem a cabeça como extremidade por onde entrar na obra kafkiana, o fazem por certeza de que pelas posições por ela assumidas pode-se esboçar uma aproximação dos diferentes estados de

desejo, ou seja, os modos pelos quais o corpo se articula ou não em novas conexões – por essa via, a intrusão do som tomada em conexão com o movimento de erguer ou levantar a cabeça, sobretudo em *A metamorfose*, onde uma matéria sonora assignificante (o som vacilante do violino) reage sobre o corpo, espaçando-o: “Gregor, atraído pela música, ousara avançar um pouco e já estava com a cabeça dentro da sala de estar [...] E, no entanto, talvez fosse justo agora que ele deveria ter mais motivo para se esconder, pois devido ao pó que se juntara em seu quarto, encontrava-se por todos os lados e levantava ao menor movimento, também ele estava coberto de pó, fiapos, cabelos, restos de comida, e arrastava tudo por aí sobre as costas e dos lados de seu corpo” (Kafka, 2001, p.91-92). Não se trata de propor uma estrutura, embora seja sempre possível delimitar o corpo através de uma Gestalt que viria organizá-lo, delatando assim alguma verdade encoberta – equalizar o corpo pela voz que o fala: cabeça erguida, cabeça-cartaz de hipertrofia de um controle interior; cabeça baixa, o corpo guiado por controles exteriores; cabeça em posição dita normal, o corpo devidamente equilibrado entre estímulos internos e externos (cf. Weil e Tompakow, 1986, p.15). Se isso não nos interessa, é porque a cabeça, erguida ou não, já não vale por ela mesma, e não deve ser pensada como um à parte do corpo. Antes, configura-se, também ela, como uma “substância deformável”, arrastada, carregada pela expressão de suas intensidades (cf. Deleuze & Guattari, 1977, p.12). Trata-se, em um plano literário, do *texto-leitura* esboçado e defendido por Barthes (2004a, p.26-29), o texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos durante a leitura, ato que interrompemos não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de excitações, ideias, agregações: à lógica da razão, pela qual seguimos em meio à legibilidade do escrito, entremeia-se uma lógica do símbolo e não dedutiva, mas associativa: é sempre um *outro* que é associado a cada uma das frases \_\_ “Há *imediatamente* nesta novela, neste romance, neste poema que estou lendo, um suplemento de

sentido de que nem o dicionário nem a gramática pode dar conta” (Barthes, 2004a, p.28). De fato, a única verdade na leitura é a verdade lúdica, sendo o jogo um trabalho: da linguagem, das frases, do corpo, e não há relação de intertextos em que entram no jogo apenas os conteúdos e em que a aproximação não é capaz de provocar alguma contaminação (cf. Topia, 1979, p172). Não se trata de reagir ao texto, que permanece inacessível e inteiro. Não me aproximo: corto, separo, retorno, imprimindo-o assim certa postura.



Francis Bacon, *Três estudos da cabeça humana*, 1953.

Em 1960, a mulher tem doença de pele, situa-se em frente à superfície verde e o rosto não parece ter outra razão que não os tons vermelhos que o agridem. Em 1961, a cabeça está enlaçada ao fundo negro que já era o negro de Rembrandt, a mão direita repousa sobre o queixo, confunde-se com a bochecha, a narina direita, tem pele outra que não a do rosto. Em 1966, há um ponto preto ao lado do olho esquerdo de Isabel Rawsthorne. Não é o mesmo preto da elipse em volta do nariz, tampouco da mancha preta no queixo avançando sobre o pescoço. Há arcos ao redor dos olhos. Em 1971, o autorretrato tem um ponto preto na jugular esquerda. Há um negro em torno do olho direito, e um branco divide o rosto, em mosaico, em dois ou mais. É ainda o mesmo branco do colarinho. Em 1976, Michel Leiris tem o rosto aberto, recipiente. Há um buraco, daria: abertura no

queixo. O olho direito é inexistente. O mesmo arco traça o nariz até a testa, com pontos brancos em linha curva. Há um negro em torno do olho esquerdo, quase central, e a orelha no lugar do olho direito. O perceptível, o observável: de alguma maneira, não estar reduzido a isso. Sabe-se que a escritura é feita de frases que valem por aquilo que são, e a história da literatura, por seu turno, mostra com certa clareza o modo pelo qual as frases, ao dizer alguma coisa, fazem alguma coisa (cf. Alferi, 1999, p.19). Desse modo, antes de qualquer outra coisa, uma frase remete à sua própria possibilidade – algo que não pode ser apreendido em nenhum outro lugar. Em cada frase, um ato: reconhecer esta possibilidade (produzir uma frase e produzir a sua origem confunde-se na escritura, ou seja, na instauração em obra). Se o escrever encontra a pintura, e também a música, é justamente em função dessa linha mediana e necessariamente dizível: que esboça o rosto pelo nariz, boca e queixo, que o organiza sinfonicamente, que destaca um nome próprio em meio a um rumor anônimo, que delimita e extrai um Eu de uma glossolalia (cf. Deleuze & Guattari, 1995b, p.24), e então parte: em direção às orelhas, ultrapassando-as em direção à nuca, a uma zona de indiscernibilidade. De fato, tal como defende Genet (2000, p.71), um rosto oferece toda a força de seu significado quando está de frente, *devendo* então ser visto de frente, lido em sua semelhança profunda, e tudo deverá partir desse centro para então desmembrar-se da face, mergulhar no infinito, talvez em um lugar jamais alcançado. É com o familiar que se busca o universo, é com o corpo tornado retrato que a existência pode se tornar perversa (cf. Ficacci, 2010, p.72), e a expressão ainda mais penetrante. Diríamos: são os lugares da cabeça que se tornam rosto, é a voz que tende a dessubjetivar o corpo, que o inventa sem nariz, sem orelhas, sem pálpebras, cômico porque deformado (Hansen, 2009, p.10). Rindo, embaralhar os códigos (postulado central em qualquer ambição realista).



*Maudit* – Em *O desafio biográfico: escrever uma vida*, François Dosse (2009, p.311) aponta para *Verlaine. Histoire d'un corps*, biografia consagrada a Paul Verlaine por Alain Buisine, tomando-a como uma postura inteiramente singular enquanto estratégia biográfica: partindo do espanto que lhe causa o contraste entre a beleza do poeta retratado como trovador ainda jovem e as imagens que dele restaram na posteridade, inscrições de um homem consumido e deformado por toda a sorte de excessos, objeto de ridículo, arrastado na lama por causa de sua feiura repulsiva, Buisine opta por fazer da escritura efetivamente um retrato do poeta, de seu corpo: programa este que irá denominar biografia “corpográfica”. Verlaine, que haveria passado por incontáveis hospitais e casas de recuperação (espaços onde o biógrafo, por seu turno, inventaria seus traços biografemáticos), torna-se então algo de afastado da história literária: “Gostaria, antes de tudo, de pôr termo a essa aventura tão típica da crítica verlainiana, que consiste em proteger zelosamente a pura inspiração poética do porco indigno onde ela veio miraculosamente habitar, salvar o corpo poético do corpo do escritor” (Buisine apud Dosse, 2009, p.312). Ao escolher fechar o livro, a estratégia é de um confronto com a carne, por entre a vida e a morte (e não entre a vida e a obra): clinicamente, ao modo baconiano, a escoriação da vida em estado bruto (cf. Maubert, 2010, p.31). É o cheiro do sangue verlainiano que não desgruda os olhos de Buisine, e o texto torna-se então uma frágil corda esticada entre duas margens mais ou menos distantes, um percurso potencialmente maldito entre o espasmo vital e o sopro corporal, necessariamente dilacerante.



Neutralização – Insistimos em uma ideia de complexidade inerente ao corpo: em uma multiplicação de níveis, na rasura e na destruição constantes de contradições, valores e mumificações históricas, das eventuais “incompatibilidades entre A e Não-A” (Marty, 2009, p.179). O desenho desse corpo de abundância, onde o sim e o não coabitam com perversidade, supõe uma transgressão copiosa, sem profundidade alguma: em palimpsesto, o múltiplo permanece como uma questão de superfícies, ou então de um texto “lido numa só superfície como um panorama cujos planos são superpostos” (Barthes, 2003b, p.345), sem substitutos, sem máscaras, sem sintomas: neutralização fecunda (por um corpo que, por fim, já não tem as mesmas ideias que eu). Longe de evocar qualquer abandono, trata-se do corpo em sua força, do corpo em combate com a oposição entre este e aquele termo, da suspensão, ainda que momentânea, de um paradigma (é por uma ordem neutra que a arquitetônica esboça o seu compromisso ético).



Obtuso – Ao fazer a análise de alguns fotogramas de S.M Eisenstein, Barthes (2009, p.47-65) indica, para além de um sentido óbvio das imagens, a existência de um outro, que denomina obtuso. Este, mesmo que efetivamente *presente* na leitura, define-se por estar *ausente* na língua, espécie de significante sem significado (daí a dificuldade em nomeá-lo: como descrever o que não representa nada?). Tomemos, por nossa conta, dois quadros de Picasso: a primeira das pinturas feitas a partir de *Las meninas*, de Velázquez, e *Ciência i caritat*, obra de sua juventude. Com elas, pela esteira barthesiana, tentaremos nos ocupar dessa presença errática, que diremos ser (*meramente*) corporal (e

que, *para mim*, insiste). Começemos por distinguir, em cada uma das imagens, dois níveis de sentido: um nível informativo, onde está acumulado todo o tipo de conhecimento que me é oferecido pelos cenários, os trajés, as personagens e as relações entre elas, o modo como estão inseridas em uma cena que me é mais ou menos familiar – diríamos que este nível, em sua clareza, *comunica*, oferece uma mensagem visível da pintura; e um nível simbólico, por ele próprio estratificado de diferentes maneiras: um simbolismo referencial, denotando, em uma obra o ritual (médico, pessoal, familiar) silencioso da espera pela morte, e em outra a intimidade dos dias da corte no Real Alcázar de Madrid – mesmo que em Picasso essa referência já se encontre absolutamente desviada, operando já em um nível diegético (a recriação da obra) dentro do simbolismo próprio a Velázquez. Nesse mesmo nível diegético, seria preciso ainda identificar, junto às temáticas próprias de cada pintura, as nuances de estilo implicadas, assim fazendo a leitura das intervenções significantes presentes (nomeadamente, o desejo pictural de criação a partir do roubo, do desvio, do reagrupamento, e a ambição realista de retratar o cuidado científico-religioso – a mão cianosada pendendo do corpo enfermo, a criança de cabeça e corpo excessivamente grandes, a freira e o médico, todos *ali* presentes). Devemos considerar ainda um simbolismo picassiano, no qual a morte, a infância, a história da pintura, podem ser inseridos dentro de uma rede estilística própria ao artista (e mesmo em um nível que diríamos histórico, ou até mesmo bisbilhoteiro, lemos na tela a irmã que se torna doente, o pai que se torna médico, a criança de rua emprestada que se torna modelo para o irmão morto). Este segundo nível, em seu conjunto, constitui a *significação*, e dele não nos ocupamos através da mensagem que transmite, mas pela composição dos símbolos que o constituem – em *Ciència i caritat*, as figuras que simbolizam diferentes lugares: sociais, por certo, mas também de saber, de saúde, de crença, de existência. É onde a pintura dá lugar à “verdade enfática do gesto nas grandes circunstâncias da

vida”, tal a expressão baudelairiana retomada por Barthes: aqui, é a grande circunstância da morte que pede ênfase, o sentido óbvio de um instante definitivo \_ “Ela não os incomoda. Eles esperam, eis tudo” (Zola, 1999, p.80).



A unanimidade do luto.

\*

É um sentido também óbvio que envolve o conjunto das meninas de Picasso. É a realidade de Velázquez construída em uma ordem outra, noutro plano, ou então o simples criar com Velázquez, um panorama *a partir de*, simbolizando, entre tudo, o próprio gesto criador do artista, aquilo que atravessa cada uma das 58 telas do cenário. Mas é já nos argumentos expressos por Picasso que começa a se delinear um algo a mais que vem à frente \_\_\_\_ Colocar-se, de boa fé, simplesmente a copiar *Las meninas*. Esboçar, durante o percurso, uma mudança ou outra na composição, pôr em relevo um elemento outro, pequeninas mudanças de perspectiva. Mas a visão não basta, já era esse o primeiro termo

---

Pablo Picasso, *Ciència i caritat*, 1897.

da equação cézanniana (cf. Becks-Malorny, 2007, p.46), e o mínimo movimento, talvez uma das damas de companhia um pouco mais para a esquerda ou para direita, e então uma conseqüente variação dos tons na tela, a sombra recolocada, subtraída, e já a obrigatoriedade de outro lugar também para o autor, também para a obra. “Mesmo que horrendas, elas são minhas”, afirmará Picasso (cf. Fabre, 1982), detestável copista, e não mais de Velázquez. A ambição é, podemos assim dizê-lo, beckettiana: pintar para esgotar o espaço (cf. Deleuze, 2010, p.65-111); por combinatórias exaustivas, esgotar o possível, o visível, toda representação de amor por *Las meninas*. “As mais diversas linhas. Manchas. Pontinhos. Planos lisos. Planos pontilhados, riscados. Movimento travado, dividido. Movimento contrário. Entrelaçamento, teia. Traçados de muros, traçados de escamas. Unissonância. Polifonia. Linha que se perde, linha que se intensifica (dinâmica)” (Klee, 2001, p.44). Trata-se de toda uma nova geografia, o abandono de uma imensidão vertical e o privilégio de uma horizontalidade onde as figuras se aglutinam, tornando-se, cada uma a seu modo, uma realidade mais *evidente*. Será tudo? Não, pois a imagem ainda insiste, não saio de suas quatro paredes (*sobre* a obra, os dois pés em seus territórios). O que não se esgota, apesar de todo o apelo simbólico, é um sentido errático que recebo sem dar nome, embora reconheça bem os traços significantes que o compõem: o relevo mínimo do corpo sob a coberta, a pequena elevação em lugar dos pés, o olhar cansado (mas portador de uma certeza) da enferma, o quanto os elementos se harmonizam em uma atmosfera até acolhedora, mesmo que instável (é o tom que não defino, mas que persigo escorrendo sob a janela encerrada, quem me indica que tudo isso, infinitamente, está se encaminhando para um desmoronamento). Mesmo que eu não faça mais do que uma descrição, devo admitir a esses traços uma individualidade teórica: eles não estão simplesmente *lá*, pintados, uma vez que obrigam uma interrogação, e também não estão reduzidos ao sentido dramático da cena, uma

vez que excedem o sentido mais óbvio. Com Barthes, identificaremos este nível como sendo o da significância. Diferentemente de um sentido simbólico (o cuidado médico, a tristeza da mãe ao reconhecer a orfandade do filho, a recriação da obra), intencional (trata-se do tema, do motivo, do que era para ter sido expresso), e que efetivamente me procura, chega até mim através de um sistema (fechado) de destinação, o sentido obtuso (que vem *a mais*) é aquilo que não consigo (por mais tempo que *perca*) absorver por completo, o que dota de uma espécie de curvatura o *obvius* (etimologicamente, *que vem de frente*). Tal como refere Barthes (2009, p.50), o sentido obtuso parece “estender-se para lá da cultura, do saber, da informação”, tendo, assim, algo de até mesmo irrisório: ao abrir-se ao infinito da linguagem, mostra-se limitado ao olhar da razão analítica. Assim: significante sem significado, que por nada copiar, faz com que minha leitura fique suspensa entre a imagem e a sua descrição: o que ele perturba, desse modo, é toda metalinguagem (tê-lo então por um *acento*, dobra com que é marcada a pesada toalha das significações e informações). É esse acento, por certo, aquilo que em Velázquez me mantém preso ao pequeno Nicolasito Pertusato, no ângulo inferior esquerdo da tela (em verdade, trata-se de um arranjo entre o menino e o cachorro, mesmo que quase não me detenha na perna pousada nas costas do animal: vou dos cabelos, mãos e pender do corpo de um à cabeça do outro).



Não nego a grandeza da obra, mas é a pequena composição entre o mastim e o menino o valor que quero defender.

\*

É com a obra de Picasso, na *óbvia* relação que estabelece com Velázquez, que o sentido obtuso (picada que recebo, sinto, sem saber o seu real significado) dá a ver, de um modo talvez ainda mais contundente, aquilo que denominamos estatuto corporal da imagem. Dizemos que o sentido obtuso estrutura de uma maneira outra a tela, fazendo com que todo o cenário convirja a uma espécie de ponto vazio, no qual o significado (em suma, quase que a total razão pela qual me coloco de início frente à tela) efetivamente perde a direção (ou simplesmente: erra o alvo, que permanece à deriva). É nesse nível que podemos falar em um corpo-a-corpo pictural, onde o corporal da obra (aquilo que não descrevo, não represento) ganha consistência (ponto onde toda a

---

Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656.

metalinguagem está calada). Diremos então tudo de *Las meninas*, mas do corporal não esboçaremos mais do que uma linguagem aproximativa, que o situa sem descrever (é a linguagem indo de encontro à significância). Não é mesmo isso, mais do que qualquer outra coisa, aquilo que encontro em Picasso? O arranjo que em Velázquez me prendia agora não passa de um contorno vazio, opaco, mero rasto de imagem: o apagamento do corpo vivido, retratado, corpo que perdeu toda aparência e do qual só restou o gesto (e que, no entanto, ainda encontro). Trata-se do enorme potencial vital da pintura e da fotografia, enquanto estéticas do visível: o trabalho do gesto, a palimpsestosa relação com o corpo, que aprendem e nele se envolvem sem que nunca possamos dizer quem está acima do outro, quem é extraído do outro (textualmente, tal um sonho mallarmiano: mera sugestão).



Em seu rasto: eis o corpo.

---

Pablo Picasso, *Las meninas (conjunt)*, 1957.



Patchwork – Tornou-se aceitável acreditar no corpo como uma unidade decorrente da integração das partes, o corpo medida e moldura de seus órgãos e membros, o corpo em sua finalidade, feito assim veículo e suporte da identidade do sujeito que o habita e que recita, palavra após palavra, a sua história de vida, a unidade histórica de seu tempo (cf. Hansen, 2009, p.10). Já em Platão (2009) encontramos a exigência de um discurso enquanto organismo engendrado, o corpo próprio e diferenciado de um grande animal, devidamente provido de um centro e de suas extremidades, de um tronco e de suas articulações, seus pés e sua cabeça: estratos, movimentos e limites do sentido. Tal como todo organismo vivo, o discurso tem origem, um ponto inicial a partir do qual se estrutura e é encaminhado a seu destino (cf. Derrida, 2005, p.24-28). Em obra, no entanto, o corpo está descartado dessa suposta unidade. Se a ele sobram vozes, falta-lhe, sobretudo, um rosto — O corpo do texto, tal como pretendido por Barthes (2006, p.63): aquele que dá de ombros frente a códigos paternalistas. Todavia, nós *sabemos* o que *é* o corpo. Este, que sublinhamos em sua voz inominável, o corpo e as coisas que diz ou que vai dizer se puder, e que “não estão mais, ou ainda não, ou não estiveram nunca, ou não estarão nunca, ou se estiverem, ou se estão, ou se estarão, não estiveram aqui, não estão aqui, não estarão aqui, mas em outro lugar” (Beckett, 2009, p.42). Quantos somos finalmente? O corpo, em si, está aqui, obrigado então a acrescentar a enunciação de sua presença, a impossibilidade de sua fala e a impossibilidade de seu pensamento, e a obrigatoriedade de sua fala e a obrigatoriedade de seu pensamento, logo, dizer talvez um pouco, não fazendo-o somente em relação a ele mesmo que está aqui, a aqui onde está suficientemente, não se sabe como e não se trata disso, em relação a ele que esteve em outro lugar, que estará em outro lugar, e a esses lugares onde esteve, onde estará. Trata-se de uma ordem

polifônica, por assim dizer: sintaxe-*Patchwork*, ao modo do movimento tático empreendido por Barthes (2003a, p.159) em *Roland Barthes por Roland Barthes*: reescrever-se, acrescentar aos livros, aos temas, às lembranças, aos textos, uma outra enunciação, sem saber jamais se é do passado ou do presente que se fala. Lançar sobre a obra escrita, sobre o corpo e o *corpus* passados, uma coberta rapsódica de vozes que não tocarão mais que a superfície, uma vez que a profundidade pertence sempre aos outros – tal como defende Françoise Gaillard (1991, p.87), a biografia barthesiana não toma o *bios* enquanto representante do vivido, mas sim da vida no que tem de mais orgânico: o corpo em suas constantes dilatações e invenções.



Quatro – O *corpus* do autor: como operá-lo? De acordo com Burroughs (1988), arqui-anatomista, o método é simples: tome uma página, qualquer página, corte-a do meio para baixo, e em seguida divida cada uma das partes em duas. Você terá então quatro seções: 1,2,3,4... Um dois três quatro partes a serem rearranjadas: talvez a sessão quatro com a sessão um, a sessão dois com a sessão três, isso não passa de uma sugestão. Seja como for, você terá uma nova página: por vezes dizendo a mesma coisa, por vezes coisas outras. De qualquer modo, você irá descobrir que a disposição diz alguma coisa, e que os escritores vivem em suas palavras, mesmo não tendo palavras de sua propriedade. A escritura não conhece a absoluta autoria, e seu trabalho não se afasta de um procedimento singular de corte-recorte-montagem com o existente, onde palavra, percepção, imaginação, são materiais a serem colhidos, editados, rearranjados: intertexto, imenso *cut-up*. O *corpus* do autor: operá-lo por conexões, descobrir o corpo afásico e cansado por baixo de tantos anos de

reprodução \_\_ Corpo que (ainda) vive em suas palavras: corte a linha e você ouvirá sua voz (Eu falo: cita-se).



Retrato – “Olhe para o meu rosto: meu nome é Poderia Ter Sido; me chamo também Não Mais, Tarde Demais, Adeus”. Agamben (2007, p.30) encontra na dedicatória escrita por Edgar Auber no verso de um retrato seu oferecido a Marcel Proust a inscrição da exigência que anima toda fotografia e capta o real que está “sempre no ato de se perder para torná-lo novamente possível”. Aí, mais que uma imagem, o rosto do fotografado configura-se como “o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança”. Nesse sentido, tal como defende Agamben, aquilo que o modelo exige de nós é sempre da ordem de uma história a ser escrita e de uma geografia a ser explorada: o retrato é o testemunho dos nomes perdidos, a apóstrofe muda do rosto que, ao exigir não ser esquecido, esboça o seu espaço.



Substancialidade (Sentimento de) – O texto não deixa de malograr ao traçar limites entre citações e planos. Fala-se entre ou sob aspas, mas toda e qualquer nomeação é experimentação, composição escritural, ou seja, rearranjo tópico (seria preciso insistir na concepção de *readymades* literários, de palavras-poeira ou palavras-barbante, a palavra enquanto estratégia e não simples instrumento). Além disso, é própria da escritura uma condição necessariamente afásica, caracterizada por aquilo que não pode explicitamente dizer, porém deve, em seu plano, depreender-se do escrito e *se dizer*. É desse estranho sentimento

de substancialidade que nos fala Cortázar (2008, p.13): um estar vivo que deveria funcionar como condição a cada obra, o escrever e o respirar comprometidos em um só ritmo – talvez aquilo que Artaud (1968) referia como um mínimo de vida pensante em estado bruto: a matéria que não chegou à palavra e sem a qual a vida é como se já não fosse.



*Tacet* – Nova Iorque, 29 de agosto de 1952. David Tudor está sentado em frente ao piano. Pelos próximos quatro minutos e trinta e três segundos, tempo de duração da peça, ele não tocará uma única nota, e manterá os braços suspensos, apontando o nada (e não a técnica, e não a pauta). De que maneira, então, a música está presente na notação mínima que nem sequer recobre a partitura, cuja única lei é o não soar? Antes: acaso diremos que o autor, a quem recai a responsabilidade sobre a notação da ordem, encontrará alguma expressão? Ao contrário, o gesto com o qual foi fixado parece subtraí-lo de qualquer apresentação possível, como se comparecesse à composição sob a condição de continuar inexpresso. Insiste-se: denominamos gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão (cf. Agamben, 2007, p.59), de maneira que o autor, assim, está presente na obra apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. A ordem, *Tacet*, marca o ponto em que autor e música são jogados na obra (jogados: não expressos), e assim continuarão: não ditos, não realizados. É então esse espaço vazio que torna possível, ainda que não-sensível e não-articulada, a escuta.



Último dia – É 1938, e Louis Daguerre, da janela de seu estúdio, apreende o *boulevard du Temple* em uma sólida chapa de prata. Não fosse por duas pequenas silhuetas escuras, embaixo e à esquerda da foto, a paisagem comportaria uma total ausência humana, apesar da imensa concentração de carroças e pessoas que por certo circulavam pelo *boulevard*. Toda presença está, então, devido ao alto tempo de exposição exigido pelo daguerreótipo, resumida a um homem com uma das pernas apoiadas sobre a caixa de um engraxate. Trata-se, tal como fantasiado por Agamben (2007, p.28), de uma imagem adequada para a representação do último dia, o dia do Juízo Universal: “A multidão dos humanos – aliás, a humanidade inteira – está presente, mas não se vê, pois o juízo refere-se a uma só pessoa, a uma só vida: àquela, e não outra”. Ora, é exatamente essa relação um tanto secreta com o gesto o que aproxima a fotografia da escritura: o gesto ordinário, cotidiano, arrancado de sua insignificância e carregado com o peso de uma vida inteira (ou apenas: perscrutar o autor, perder tempo em sua captura, escrever não mais que o gesto opaco, e aparentemente sem sentido, de um corpo anônimo).



Conservar o gesto.

---

Louis Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1838.



Vedutismo – É sentimento comum o incômodo que sentimos quando olhamos para certas fotografias em que o sujeito retratado parece, efetivamente, nos olhar. Mais do que olhar para a objetiva, para o dedo que o aponta, o olhar endereça-se a nós, que desviamos então os olhos, pousamos no vazio. Seja como for, a direção do olhar não é algo pertinente em fotografia (ao contrário do que ocorre no cinema, onde, salvo em casos especiais, não posso ser morada de olhar algum). No que se refere à literatura, não é sem insegurança que se exclui a possibilidade de que a escritura, em certos aspectos, se não nos olha, ao menos nos têm em vista (o livro: que nos mira, insere-nos na paisagem). Quanto a nós, estamos ou não estamos situados em sua perspectiva, e é nesse sentido que a escritura encontra sua dimensão arquitetônica: pela *veduta*, através da *veduta*, situo-me entre-Vistas (cf. Couto, 2005), corpo-a-corpo no qual percorro o texto (sobretudo este, diário).



X (O que diz a voz de...) – De maneira precisa, com frases bem formadas, distantes de todo indizível, repete que deseja às vezes esvaecer-se. “Abismar-se”, logo escolhendo uma expressão mais exata, não encontrar lugar para si em parte alguma: nenhuma ideia fixa, só um “pensamento levemente tocado, tentado, tateado”. Pretensões de certo tolas, distantes de qualquer solenidade (ao contrário, esboçando-se numa legítima suavidade): contra tudo e todos, assumir uma recusa de coragem, portanto: uma denegação de moral (cf. Barthes, 2007a, p.6). Eis a voz que insiste, repete-se. Sabe, por certo, do que é seu, ou ao menos lhe cabe: intensões, significações, projetos, inconsciências, a condição humana de seu lugar na linguagem, a condição de ser a palavra do

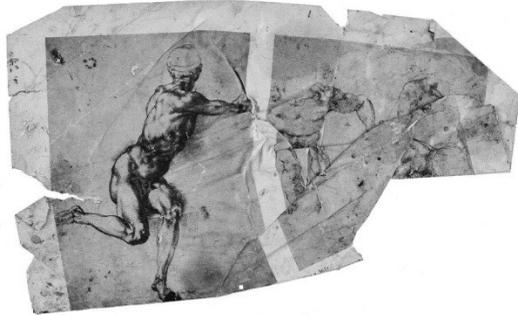
outro (cf. Hansen, 2009, p.7-9). E também que este outro, apagando-se, o faz nela, por ela (nenhuma imagem, nada mais do que linguagem). Sublinhe-se: cabe à voz morrer, perder-se de sua inflexão, tornar-se branca. Cabe à voz não suportar o imperativo, ter o direito de calar, e então aí permanecer: é ela, que em seu cansaço, está necessariamente *a ponto de* desaparecer (pequena teatralização do infinito, ou só: do que não acaba de esgotar).

\*

Com isso, não fazemos mais do que dispor uma pequena ordem, inventariar elementos para uma arquitetônica de superfícies \_\_ E então dizer, assim como falava Zaratustra (Nietzsche, 2000, p.59), a nossa palavra aos desprezadores do corpo: não devem, a nosso ver, mudar o que aprenderam ou ensinaram, mas, apenas, dizer adeus ao seu corpo – e, destarte, emudecer.

## O PLANO, O FRACASSO, A AULA

Breve excuro sobre a catástrofe em Educação ou  
Em que a Pintura pode servir à Pedagogia



“To whom it may concern”.  
John Cage, dedicatória em *Silence*.

“É próprio do plano que o plano fracasse”.  
Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Mil platôs vol.4*.

“Falhei, claro”.  
Francis Bacon, *Conversas com Francis Bacon*.

### Tacet

Mesmo a mais estereofônica das histórias, se quisermos assim defendê-la, a história das disciplinas criadoras, é composta de grandes momentos silenciosos, de maneira que o valor de um método, tal como defende Gérard

---

Fragmento de página do livro *Die Zeichnungen des Michelangelo*, de Luitpold Düssel. Extraído de *Francis Bacon: A Terrible Beauty* (Dawson & Harrison, 2009).

Genette (1972, p.143-165), talvez resida na habilidade de encontrar em cada temporalidade e imensidão de silêncio uma pergunta. Poderíamos, no entanto, aceitar que antes mesmo do jogo de esconde-esconde e de uma eventual descoberta da questão, premissa maior dos detentores do talento, estaria a necessária obliteração dos fatos em um verdadeiro exercício de criação de espaços silenciosos, ou simplesmente neutros: “A tela, você a vê branca, mas na verdade está é negra”. O que Deleuze aprende de Gérard Fromanger (cf. Dosse, 2010, p.359) é justamente essa luta necessária da arte contra as significações já constituídas: “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” (Deleuze & Guattari, 1992, p.262). Trata-se da luta própria do campo da criação, da luta contra o ilustrativo da qual tanto fala Francis Bacon (Sylvester, 2007; Maubert, 2010), da batalha pictural contra o lírico e o decorativo em favor de um realismo radical, de uma inventividade capaz de apreender a brutalidade do fato – uma simplicidade sofisticada, tal como insiste Bacon: “frente a tantos meios mecânicos que possibilitam reproduzir a aparência, o pintor, se quiser captar uma expressão de vida, terá de fazer isso de uma forma muito mais intensa e concisa” (cf. Sylvester, 2007, p.176). A luta pelo registro do fato, pela possibilidade do fato pictural, sonoro, literário, seja onde for, diz respeito a uma sensação de vida que deve ser conquistada, e isso não se trata de um jogo com palavras, mas sim de uma dimensão virtual, fundamentalmente corpórea, aquém de qualquer organização atual – e o mundo, do qual não fugimos, como artefato, superfície plana necessária à dissipação do corpo, à força da sensação. É nessa superfície rugosa que se pode delimitar um espaço, onde o ato de criação é demarcação de um lugar, uma placa intensiva por sobre o estrato de organização – não se trata de um

deslocamento, mas mais propriamente de uma mancha, de um descolamento de sentido. A brutalidade do fato, se não está na História, tampouco diz respeito apenas à fuga, configurando-se assim como uma zona de conflito, um fato comum entre a vida e a indiscernibilidade que lhe cabe, entre a organização dos estratos e o corpo que escapa. Pagar a conta, limpar o campo, ir em frente. Não há superfície em branco, não estamos sozinhos e isso, antes de qualquer ato, é tudo – e durante muito tempo o erro foi ter acreditado em uma pretensa solidão, em nada ao redor e em nada em nós mesmos: estamos e sempre estivemos saturados e cercados, enredados em pequenas ou grandes trincheiras, de modo que o problema é sempre desobstruir uma ou outra superfície que possa servir para a fuga.

### **Cardápio**

Se tomarmos o plano educacional, não parece que a Pedagogia esteja em uma situação diferente. Como indica Corazza (2010c), o verdadeiro problema do professor não é entrar na aula, mas sim *sair* dela. Para isso, seu trabalho não é simplesmente “planejar, preparar e desenvolver a aula, como se ela estivesse vazia”, e tampouco está restrito à tarefa de, tão somente, prever objetivos, conteúdos, atividades, recursos, avaliações, uma vez que, do ponto de vista de uma didática de criação, ele está comprometido com um trabalho de maior relevância, um trabalho próprio da aula, mesmo que preceda o ato de dar aula: “trabalho preparatório que implica, antes de tudo, esvaziar, desobstruir, desentulhar, faxinar, limpar a aula” – que já está cheia, carregada de dados de conteúdo, de didática, de saber sobre o sujeito, sobre a verdade, a subjetividade, a avaliação e o conhecimento: dados-clichês, e que irão produzir ativamente tudo aquilo que se passa – ou, de uma maneira talvez mais exata, irão produzir ativamente tudo aquilo que impede que algo efetivamente se passe – em uma

aula. O professor, por esta perspectiva, não está diante de um quadro vazio, de uma aula inexistente, de maneira que não basta fechar a porta para construir, a seu gosto, a aula que quiser. Como insiste Corazza, por todos os lados, há cargas: no próprio professor, nos alunos, no plano de ensino, nos livros, na escola, de maneira que a aula, desde sempre, já está dada, um suculento banquete oferecido por sobre a mesa didática. Se não quiser simplesmente acomodar-se e servir-se, o professor será aquele que irá esfregar, escovar a Aula, em um trabalho de criação da sua aula, enquanto fato necessariamente menor: no interior da própria aula-clichê, por entre ela, o professor é aquele que traça e dá a ver “linhas descontínuas, estilhaços flutuantes, resíduos irregulares, rupturas de sentidos, sinais fragmentários, espaços vazios, pequenas cenas, pormenores insignificantes”, toda uma sorte de elementos operando em arranjo até então impossível.

### **Questão**

Como vencer os clichês? Deleuze (2007) irá encontrar no processo de criação de Francis Bacon uma série de procedimentos que, em uma perspectiva genética, separada de uma análise estrutural dos elementos que compõem a obra, podem também servir para a indicação de um ato propriamente educacional. Assim como o pintor projeta na tela uma série de dados figurativos, também o professor está diante de percepções, lembranças e certezas que lhe foram dadas sobre como deve proceder, que materiais ele deve ou não usar, enfim, de que maneira e que por quais caminhos deve seguir para preparar uma aula. Tomar esta última como um trabalho – em seu sentido forte: ato de criação – faz com que a pergunta indicativa da luta contra os clichês tome o lugar de outra, estéril, embora recorrente na história da pedagogia moderna: Como dar uma (boa) aula? Ora, segundo Corazza (1996, p.57), a legitimação de tal questão e a

busca por um suposto saber que poderia respondê-la, não faz outra coisa que encontrar e operar a circularidade de modelos discursivos, padrões e significados transcendentais de aula, tal como foram constituídos em determinadas formações históricas. O que daí se segue é a própria efetivação dessa circularidade, através dos efeitos sociais, políticos e dos modos de subjetivação que aí estão inseridos: o discurso, a prática, o saber e a ignorância atribuídos, todos em lugares estabelecidos por uma suposta essência educativa, a verdade tornada transcendente.

### **Lugar**

Em tal cenário, tudo, até mesmo o professor, já está na aula antes mesmo dela começar – a luta contra os clichês perceptivos e afetivos, tal como sugerem Deleuze e Guattari (1992, p.194), é também a luta contra a máquina que os produz. O trabalho do professor, desse modo, é repetidamente deslocado, só podendo vir posteriormente: criar uma aula, atribuição daquilo que escapa. Da mesma maneira que uma tela considerada antes do trabalho do pintor, uma aula, por si só, é um incontável número de lugares e posições igualmente prováveis, que só não são equivalentes pelo fato de que a aula é também uma espécie de superfície determinada, com seus limites temporais e espaciais, suas bordas concretas e seu centro (cf. Deleuze, 2007, p.91-101; Machado, 2010, p.225-244). É apenas quando começo a ter uma ideia do que desejo, quando esboço, mesmo que timidamente, a preferência por alguns movimentos, mesmo sem saber como efetivá-los, que alguns lugares da aula passam a ter maior importância que outros. O esboço, na verdade, já é um princípio de ordem, uma ordenação das probabilidades iguais e desiguais, e é quando a probabilidade desigual ganha o estatuto de uma certeza que se pode iniciar a aula – a probabilidade, nesse sentido, faz parte de um momento anterior. A partir daí,

não existem soluções universais, mas seja qual for o procedimento utilizado, a luta contra o clichê é sempre em nome de um improvável que deve surgir, algo distante de qualquer probabilidade – nesse ponto, contra qualquer elogio a um experimentalismo estéril, é preciso lembrar a insistência de Bacon no fato de que mesmo o acaso não é separável de uma real possibilidade de utilização: trata-se do acaso manipulado ou acidente utilizado, por certo diferente das possibilidades concebidas ou vistas, mas impensável sem uma utilização capaz de integrá-lo ao ato de criação (cf. Sylvester, 2007, p.53-57). É preciso saber o que fazer, mesmo – necessariamente – sem saber como conseguir, uma vez que isso já implica ao pintor sair da tela, ao professor sair da aula. Nesse sentido, pode-se entender a adesão sem resistência de Bacon aos clichês: não havendo como fugir, trata-se de arquitetar armadilhas, manchar as probabilidades previamente definidas com as cores do acaso, pois é só através da manipulação dessa catástrofe localizada que ele poderá ter alguma chance.

### **Tralalá**

Em seu trabalho, o professor, enquanto aquele que é responsável pela aula, não inicia o movimento a não ser pela fixação de um ponto ao redor do qual poderá organizar a tarefa. De tal ponto, que pode ser um tema, uma matéria, um conceito ou assunto específico – mas também algo da ordem de um gosto, de um gesto determinado, talvez uma lembrança ou até mesmo um segredo –, exige-se apenas que o conteúdo que o indica possa servir como esteio para um em-casa, um esboço de um centro estável, para onde se tenha a certeza de poder voltar a qualquer hora, sobretudo nos momentos de maior desorganização e fragilidade. De certa maneira, isso funciona como um início de ciranda, ou simplesmente as regras indicativas de um jogo – herdeira legítima de séculos, a Pedagogia não nos recebe a não ser enquanto seus seguidores, de maneira que

mesmo quando nos opomos à tradição que a envolve, ainda é dela que estamos nos ocupando (cf. Corazza, 2005, p.11-21). Negar o jogo é já estar dentro do jogo, sobre a necessária sustentação que ele nos oferece. Se não o negamos, é por saber que tudo aquilo que aí se passa não diz respeito a nenhum universal, uma vez que as palavras, os pensamentos, as teorias e as práticas educacionais “são à medida e somente à medida que se fazem, à medida que se revelam como um por-fazer, como um esforço de conquista e reconquista dos percursos da educação” (idem, p.12). Conquista e reconquista, esquecimento, legado, presente e herança, eis a escrita da história. A Pedagogia, a prática educacional que a envolve, é a movimentação de um plano móvel, e o professor, por função, é antes aquele a quem chamaremos planejador: tendo encontrado o ponto, é ele quem dá voltas, investiga, seleciona os componentes capazes de auxiliar na necessária organização de um espaço limitado em torno do centro estável. É com isso que ele começa a definir um plano, o plano de aula que será dele, e que não será igual aos outros. Trata-se, na verdade, de uma marca, da placa fixada em um meio específico, com os elementos que definem uma determinada postura: refrões e fragmentos de leitura, estratégias, treinos, tiques, rituais, preferências teóricas, didáticas e metodológicas, todas as coisas grandes e todo o mais que for real ou aparentemente pequeno, inconfessável ou até mesmo impensável, concorrendo na constituição de uma assinatura. Não se trata propriamente de uma criação, e o seu plano e as posturas correspondentes são antes um produto de suas escolhas, o material inventariado em meio ao que é oferecido pela história.

## **Muro**

De qualquer maneira, independente do material, um plano é necessariamente uma construção: um arranjo inusitado, um atalho, um improviso incerto e frágil,

talvez um pequeno e tímido muro apenas, ou então um compacto, robusto e aparentemente intransponível casarão-método-didático-prático-teórico-pedagógico. Seja como for, insiste-se nisso, o plano, por si, não existe, devendo ser incessantemente fantasiado, fabricado e avaliado, em função dos modos de existência que o constituem e que nele são desenvolvidos. Por tal razão, frente aos materiais que constituem o plano de aula, de nada interessa perguntar por essências, uma vez que a preocupação é saber e avaliar como cada um dos elementos se compõe com os demais, e o que resulta dessas composições. Mesmo as conjunções mais disparatadas podem configurar um bom encontro, renovando assim os modos de vida e aumentando a potência de agir dos componentes em relação (Corazza & Tadeu, 2003, p.70). Um plano não é bom ou mau por um simples inventário de seus componentes. Para o planejador, o critério de avaliação será então a potência inventiva dos encontros, e não a análise dos elementos isolados. Sendo assim, trata-se de fabular, selecionar, compor, inventar. Com sons, cores, imagens, textos. E então inverter o procedimento, desse ponto até o avesso: o plano é aquilo que dele se diz, aquilo que nele se faz e fantasia, cada salto ou passo em falso que em seu meio é dado. O plano é a pequena ciranda, a territorialidade segura que possibilita a reiteração dos gestos, que orienta a didática e os procedimentos de pesquisa e escrita. Por essa via, ele irá se contrair ou expandir, tornar-se mais ou menos intenso, em função das formas que desenvolve e dos sujeitos e conexões que dá a ver: o plano, em cada uma de suas dimensões, é também o planejador que ele abriga e torna possível.

### **Fracasso**

Tomemos então uma dimensão prática, com a trama expressiva que a envolve: um plano de componentes intelectuais, visuais e sonoros, toda uma rede

corpórea operando na estruturação de um meio específico. Sobre uma estreita relação entre os componentes, e também por sobre aquilo que nela é produzido, recai a responsabilidade pela clareza e eficácia de toda a operação. O planejamento, por sua vez, é a condição de possibilidade dessa relação. Desse modo, preservamos cada conexão estabelecida, cada movimento encenado, cada partida e cada chegada fantasiada, mesmo que isso seja impossível: o plano, plano de vida, plano de aula, isso é indiferente, só pode fracassar, invadido por outras afecções, outros contágios (cf. Deleuze & Guattari, 1997a, p.47-54) – é justamente a expressividade que carrega em seus movimentos que faz com que o plano se abra a uma nova rede de encontros, conectando-se com outros elementos que não os seus, em um contraponto territorial que coloca em cena uma nova relação de forças. A esse inevitável fracasso do plano, poderemos dar o nome de aula: ora, esta não é um a posteriori, e tampouco o plano é uma simples etapa anterior do trabalho. A aula, é preciso também nisso insistir, sempre esteve presente, teve início não se sabe onde nem quando, assim como o plano não se encerra na hora marcada. Em seu tempo e em seu espaço específico, com os elementos que lhe cabem, o que aquilo que propriamente chamamos de aula dá a ver é apenas uma fração de um drama mais profundo, não de todo representável. Por isso, não se pode negar à aula uma dimensão de confronto: do planejamento com o seu fora, do estabelecido com o imprevisto, da certeza com o indeterminado. Neste meio, não haverá nada o que lamentar: serão novos componentes a serem conectados, novos elementos a serem integrados ao jogo de criação. Dizendo de outro modo: frente a outras dimensões expressivas, trata-se de um esforço para que o fracasso do plano seja próprio do movimento. Fantasia de um só procedimento: compor com o novo, em terras estrangeiras. A prática educacional, bem se sabe, é uma incursão sobre uma catástrofe.

## Dentro da caixa

Uma questão de educação, de fato. A lição skinneriana (2003) de que homens, pombos e ratos estão ligados por um mundo no qual prevalecem certas contingências de reforços, e de que o ensino é justamente o arranjo satisfatório de tais reservas, ainda faz com que nos esforcemos para emitir respostas a seus suculentos estímulos. Em maior ou menos escala, toda uma rede de pressupostos conexionistas nos ofereceu e ainda oferece a tópica na qual nos equilibramos, em uma abordagem periférica, sobre o abismo existente entre um lado e outro dos planos e dos projetos de aprendizagem, entre o conhecimento e a ignorância. Mais ou menos operantes, os cães ainda salivam, e os roedores ainda acionam a alavanca em busca de alguma recompensa. Trata-se do ponto no qual se encontram toda uma série de clínicas multidisciplinares, saberes psicopedagógicos, didáticos e curriculares, organizados em um sistema educacional tão rígido quanto amplo. Segundo uma lei de arborescência vertical, ou, em uma perspectiva horizontal, de equilibrismo entre duas margens de um mesmo abismo, a questão é sempre a de observar o deslocamento do termo principal no espaço, mapeando suas operações de redundância, assim como o modo através do qual ele organizará as oposições distintivas a partir daquilo que, em seu rosto, mostra. Lição de mnemotecnica: um modelo central, frequente e ressonante, organizando as distribuições pares entre o saber e o não-saber, o fazer e o não-fazer, o poder e o não-poder. As complexas máquinas de ensinar, em seu funcionamento pleno, não operam a não ser por meio de distinções binárias, de maneira que a competência escolar de um professor, tal como escrevem Deleuze e Guattari (1995a, p.28), pode bem ser apenas uma competência em relação ao juízo do inspetor ou às regras ministeriais, em uma complexa trama pan-óptica de ensino. Seja como for, todo o erro e todo o acerto já estão aí computados, e, ao lado de grupos de controle, lares desestruturados,

relações grupais e reflexões diversas sobre a infância, são mesmo o assunto de psicologias muito antigas, não só das práticas psicopedagógicas encontradas no final do corredor, quarta porta à esquerda. Se podemos falar em fracasso, se calculamos sua intensidade nas prestações de contas do final do dia, é porque ele nos olha, silente, uma presença estranha esperando para tomar corpo, ou receber sua inscrição no corpo, entrando então em cena. Questão de escala, reitera-se. Mais ou menos audaz, o professor é aquele que saroyanamente (2004) organiza sua prática em cima de seu trapézio voador. Dispõe de seus equipamentos, recebe as técnicas necessárias. Quando cai, é ainda em uma rede que ele se debate, e é para o alto que ele se dirige, Super-coisa-qualquer, de maneira que é ainda uma postura, o toque de uma alavanca sempre anterior que ele almeja.

### **O alfabeto dos ossos (V)**

Todo ato de criação pressupõe um desequilíbrio. Este ponto crítico, que não é uma queda, conjuga em um só tempo um antes e um depois, de maneira que nenhum dos termos esteja, por inteiro, nele presente. O estilo, tal como nos fez perceber Paul Klee (1979), é sempre uma questão de tons de cinza, de certas zonas de indiscernibilidade cromática, e da necessária articulação dos seus elementos. Fixar o ponto, por querer ir direto ao ponto, uma vez mais errar o alvo, toda comédia da vida ordinária diz respeito a um conjunto de estratégias e associações mal sucedidas, de maneira que o cotidiano, quando vacila, o faz pela ambiguidade de seus movimentos (cf. Oliveira, 2010, p.30), não por uma motricidade representativa de um corpo errático, orientando-se e organizando-se em um espaço, mas sim por articulações do tipo catástrofe, efetivas deslocamentos de sentido – tal como defende Filho (2007, p.102), é mesmo preciso reconhecer o cotidiano em sua força central, a vitalidade e as criações de

sentido que o constituem. Ao propor sua cartografia fractal, Cunha & Silva (1999) encontra nas lições de anatomia de Joyce Cutler Shaw a construção de um alfabeto dos ossos, através do qual seria possível uma escrita com o corpo, que, pela alteração da posição relativa dos seus segmentos, poderia escrever não apenas uma nova postura, mas também uma nova rede de possíveis. Como elementos em relação, os ossos articulam-se numa composição transesquelética, arranjando-se não em sua funcionalidade locomotora, mas sim em um sentido plástico, dando a ver não um movimento – justamente pelo fato de que aquilo que permitem não é um movimento –, mas sim um texto, através da articulação de um vocabulário não anatômico. Trata-se, segundo Cunha & Silva (idem, p.131), de um distanciamento do familiar, em termos brechtianos: *Verfremdungseffekt*, disseminação do estranhamento por sobre as visibilidades e utilizações correntes. Daremos à articulação, ou antes, ao trabalho da articulação, a responsabilidade pelo texto: aqui, trama avalista de uma catástrofe. Não se trata, é claro, de um deslocamento qualquer. O campo educacional, tal como refere Tadeu (1994), é historicamente definido pela onipresença de uma série de metanarrativas que o habitam e o definem. O sujeito, a consciência, sobretudo pelo centralismo que os posiciona, os aspectos de regulação e de governo, o saber atribuído à didática, ao intelectual em seu papel elucidativo, espécie de chave sagrada para mudanças em meio a jogos binários entre o saber e o não-saber, a opressão e a libertação, os opressores e os oprimidos, toda uma sorte de componentes debatendo-se na constituição do organismo teórico-prático educacional, que desse modo se articula, que desse modo encontra o seu lugar. Não haveremos de negar que, uma vez organizado, o corpo fala – a linguagem estruturada do corpo humano, do corpo teórico, docente ou discente, institucional, seja como for e qual for, dela, em sua verve informativa, é tácito aceitar uma transparência e uma infalibilidade, atributos pelos quais não mente (Weil & Tompakow, 1986). Toda efetividade morfológica,

portanto, toda solução de compromisso assumida entre uma anatomia de ligação e outra, de deslizamento, está em consonância com a veracidade de uma postura, com o mapa já traçado dos gestos, *mugshots* e insinuações contíguas. Nossa vida é feita assim, tal como escrevem Deleuze e Guattari (1996, p.62), não apenas os grandes conjuntos molares, tais como as classes, Estados e instituições, mas também as pessoas como elementos de um conjunto e os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, organizados de maneira que o movimento não perturbe ou disperse, mas ao contrário garanta e controle a identidade de cada instância, estando aí incluída a identidade pessoal. A professora pode dizer à outra: considerando-se as diferenças entre as duas turmas, ambas tiveram resultados similares, e não há problema algum em seguir o mesmo planejamento, daqui para frente. Por territórios e planos bem definidos, não negamos a uma linha de porvir, fixa e retilínea, uma importância efetiva – toda promessa, bem se sabe, não encontra sua real justificativa a não ser pelos termos através dos quais ela garante a estabilidade de um enquanto. O escalonamento artrosico das relações, por essa via, configura-se também como um complexo registro de pontos, limites e conexões motoras, anatômicas, sociais. (Até onde, por onde, quando e de que modo ir). Neste sistema, a catástrofe não é indicativa de um movimento, nem mesmo o erro, o aparente passo em falso. Antes, trata-se de outra via, linha sinovial para a qual ainda não há a rotura do ponto articulado, ou seja, para qual ainda falta algum sentido. Com efeito, em *Metamorfoses do corpo*, José Gil (1980, p.29-31) aponta para a leitura do corpo como um continuum dinâmico, sendo que apenas artificialmente se faz possível separar em unidades discretas elementares, objetivas e mensuráveis, uma rede de gestos envolvidos uns nos outros. Assim, mesmo a mão que escreve não é uma parte, mas antes um nome, uma função, recorte instaurado por determinado sentido. (Onde uma *géstica* envolve o corpo, tramando o seu tecido). Em seus movimentos, o corpo é mesmo

isso, articulação, não podendo ser lido de outra maneira – trata-se, talvez, de uma *espacialidade de situação*, à maneira que é defendida por Merleau-Ponty (1994): diferente de um objeto, localizado e posicionado em um ponto ou outro no espaço, o corpo encontra o seu *aqui* em meio a suas tarefas, ou seja, pela articulação momentânea de seus elementos.

## Diagrama

“Metade do meu trabalho em pintura consiste em romper com aquilo que posso fazer facilmente” \_\_ Francis Bacon, *Entrevistas com Francis Bacon*.

Em primeiro lugar, “é sobre nós mesmos que devemos trabalhar”. A afirmação de Bacon (Maubert, 2010, p.23) não delimita à pintura um tema, mas confere ao ato de criação um destino, uma certa exigência factual. O homem é mesmo um animal segmentário (Deleuze & Guattari, 1996, p.76), e criar, frente a isso, é necessariamente encontrar uma saída \_\_ Sobre um corpo, os dois pés em seu território. Nesse sentido, são exemplares os apontamentos de Bacon sobre o trabalho de manipulação do acidente<sup>14</sup>, gesto que ele mesmo irá definir como o preparo e a leitura de um diagrama, a possibilidade de seguir as teias deixadas pela mancha de tinta através da imagem (cf. Sylvester, 2007, p.90). É preciso técnica, é preciso que músculos e pincéis se harmonizem (Maubert, 2010, p.36), para que, nos dizeres de Cézanne (cf. Sylvester, 2010, p.492), torne-se palpável a distância entre o olho e o objeto. “A paisagem reflecte-se, humaniza-se, pensa-se a si mesma em mim. Eu objectivo-a, projecto-a, fixo-a na tela” (Cézanne, citado por Becks-Malorny, 2007, p.67). Ora, trata-se de um só movimento, ou, antes, um só corpo: a mão que mancha, caotiza, o olho que

---

<sup>14</sup> Sobre Francis Bacon e o acaso em pintura, conferir, em especial, os capítulos 2 e 3 de *Entrevistas com Francis Bacon*, de David Sylvester; o segundo capítulo de *Conversas com Francis Bacon*, de Franck Maubert; e Bacon – III e IV, no Capítulo XI de *Sobre a arte moderna*, de David Sylvester.

percorre o caos, que orienta o gesto, esgota as possibilidades, rebate-se contra o figurativo e atinge os nervos. O diagrama é por certo uma escala de cores e formas, mas também uma cartografia de afectos. Barthes (2009, p.170-173), detendo-se sobre as obras de Cy Twombly, insiste no fato de que o traço, esteja ele inscrito em uma folha ou então pincelado sobre a tela, não pode dar acesso nem à pele nem às mucosas, ao corpo carnudo, humoral, mas diz o corpo na medida em que arranha, aflora, operando assim um deslocamento da arte, que, ao deslocar-se do objeto, da paisagem, do corpo imobilizado na imagem, volta-se para o sujeito desse desejo, apontando sua força, sua direção. O traço é uma ação visível, e o que ele dá a ver é justamente o corpo em sua solidão perante a qualquer outro, o corpo em sua condição inimitável, o corpo e seu diagrama de forças: são elas que encontram, seduzem, arrebatam ou incomodam o outro corpo. O traço, em sua potência, é afinal um gesto clínico, o mais próximo possível do realismo, no mais recôndito de si, tal como Bacon define o termo a Maubert (2010, p.23): “Alguma coisa de exato e afiado”; “a realidade ainda mais crua”, o mundo pictural ao modo do enigma cézanneano, evocado por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?* (1992, p.219): o homem ausente, mas inteiro na paisagem. Não nos enganemos, o mais elevado objetivo do pensamento também o é da arte, traçar novas linhas, fissurar as belas interioridades orgânicas, abrir buracos no muro das significações dominantes (cf. Deleuze & Parnet, 1998, p.34-37). Paisagens-*aplats*, toda uma nova cartografia, o rosto perfurado pelas escalas de um Saara, tal como Bacon (Sylvester, 2007, p.56) delimita os desejos e os movimentos da arte. Habitar um deserto, esboçar seus limites, articular-se ao seu corpo, compondo uma sensação de vida. Obsessão de Bacon pela superação do figurativo em pintura, um spinozismo obstinado: a procura por uma técnica capaz de expressar “todas as vibrações de uma pessoa”, capturar o modelo naquilo que “realmente” tem. O modelo é de carne e osso, e o que deve ser captado é o que “emana” dele,

intensidades que sempre existem, mesmo que mais fortes em umas pessoas que em outras. Como ele insiste, “há a aparência e há a energia dentro da aparência”, estando esta intimamente relacionada àquela. Trata-se da força própria da obra de arte, reinventar seu próprio realismo, introduzir mudanças na realidade que se “transfiguram em mentiras mais verdadeiras do que a verdade propriamente”, que, para o pintor, não passa de material para ilustração. O uso do diagrama, os estilhaços de tinta lançados na tela de diversos ângulos e velocidades, ou então a escovação da tela, a rasura operada por um pedaço de pano ou esponja, tem justamente essa finalidade: a limpeza dos dados figurativos, o nascimento de outro mundo através da *catástrofe* ocorrida nos dados probabilísticos. Composição de um impossível. Deleuze (2007, p.103-104) faz notar, neste ponto, um verdadeiro deslocamento intensivo no corpo do pintor, uma vez que é a mão, independente da vontade e da visão, quem opera o movimento. Trata-se de marcas manuais quase cegas, reais testemunhas do mundo de forças que se sobrepõem ao mundo ótico da figuração. Ao serviço dessas forças, a mão do pintor, tal como escreve Deleuze, interpõe-se para “abalar sua própria dependência e desfazer a organização soberana ótica: nada mais se vê, como em uma catástrofe, um caos”. É o momento decisivo do quadro, de maneira que aí, pode-se falhar visual ou manualmente: enredar-se pelos dados figurativos da representação, perder-se no mundo assignificante aberto pelo diagrama, o fracasso é o mesmo. Se o diagrama introduz novas possibilidades de vida, se abre domínios sensíveis, estes devem ser convertidos em fato, reinjetados no conjunto visual, já diferente de uma organização meramente ótica e subjetiva. Se o objeto não é mais figurativo, é também porque o olho já dispõe de uma nova potência. Estamos, pois, diante do surgimento de um outro corpo.

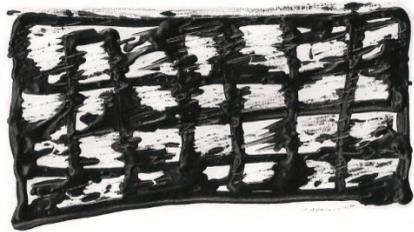
## Programa

Educar poderia ser isso: “de-formar” (Corazza; Tadeu; Zordan, 2004, p.167). O corpo em obra e não o corpo como obra acabada. Fazer do plano um Saara, identificar nos modelos de ensino as proporções de um Saara, pôr-algum-Saara-no-cérebro, liberando a aula do claustrofóbico sentido das possibilidades dadas e das ideias feitas (idem, p.37-38). De-formar. Extrair a aula da relação entre os pontos, da organização das posturas e dos discursos prévios, das posições privilegiadas, justas, esquecer ativamente o que está posto, experimentando afirmativamente o que não pode ser visto ou pensado. Sublinhe-se: “O deserto sempre esteve aqui, um animal branco e paciente, esperando que os homens morressem, que civilizações lampejassem e se apagassem na escuridão” (Fante, 2006, p.149). Tenhamos, portanto, em mente a linha de fuga, a linha desértica que percorre subterraneamente, virtualmente, a matéria vivida. Etologia, tópico primeiro: evitar ao máximo os processos de estratificação, habitar o deserto, anarquemente saber.

O resto é o vermelho e as sombras de Rothko. Os rostos de Rawsthorne e Leiris, o gesso e o branco que mancha um Édipo ferido em frente à esfinge, o crânio de *La señorita* Muriel Belcher, a linha de morte que atravessa George Dyer num espelho (refletidos, os cortes da carne encontrarão seu ritmo). A pintura inflama a escritura \_\_ & a resposta *ainda* é: “atente para o som que isso faz”.

## NOTAS ARQUITETÔNICAS

Da fala à escritura  
\_ Os lugares do corpo



“Nada se cristalizou até agora”.  
Yves Klein, *Manifesto do Hotel Chelsea*.

“Lenta, mas constantemente, quase entrando por portas secretas e fissuras, os tubos, os ductos e as tubulações de cada espécie arrastam-se ao longo e através das paredes, atravessam pavimentos e tetos, estendem-se por toda parte e põem o construtor diante de fatos novos que não parecem figurar no quadro de suas intenções iniciais. Frente a isso ele deve assumir uma posição...”.

Konrad Wachsmann, *Impianti, Strutture, Progetto*.

“Eles estão sempre ao meu redor”.  
J.L. Borges, *O enigma da poesia*.

É com Barthes (2004b, p.1-2) que recomeçamos, “porque é mesmo preciso durar um pouco mais do que a própria voz, é preciso, pela comédia da escrita, *inscrever-se* em algum lugar” \_\_\_\_ Toalete do corpo, quem sabe, arquitetura enquanto corpografia, embalsamento tático, ainda a mesma questão: que haja uma grafia, que o corpo, mesmo disperso, escreva-se (no fundo, insista-se, este

corpo: nós o inventamos). Tomemos o corpo a partir do sujeito, o corpo próprio daquele que diz, e esboçemos as posições por ele assumidas em um trajeto percorrido por entre duas práticas de linguagem: a fala e a escritura. Trata-se da promenade própria à pesquisa escriteitual (este: o nosso lugar), o passeio com o qual o corpo, modulando-se, paga a sua inscrição (na origem, *Eu*: efeito iniciático). Nesse sentido, podemos então dizer: *ao* corpo, *por* seus lugares.

\*

*Ao* corpo: endereçá-lo, elogiá-lo, a ele dedicar-se \_\_\_ Corpo erotizado, corpo sublimado, corpo doente, desarticulado, atomizado ou desfigurado: independente das formas e dos usos – artísticos, médicos, antropométricos, científicos – das imagens dos corpos, estas, tão diversificadas e numerosas, dão testemunho da “infatigável curiosidade do olhar e da infinita capacidade de renovação das formas que o homem é suscetível de dar ao corpo” (Juhel, 2011, p.101). Sabemos, também, que a evolução dessas formas não está separada da evolução do modo como nós, em *sociedade*, avaliamos, permitimos ou então recusamos as representações do corpo. Nesse sentido, considerar os corpos que, em aula, em pesquisa, em educação se representam, empenhando-se na leitura das *expressões corporais* em seus interiores, é também operar um deslizamento desses espaços, arquitetá-los, em seus fragmentos, como lugares *de passagem* (se preferirmos: lugares corpóreos).

\*

Nota-se: espaço, corpo e movimento \_\_\_ Haveria (e é nisso que insistimos) uma espacialidade própria à escritura; a condição espacial (da educação) tomada a partir do movimento do texto, da palavra posta em evidência como significante, e não como um instrumento para se chegar ao sentido já definido. Trata-se de uma topologia incerta. O corpo, é verdade, seguirá em movimento. Não deixará de ser considerado, e o espaço ainda seguirá sendo conceituado e avaliado a

partir do passeio arquitetônico, da maior ou menor qualidade desse passeio (cf. Aguiar, 2010, p.18), do modo como nele se estabelece a relação entre o corpo e o seu meio. No entanto, se a medida e o valor da espacialidade são dados pelo corpo em seu deslocamento, tomá-lo em meio ao texto implica em não delegá-lo ao vazio, não reservar a seus movimentos apenas os espaços extensivos, precisos e já instituídos. Ao contrário, tem-se aí a escritura de um corpo cuja própria arquitetura (continuada, retomada) já é um programa espacial, e para o qual toda insinuação implicará ainda outra planta, ainda outro arranjo, em suma, ainda outros limites.

## Fala

Partimos de uma relação fundamental entre o ensino e a fala (cf. Barthes, 2004a, p.385). O professor, por necessidade, é aquele que está do lado da fala, e é antes pela fala que ele opera a linguagem (diz por ela). A aula, lugar do “falar bem” (Oliveira, 2011, p.68), do bom entendimento, da velocidade regulada de enunciação, do ritmado rodar, do prosseguir sem troços, sem silêncios ou flutuações da palavra (esta que, bem se sabe, não deve ir ao encontro do estranho, do estrangeiro). Trata-se do contexto enquanto dado estrutural (Barthes, 2004a, p.386), da redução do sentido como estatuto da palavra “clara”, do banimento da polissemia em benefício da lei: partido de toda fala. O professor: aquele que *ensinala*, que dá ordens, comanda<sup>15</sup> (cf. Deleuze & Guattari, 1995b, p.11) – onde a vida, que não fala, escuta e aguarda.

---

<sup>15</sup> “Chamamos palavras de ordem não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma ‘obrigação social’. Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto das palavras de ordem, pressupostos implícitos ou atos de fala que percorrem uma língua em um dado momento” (Deleuze & Guattari, 1995b, p.16).

É a autoridade própria, *natural*, daquele que, em situação de ensino, fala (Barthes, 2004a, p.387). Autoridade garantida pelo “falar bem”, pelo falar conforme a lei de qualquer fala: sem retomadas, na velocidade conveniente, claramente (as boas frases professorais: nítidas porque autoritárias). Necessariamente tática (Barthes, 2004b, p.2), a fala encontra os termos para sua teatralidade no conjunto de códigos culturais e oratórios que a situam, e que não têm outra função que não a de efetivamente procurar, *agarrar*, tornar próximo o corpo do outro, daquele que a recebe e a nomeia, tal como Barthes (2004a, p.389) define a relação docente: o professor como aquele que deve falar e, assim, fala interminavelmente diante de alguém que não fala; o professor como aquele que *diz eu*, aquele que, a pretexto de *expor* um saber, propõe um discurso cuja recepção irá definir a sua imagem, situar as suas posições, aquilo que o constitui: ou seja, na exposição, “não é o saber que *se expõe*, é o sujeito” (a fala, em sua fatalidade: não poder voltar atrás, anular e rasurar apenas por acréscimo, ocultar-se por ainda maior presença, uma fala e então a outra, indelével efemeridade).

\*

A transitividade da fala: encontramos, também, naquele que diz.

### **O balbucio**

Barthes (2004b, p.93) denomina *balbucio* a anulação por acréscimo característica da linguagem falada. Sendo irreversível, o dito não se retoma a não ser que se aumente, ou seja, no plano da fala, corrigir é acrescentar (corrijo-me, anulo-me, não calando, mas sim retificando, retomando, falando mais). Nesse sentido, o balbucio se configura como uma mensagem “duas vezes malograda”: mesmo que, por uma parte, compreende-se mal, por outra, chega-se a compreender apesar de tudo, fazendo com que não esteja verdadeiramente

nem na língua nem fora dela: trata-se de um ruído de linguagem, de uma má articulação das relações, uma falha que sinaliza o risco de uma parada, uma interrupção na marcha ritmada – a tartamudez da fala, em cada uma das retomadas que constituem a sua tessitura, envolve sempre as modulações de um corpo vacilante, mal regulado, em seu apelo à presença do outro. Nesse sentido, diríamos com exatidão que todo o medo aí está articulado a uma ausência iminente: mesmo que sempre presente, uma vez que não há linguagem que o prescindia (cf. Barthes, 2004b, p.4), o corpo não deixa de atestar seu estatuto contingente, pelo qual muda de posição, por vezes deixando de coincidir com a figura de uma personalidade qualquer (por demais presente na teatralização da fala, o corpo, no entanto, está perdido, sem reservas). Aquilo que o balbucio arquiteta é sempre uma retirada, ou mesmo uma subtração: o efeito à deriva.

### **O rumor**

Por outro lado (mas ainda em uma topologia inerente às relações corporais), encontramos o que Barthes (idem, p.94-95) nomeia *rumor*: “um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho”. Ora, o que o paradoxo indica é a própria definição do termo, uma vez que o rumorejar implica uma comunidade de corpos devidamente ajustados, agindo com *exatidão*: todo ruído é indicação de algo que “funciona”, da coletividade onde “nenhuma voz se eleva, conduz ou se afasta, nenhuma voz se constitui”. Enquanto a língua falada parece condenada ao embate com o balbucio, a escrita está inserida em uma batalha entre o silêncio e a distinção dos signos, plano onde a pregnância do sentido faz do rumor da língua o efeito de uma “trama sonora em que o aparelho semântico estaria irrealizado”, utopia barthesiana de uma “música do sentido”: a língua *desnaturada*; o significante fônico, métrico, vocal, desfraldado de todo o signo que viesse *naturalizar* o

realismo intenso de sua matéria; o sentido não dispensado, excluído em nome de um jogo estéril, mas sim tornado “indiviso, impenetrável, inominável”, posto longe tal uma miragem. Referido à língua, delegado a seu horizonte, o rumor seria esse “sentido que faz ouvir uma isenção de sentido”, esse não-sentido liberto das agressões deflagradas pelo signo (mesmo que condicionado ao que parece ser impossível, do rumorejar não se pode dizer inconcebível: aqui e ali, flagramos, por instantes, o funcionamento dessas “experiências de rumor”). A despeito de toda utopia tática, a pesquisa levada a efeito por essa via – a pesquisa dos limites das coisas e da vida (Corazza, 2011, p.153), do que a vida nos traz de maneira inopinada, desde que diga respeito ao texto (e com isso se torne texto, produção cujo “resultado” é *im-pertinente*), irá se encontrar do lado da escritura, de uma “aventura do significante”, de um “excesso da troca”, onde não se mantém nenhuma equação do tipo: um “resultado” por uma “pesquisa” (cf. Barthes, 2004a, p.393). Sublinhe-se: busque o que buscar, a pesquisa não esquece (abandona, logra) sua condição de linguagem, e é por isso que inevitavelmente irá encontrar a escritura: nesta, “a enunciação frustra o enunciado sob o efeito da linguagem que o produz”, de maneira que, se aquele que fala pudesse não apenas fazê-lo, se lhe fosse possível algo mais além da *fala*, se em suma *escrevesse*, toda ideia do saber já estaria assim mudada – “a escritura começa onde a fala se torna impossível” (idem, p.385).

\*

*Impossível* \_\_ Pode-se entender a expressão: da maneira como John Cage (1961) irá dizer da impossibilidade do silêncio, e (sobretudo) dessa impossibilidade enquanto matéria própria ao plano de composição da música; ou então do modo como Picasso (cf. Sylvester, 2006, p 467-474) não deixa de insistir no fato de que, para a pintura, não haverá chance de atingir aquilo que o pintor busca em sua arte; ou ainda (e já por uma abreviação), barthesianamente: “como se diz de uma criança”.

\*

Sobre as experiências de rumor, note-se: já era esse o problema musical levantado por Greil Marcus (2006), uma clareza que a vida nos mostra por suas próprias razões, com a qual somos guiados em direção a um beco sem saída, que, como uma espécie de maldição ou simples regra do jogo, sempre poderemos ver (sobretudo desejar), mas nunca alcançar: “(...) uma peça musical com palavras é uma contradição – não uma anulação, mas uma contradição mesmo, que pode levar a uma síntese não desejada por quem quer que tenha escrito as palavras e a música –, e dessa contradição vem a tensão, a fonte da capacidade de uma música para encenar o processo pelo qual um símbolo é criado” (Marcus, 2006, p.114). Singular arquitetura: se uma peça é musicalmente viva (e isso, por certo, vale para qualquer gesto criativo, tomado em seu potencial sonoro), irá rebater e questionar, também, quaisquer imagens explícitas ou símbolos que supostamente carrega. Em seu vitalismo, o símbolo musical configura-se como necessariamente ambíguo, tensão própria entre o em-casa e o lado de fora.

\*

Rumores da língua, ou então quimeras do corpo  
\_ Este, que fala em *outra* língua (cf. Munhoz, 2007, p.19).

### **Reserva**

A escritura: consideremo-la o lugar crítico da linguagem (criticar: pôr em crise). Desse modo, trata-se de tê-la como valor, referência pela qual se pode, por um lado, rechaçar a tentativa do significado (“a surdez à linguagem, ao retorno e ao excedente de seus efeitos”); e, por outro, opor-se à fala em seu percurso ao mesmo tempo histórico e furado – “quando o professor fala ao seu auditório, o Outro está sempre presente para vir *furar* o seu discurso; e esse seu discurso,

ainda que amarrado por uma inteligência impecável, armado de ‘rigor’ científico ou de radicalidade política, nem por isso seria menos furado: basta que eu fale, basta que minha palavra corra, para que ela escorra” (Barthes, 2004a, p.391). Em oposição a um resto de fala, ao *cheiro* que a precede, prolonga-a e prolonga (narcisicamente) o meu corpo (o corpo que diz *eu*), a escritura comporta o esboço de um gesto de massa (*eu* já não estou ali), pelo qual a linguagem pode tornar-se algo de efetivamente atópico, disperso, sem lugar ou imagem precisos. Nesse sentido compreendemos a relação da escritura com o texto (este tomado como certo modo de *funcionamento* da linguagem): em oposição a todo uso linguístico comunicativo e representativo, o texto é produtividade, de maneira que a escritura, prática textual, pressupõe sempre um poder gerativo da linguagem (cf. Ducrot & Todorov, 2001, p.317-320). O tecido da escritura é então essa dupla arquitetura onde a um dispêndio louco faz frente uma economia inflexível; onde no termo extremo da perda ainda resta, inesgotavelmente, “alguma coisa retida em vista do texto por vir” (Barthes, 2004a, p.417) – *isso*, que pela fala escapa a cada tropeço (cada vertigem da imagem), escrituralmente sugerindo (não nomeando) uma *reserva*: corpo futuro daquilo que se diz “entre nós” (que aceitamos o deslizamento do significante).

### **Escutar o texto**

O rumor da língua, em sua cena sonora, exige uma leitura. Afirmá-lo é desejar o texto, pôr em circulação um desejo de texto. A aula: não é necessário que tenha por objetivo produzir um texto, “basta” considerar que sua prática já é um texto: determinada maneira de estar junto efetivando a inscrição da significância (Barthes, 2004a, p.414). O texto como prática: a ordem arquitetônica polissêmica, e não a lei como ordem. A escuta desse rumor difere-se de uma escuta *aplicada*, que é também um querer ouvir, conscientemente – “já não há de um lado aquele que fala, se abandona, confessa, e de outro aquele que

escuta, se cala, julga e sanciona” (Barthes, 2009, p.247). Torna-se, em sua ambição utopista, ativa ao testemunhar não a vinda de um significado, do objeto de um reconhecimento ou de uma decifração, mas sim a própria dispersão, a cintilação dos significantes, incessantemente introduzidos na corrida de uma escuta que produz sem parar novos significantes, sem brechar o sentido. Em sua prática, é ela a garantia da significância (a liberdade da escuta: tão necessária quanto nosso direito à palavra).

\*

Ao *escutar* uma argumentação teórica, assim como um trecho de música (diríamos) clássica, sou chamado a uma decifração, isto é, a um reconhecimento de sua construção (preferencialmente bem codificada). O que tal escuta convoca em mim é o valor de minha cultura, de minha aplicação, do meu interesse e sensibilidade. (Mas): Ao *escutar*, por exemplo, os *Modos de Valores e de Intensidades*, ou então qualquer um dos estudos de ritmo messiaenicos, é com uma composição que devo acertar contas: é cada som, um após o outro, aquilo que escuto, não em uma extensão sintagmática, mas em sua significância bruta – ao desconstruir-se, a escuta exterioriza-se, obrigando-me a renunciar minha *intimidade* (Barthes, 2009, p.248). Aquilo com que Messiaen opera (a matéria que escuto em sua composição) não é mais que a nota, ou seja, o elemento mínimo, porém tornado autônomo, arrancado da melodia: esta, que com suas causas e seus efeitos, é dilacerada. Não se trata de uma soma aleatória de elementos, mas de um trabalho do ritmo, de “sistemas de instantes” que não apenas se sucedem, mas também (e sobretudo) *respondem*. Levando em conta naturais variações entre termos, isso vale para os demais planos de composição – era essa espécie de *princípio de desorganização do tempo* cronológico o que Barthes (2004a, p.354) encontrava em Marcel Proust, pelo qual a lógica ilusória da biografia (que segue tradicionalmente a ordem puramente matemática dos anos) dá lugar a numerosos elementos da

vida pessoal que, embora conservados de maneira identificável, aparecem *desviados* em meio a uma vida própria, porém *desorientada* (desorganizar, e não destruir). O valor dessa escuta eu não encontro na Música (da mesma maneira, não: na Pintura, na Fotografia, na Literatura etc.), mas (justamente) na composição (é preciso tomar o termo em seu sentido forte, polifônico, marca de uma arquitetura poética). Compor, por essa via, diz respeito à coagulação de determinados potenciais rítmicos (em um domínio mais profundo que o dos órgãos dos sentidos), que constituiriam aquilo que Deleuze (2007, p.49) denomina momento “pático” da sensação, uma lógica não representativa, pela qual cada domínio sensível encontra uma maneira de remeter aos outros, independente do objeto comum representado. “Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um barulho, um peso, haveria uma comunicação existencial”, expressão de uma figura multissensível, capaz de atravessar e fazer transbordar cada um dos níveis de sentido. “Ocorre que uma música nos faz lembrar uma paisagem. Assim, o caso célebre de Swann em Proust: o *bois de Boulogne* e a pequena frase de Vinteuil. Ocorre também que os sons evocam cores, seja por associação, seja por fenômenos ditos de sinestesia. Ocorre, enfim, que os motivos nas óperas estejam ligados a personagens, por exemplo: considera-se que um motivo wagneriano designa um personagem. Um tal modo de escuta não é nulo ou sem interesse, talvez mesmo num certo nível de distensão, seja preciso passar por aí, mas cada um sabe que isso não é suficiente. É que, em um nível mais tensionado, não é o som que remete a uma paisagem, mas a música, ela própria, que envolve uma paisagem propriamente sonora que lhe é interior”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Texto distribuído durante encontro realizado no IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), em fevereiro de 1978. A convite de Pierre Boulez, Deleuze, Barthes e Foucault foram convidados a “reagir” (segundo expressão de Boulez), a partir do tema do Tempo musical, a cinco obras previamente escolhidas: o *Concerto de chambre*, de György Liget; *Le Dialogue du vent et de la mer*, de Claude Debussy; *Les Modes de valeur et d'intensité*, de Olivier Messiaen; *A Mirror on Which to Dwell*, de Elliott Carter; e *Éclat* de Pierre Boulez. O texto encontra-se em *Deux régimes de fous* (2003, p.142-146), e a tradução aqui utilizada está presente em SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Deleuze para as férias*. Porto Alegre: [s. n.], 2004, p.6.

(Diríamos o mesmo da noção de cor, considerando assim as diferentes durações, esse ou aquele timbre é, em sim mesmo, uma cor sonora superposta às cores visíveis, uma cor de velocidade e paisagem diferente das cores visíveis<sup>17</sup>; e também os personagens, mesmo com eles podemos dizer: já não estão os motivos, os cantos, os timbres, associados a nada exterior, e não representam, sonoramente, nada. Antes, têm vida autônoma, eles próprios personagens rítmicos em um tempo outro, interior à música). Pela escuta, é *íssa*, é essa composição, aquilo que meu corpo encontra, para então seguir *suas próprias ideias*. Esse fundo, essa unidade rítmica dos sentidos, tal como defende Deleuze (2007, p.51), só pode ser descoberta ultrapassando-se o organismo: e é, por certo, então o corpo vivido quem reage, quem testemunha um excesso de sua atividade orgânica, quem se torna não mais ator em um teatro de representação, mas sim da *crueldade* das forças da sensação (esta: a certeza do corpo). Tudo isso diz respeito a uma materialidade corpórea da composição, àquilo que, pela boca de Barthes (2009, p.255), diz-se Grão: o corpo na mão que escreve, no membro que executa. “(...) A verdade da escritura não se encontra nem em suas mensagens, nem no sistema de transmissão que ela comumente constitui, [...] mas sim na mão que apoia, traça e se dirige, isto é, no corpo que vibra” (idem, p.140). Essa fricção, para nós, marca o ponto em que a língua encontra uma voz, onde o discurso se articula em uma corporeidade. O grão da voz, não seria ele o ideal de toda fala (a escritura em voz alta como *fim*)? A voz não mais como fundo e verdade, mas materialidade do corpo que pulsa. Não mais meramente expressiva, articulada, mas conduzindo o próprio corpo em meio à pronúncia. A voz como o outro corpo no corpo que se deixa ver através da escritura (cf. Oliveira, 2009, p.53). Nada a se opor, nada a se destruir: a fricção (não violenta: mesmo desejanste) entre a língua e seu fora.

---

<sup>17</sup> “Um dos maiores dramas da minha existência consiste em explicar para as pessoas que eu vejo cores quando eu ouço música e elas não veem nada, nada mesmo. É terrível!” (MESSIAEN apud CAZNOK, 2003, p.49).

\*

Nota-se: é antes por uma questão anatômica, estrutural, que mantemos o ouvido imóvel, erguido, ereto como um animal à espreita (cf. Barthes, 2009, p.235-241). Ouvir é um fenômeno fisiológico, e é mesmo em meio à fisiologia e à acústica que descrevemos os mecanismos da audição. A escuta, por sua vez, só pode ser definida pelo seu objeto, ou melhor: pelo seu desígnio. Assim: ao lado do animal, oriento minha audição para indícios (traços dos ruídos do mundo, o ruído tornado som), nível no qual a escuta é sempre um alerta (territorial); um passo ao lado, pondo-me em pé: a escuta é então descodificação, o ruído tornado signo, o ruído ritmado, que escuto tal como leio: segundo determinados códigos (a língua encontra o cotidiano); enfim, haveria ainda um *excedente* de escuta, um resto que não espera signos classificados, ou: “não o que é dito, ou emitido, mas *quem* fala, *quem* emite”, espaço onde o “eu escuto” quer também dizer: “escuta-me” (ou então: “toque-me, saiba que existo”).

\*

Nota-se, ainda: “Há uma pessoa que faz coleção de areia. Viaja pelo mundo e, quando chega a uma praia de mar, à orla de um rio ou de um lago, a um deserto, a uma charneca, recolhe um punhado de areia e o carrega consigo. Na volta, esperam-na alinhadas em longas prateleiras centenas de frasquinhos de vidro nos quais a fina areia cinzenta do Balaton, a areia alvíssima do golfo do Sião, a vermelha que o curso do Gâmbia deposita pelo Senegal abaixo desdobram sua limitada gama de cores esfumadas, revelam uma uniformidade de superfície lunar, mesmo passando por diferenças de granulidade e consistência, do cascalhoso preto e branco do Cáspio, que parece ainda encharcado de água salina, aos minúsculos pedriscos de Maratea, igualmente pretos e brancos, à sutil farinha pontilhada de caracóis lilases de Turtle Bay, perto de Malindi, no Quênia”. De fato, tal como sugere Calvino (2010, p.11-16), pouco interessa dar-lhe um nome, um rosto, uma figura. Frente ao opaco

silêncio aprisionado no vidro das ampolas, empenhamo-nos em vê-la como uma “pessoa abstrata”, um “eu que até poderia ser eu”, um “mecanismo mental” que imaginamos ao trabalho. Assim: voltar de uma viagem, voltar para casa e acrescentar novos frascos aos outros em fila; perceber então que sem o brilho, o sopro, a brisa e o calor úmido, tudo aquilo não parece mais que o pó em seus dedos, roupas e sapatos; tentar, por fim, reconduzir à memória todo o sentido, o cheiro e a ardência daquela praia, daquela floresta, daquele deserto que não sopra mais vento: tudo não maior que sacudir um pouco de areia no fundo de uma garrafa etiquetada. Eis, portanto: “distanciar de si o barulho das sensações deformantes e agressivas, o vento confuso do vivido”, retendo apenas a substância arenosa de todas as coisas, tocar a “estrutura siliciosa” da existência. Trata-se de um programa: interrogar-se sobre o que diz a voz granulada das palavras escritas, escutadas. Raspar o sopro da língua e não conservar mais que grãos claros e escuros, luminosos e opacos. Estratos de uma “física da voz” (Barthes, 2009, p.270), por certo: o modo como a voz (pelos fragmentos dispersos que saltam do discurso) se segura ao corpo.

### **Por fim**

Ao corpo: locá-lo. Inscrever o corpo na voz, na escritura, isso não se encerra. O corpo, o movimento, o espaço: sem conflito algum, o programa de uma *diferença*: todo encontro, cada relação, pouco a pouco, *originalizando-se*, reencontrando a *originalidade* dos corpos tomados um a um, sem papéis reproduzidos, sem discursos repetidos, a arquitetura como grafia: inscrição dos gestos e vozes do corpo.

## PANÓPLIANATOMIA: O PAIDEUMA CORPORAL



Cy Twombly, *Panorama*, 1955.

“O melhor, talvez, seria não acabar nunca,  
ou seja, em determinado sentido, nunca começar”.  
Gérard Genette, *Discurso da narrativa: ensaio de método*.

Do corpo, conhecemos bem os saberes e os discursos que o envolvem. Entre tantas representações, realizações e utopias anatômicas, o certo é que a *este* corpo ainda resta a carne, teimosa ironia sensível (cf. Le Breton, 2003, p.221). Insistamos, ainda uma vez mais – não há começo, no máximo estreias de apresentações que se repetem e a cada vez variam (Zordan, 2009, p.55), e não há mesmo ponto final, apenas pontes de vista, *vedute*, Da Capo *ad lib* (cf. Couto, 2005, p.112) – *neste* corpo, o corpo contemporâneo, *frescum*, que se inscreve a pancadas, aos solavancos, por estilhaços de linguagem (o corpo: o que senão esses grãos rítmicos que o espaçam?). Em obra, escrever o corpo: ao invés de um lugar de discurso, de um esforço disciplinar locativo (eis o corpo, que formamos e assim haverá de se portar frente aos demais), o corpo-

palimpsesto: carnudo, afectivo e, por assim dizer: *amorosa*, presente, mesmo que imperfeito. Desse modo, o fato arquitetônico, inevitavelmente espacial – as vias tópicas e aplicações de pesquisa, o corpo nesta ou naquela posição, assim já era a *sensação da essência espacial* defendida por Le Corbusier (1931), com a qual a configuração do espaço não se pensa a não ser em relação ao movimento do corpo ativo, o corpo em obra, a composição como arranjo das gradações de eixos, de intenções, de *emergências* – é também a marca de um Viver-junto (Barthes, 2003c) temporal, de um “viver ao mesmo tempo em que...”, “viver no mesmo tempo em que...”, ou seja, as notações de uma contemporaneidade. Ora: não é o corpo o testemunho, e também a garantia, das lembranças circulares (Barthes, 2006, p.45) que compõem o texto infinito dos dias? O corpo: lugar da referência idiorrítmica, da ausência de autoridade, dos encontros (não mais que) “ao acaso”. De fato, o calendário, o “mínimo corpóreo exigido pelo bulício de todos os dias para marcar seu descontínuo” (Oliveira, 2010, p.29), não responde bem com quem é que eu vivo, de maneira que parece mesmo ser necessário defender essa relação insuspeita, sugerida por Barthes (2003c, p.12), entre o contemporâneo e o intempestivo, tal como o conceito é definido por Nietzsche (2003): *esta* presença que age sobre o tempo, contra o tempo, e que assim se afirma, necessária e ativamente, *neste* tempo, *em nosso* tempo – em favor (e é mesmo preciso seguir) de um tempo que virá. Palimpsestos, Anatômicas: que a frase não seja mais que o rasto de um corpo, o murmúrio granuloso das vozes que o tocam, endereçando-o ao encontro *de*; que, pela frase, com o cheiro do sangue e da carne, possamos testemunhar por essa presença indeterminada e ilocalizável que *bate*, e que seja a frase mesmo isso, o “contorno de uma ausência” (Gil, 1996) – o meio, sua persistência e seus acentos: ao prolongar o corpo, a escrita implica uma ética (Barthes, 2004c, p.232). Se uma “anatomia política do detalhe”, da qual nos fala Foucault (2009, p.118), é capaz de definir uma mecânica de poder disciplinar através de

“métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade” (e são sabidos os modos pelos quais o corpo é esquadrihado e articulado espacial e temporalmente através das ordens pedagógicas), faz-se necessário que a educação, à sua maneira, envolva-se em um esforço etológico de superfície, de luta contra a reação à vida, à matéria, ao corpo (cf. Heuser, 2009, p.96). Nesse sentido, a relação com a escrita (enquanto relação com o corpo) se define efetivamente como problema – em suas *Variações sobre a escrita*, Barthes (2004c, p.174-255) já apontava para o fato de a escrita do jovem escolar ter sido costumadamente submetida a uma série de leis, tais como a redução das escritas permitidas a alguns tipos codificados, o emprego de cadernos pautados no manuscrito, a sujeição a modelos como maneira de produzir uma escrita *conforme*. Assim, renovar a aprendizagem da escrita passa por “agir de tal modo que todo o corpo, na complexidade de suas coordenadas, seja investido”. O que dizemos: longe de toda profundidade, em sua superficialidade, meu corpo (*ainda*) não é igual ao teu, e é mesmo por práticas de aproximações grosseiras que os avizinhamos estruturalmente \_\_ (O corpo: também ele, essa forma cuja denominação provisória devemos à grosseria de nossos órgãos; O corpo: que sabemos ser bem mais que sua própria fisiologia; O corpo, portanto: uma existência sutil). É mesmo disso que nos lembra Barthes (idem, p.234): talvez não possamos conhecer de nossa escrita mais do que o grau de conformidade à cultura que à cerca, a alguns modelos mais ou menos estimáveis; talvez sejamos, efetivamente, aquilo que escapa à nossa própria leitura; talvez, por essa mesma via, só conheçamos de nossa escrita aquilo que conhecemos do nosso corpo, e assim não possamos ler outra coisa que não uma sinestesia, a “experiência de uma pulsão, de um deslizamento, de um ritmo”, em suma, a escuta de uma produção, não de um produto; de uma afecção, não de uma inteligibilidade. Surdez de toda educação

condenada ao discurso do mesmo e a seus afetos médios; surdez de toda disciplina condenada à fala, a seus sistemas de interpretação e ao sentido mais óbvio. Ouvir a voz do corpo: de que maneira sermos tão precisos? De que maneira fazer da pesquisa o programa de um “realismo radical” (Bacon apud Maubert, 2010, p.31), da exatidão nervosa de uma “sensação de vida”, onde a imagem do corpo permanece adúltera (Couto, 2005, p.17)? O corpo, *il y a*: não inventamos o corpo em obra, posto que em obra o corpo por definição está. Não nos voltamos, também, para a construção de uma bibliografia sobre o corpo (ela está de todo modo aí, em estantes das mais variadas disciplinas). Não olhamos, enfim, para trás ao nomear o corpo, estendendo-lhe a mão e colocando-o em evidência (esta pesquisa: talvez a obstinada afirmação de um valor, ou melhor, de certa *atualidade*). Toda cronologia faz necessária referência a um saber fisiológico, enquanto o corpo, em sua contemporaneidade, convoca ainda mais, avança na pele e *descripta* os palimpsestos da terra (idem, p.18). Raspado outra vez: o riso histérico e as quatro paredes de Bacon, *Mil Platôs*, a *Tópica Estética*, os rumores de um *Didaticário*, os *Cantos de Fouror* e a subliteratura, Dyer num espelho, cada uma das *Kreislariana* de Schumann<sup>18</sup>, cujo corpo que bate (e nenhuma nota, nenhum desenho, nenhuma gramática, nenhum sentido, nenhuma inteligibilidade) já é barthesiano, tal como assim revela-se: um corpo que primeiro se enovela e então tece, espreguiça-se e depois acorda, pica, rutila sombriamente, retesa-se, estende-se, fala, declara (alguém se declara), lava, desloca, treme, sobe a correr, a cantar a bater, diz, soletra, entusiasmo até que se cante, ressoe, dance e retumbe dando pancadas (cf. Barthes, 2009, p.287-288). A música, a literatura, a filosofia: não vivê-las a não ser em seus acentos, ou seja, pelo corpo em estado de música, literatura, filosofia (estratos para uma semiologia *segunda*, longe dos sistemas das notas, dos tons, dos acordes e dos conceitos, e assim comprometida em aperceber e seguir o formigamento das

---

<sup>18</sup> Op. 16 (1938).

pancadas do corpo, no corpo, pelo corpo). Palimpsestos, Arquitetônicas: não é o corpo, por necessidade, também o corpo do outro (cf. Barthes, 2007b, p.93)? Não sou eu, ao encontrá-lo, aquele que o *executa*? Corpo \_\_ “Todo pensamento, toda comoção, todo interesse suscitados no sujeito amoroso pelo corpo amado”. Sublinhemos: é por amor (e não por um simples *assim querer*) que *vasculho* e percorro o corpo do outro, e então sou eu aquele que se inscreve nesses desdobramentos<sup>19</sup>. Seria mesmo preciso dizer: vão aqueles que amo mais longe que os ouvidos, os olhos, a aprendizagem. São eles aqueles que correm pelo corpo, nos músculos e nas vísceras, pelo bater do ritmo. São eles aqueles de quem se pode dizer pertencerem a uma só pessoa, a um só corpo, *este* corpo que os encontra: o verdadeiro pianista schumanniano, o verdadeiro amoroso barthesiano, o verdadeiro pintor baconiano, vivem em meu corpo, compõem essa presença contemporânea na qual habito. O corpo arquitetado em um meio, por incontáveis meios, entre-Vistas. O corpo: “um simples plural de encantos, lugar de pormenores sutis [...] canto descontínuo de amabilidades” (Corazza, 2010b, p.88) \_\_ Corpo pulsional, “que se empurra e volta a empurrar, passa para outra coisa – pensa noutra coisa” (Barthes, 2009, p.288) \_\_ Corpo embriagado e suficientemente distraído, estonteado e ardente \_\_ Corpo de *intermezzos*, que muda de sítio, muda de postura, impede que o discurso se agarre, engrosse, espalhe-se e desenvolva-se \_\_ Corpo que se agita e que incomoda a palavra Corpo raso, corpo de acúmulos superficiais, epidermicamente profundo \_\_ (Corpo riscado de novo). O construcionismo de pesquisa constitui a articulação dessa existência rapsódica; afirma, reconhecendo *por escrito*, a polifonia que nela se inscreve. Não se trata de rascunhos, de tornar a raspar em busca de um aperfeiçoamento do corpo e de uma subjetividade deficitária demais para seguir existindo (cf. Le Breton, 2003; Andrieu, 2004): imperfeito porque

---

<sup>19</sup> “Eu via tudo de seu rosto, tudo de seu corpo, friamente [...] eu estava fascinado – a fascinação não é, em suma, senão a extremidade do distanciamento – por essa espécie de estatuetas coloridas, como que de faiança, vitrificadas, em que eu podia ler, sem nada entender, *a causa de meu desejo*” (Barthes, 2007b, p.94).

necessariamente incompleto, o corpo está em trânsito, disperso em meio a pedaços irregulares de teorias, parágrafos, refrões. Palimpsestos, ou então corporemas e *Mugshots* de poeira \_\_ *Topological slides* (não vivemos no mundo, num mundo, mas em múltiplos polípticos). A pesquisa é, portanto, estilo, ordem arquitetônica de invenção, criação de *topoi*, linguagens e suportes, sendo justamente no seu dimensionamento ético-estético e construcionista que reside sua honestidade (nós, ladrões honestos, ao modo bacon-dostoievskiano: o realismo como valor). Assim, o corpo: o que senão essa infinidade de entradas, pulsações, compostas por música, literatura, pintura (vias tópicas, os caminhos do corpo)? O que senão esse texto estético se desdobrando *entre* obras, o tecido das horas, dos dias, dos anos? O corpo: por golpes de desejo e de necessidade, experimentemos e saibamos criá-lo, possamos escutá-lo. Resta a obra: e não uma técnica, quem sabe uma *visão*. Ordem de coexistentes ou a coexistência de uma geometria do intensivo e do orgânico, do caos e da harmonia. É o corpo mesmo essa realidade fibrosa onde (ritmicamente) o antigo esfolado ao ser esfolado, torna-se persistência e estereofoniza a voz que nele se envolve e diz. Arquitetônicas, Panóplianatomias: eis o corpo em sua armadura, na atualidade e virtualidade de seus elementos \_\_ *Kind of Blue & The Shape of Jazz to come*, o obtuso do sentido, o sentimento de não estar totalmente e o gesto que consiste em pôr o dedo indicador na têmpora e movê-lo como quem aparafusa e desaparafusa, de Julio, enormíssimo cronópio. Dos gritos, pancadas e granulações do corpo, saibamos: o inventário não se esgota. Grande problema do *nosso* tempo.



tornar

a raspar

## REFERÊNCIAS

- ADÓ, Máximo Daniel Lamela. *Comédia intelectual da educação: filosofia, literatura, currículo*. Proposta de Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine: Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- \_ *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- AGUIAR, Douglas. *Alma espacial: o corpo e o movimento na arquitetura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.
- ALFERI, Pierre. *Procurar uma frase*. Lisboa: Passagens, 1999.
- ANDRIEU, Bernard. *A nova filosofia do corpo*. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 2004.
- ARTAUD, Antonin. *L'Ombilic Des Limbes; Le Pese Nerfs Et Autres Textes*. Paris: Gallimard, 1968.
- \_ *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.
- \_ *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- \_ *Sollers escritor*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: UFC, 1982.
- \_ *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_ *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- \_ *Elementos de semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- \_ *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003a.
- \_ *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

- \_ *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003c.
- \_ *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- \_ *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- \_ *Inéditos, I: teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.
- \_ *A preparação do romance vol. II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_ *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_ *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007a.
- \_ *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007b.
- \_ *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007c.
- \_ *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007d.
- \_ *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Taschen, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.
- BOGUE, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Art*. New York: Routledge, 2003.
- BOMBASSARO, Luiz Carlos. *Giordano Bruno e a filosofia na Renascença*, Caxias do Sul: Educs, 2008.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- BUKOWSKI, Charles. *Pedaços de um caderno manchado de vinho*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- BURROUGHS, William S. Entrevista em *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.131-158.
- \_ *Almoço nu*. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2005.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

- CAGE, John. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- \_ *A year from monday: new lectures and writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1967.
- \_ “O futuro da música”. Em COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CALVINO, Ítalo. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- CORAZZA, Sandra Mara. “‘Como dar uma aula?’ Que pergunta é esta?”. Em MORAES V.R.P (Org.). *Melhoria do ensino e capacitação docente: programa de aperfeiçoamento pedagógico*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.
- \_ *Uma vida de professora*. Ijuí: Editora Unijuí, 2005.
- \_ *Os cantos de Fouror: escrita em filosofia-educação*. Porto Alegre: Editora Sulina, Editora da UFRGS, 2008.
- \_ *Fantasia de escritura: Filosofia, Educação, Literatura*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010a.
- \_ “Introdução ao Método Biografemático”. Em COSTA, Luciano Bedin; FONSECA, Tânia M. Galli (orgs.). *Vidas do fora: habitantes do silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010b.
- \_ “Didática da criação: a aula cheia, antes da aula”. Texto digitado, 2010c.
- \_ “Pedagogia dos sentidos: a infância informe no método Valéry-Deleuze”. Em KOAHN, Walter Omar (Org.). *Devir-criança da filosofia: infância da educação*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010d.
- \_ “Didaticário de criação: aula cheia”. Texto digitado, 2011.
- \_ CORAZZA, Sandra Mara; TADEU, Tomaz. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- \_ CORAZZA, Sandra Mara; TADEU, Tomaz; ZORDAN, Paola. *Linhas de escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Blow-Up e outras histórias*. Mem Martins, Sintra: Publicações Europa-América, 1984.

\_ *Obra Crítica/2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

\_ *A volta ao dia em oitenta mundos* (tomo I). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CASNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

COSTA, Cristiano Bedin da. *Matérias de escrita*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

COSTA, Luciano Bedin da. “Biografias (im)possíveis: o problema da escritura biográfica em oito atos”. Em CORAZZA, Sandra Mara (Org.). *Fantasia de escritura: Filosofia, Educação, Literatura*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

\_ *Estratégias biográficas: o biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

COSTA, Luciano; FONSECA, Tânia M. Galli (orgs.). *Vidas do fora: habitantes do silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

COUTO, Carlos Sequeira C. *Theatrum-Mortis*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

\_ *Tópica Estética – Filosofia Música Pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

\_ *Vedutismo*. Coimbra: Pé de Página Editores, 2005.

CUNHA E SILVA, P., *O Lugar do Corpo. Elementos para uma cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget, Col. Epistemologia e Sociedade, 1999.

DA VINCI, Leonardo. *Carnets vol. 2*. Paris: Gallimard, 1942.

DAWSON, Barbara; HARRISON, Martin (Orgs.). *Francis Bacon: A terrible beauty*. Göttingen, Germany: Steidl, 2009.

- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- \_ *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Editora Papirus, 1991.
- \_ *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_ *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_ “O ato de criação”. Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999, p. 4-5.
- \_ “A imanência: uma vida...” in “Dossiê Deleuze e a Educação”. Revista Educação & Realidade, UFRGS, Porto Alegre, v. 27, n. 2, julho-dezembro, 2002a.
- \_ *Espinosa: Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002b.
- \_ *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. Paris: Minuit, 2003.
- \_ *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- \_ *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- \_ *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.
- \_ *Mil platôs 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a.
- \_ *Mil platôs 2*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b.
- \_ *Mil platôs 3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- \_ *Mil platôs 4*. São Paulo: Editora 34, 1997a.
- \_ *Mil platôs 5*. São Paulo: Editora 34, 1997b.
- \_ *O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DIAS, Souza. *Lógica do acontecimento: Deleuze e a filosofia*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- \_ *Estética do conceito: a filosofia na era da comunicação*. Coimbra: Pé de Página Editores, 1998.

- \_ *Questão de estilo*. Coimbra: Pé de Página Editores, 2004.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- \_ *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O ladrão honesto e outras histórias*. Barcarena: Editora Presença, 2006.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- DIENS, Ollivier. *Metal and Flesh: the evolution of man: technology takes over*. Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Editora Presença, 2007.
- FABRE, Josep Palau I. *El secreto de Las meninas de Picasso*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1982.
- FANTE, John. *Sonhos de Bunker Hill*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- \_ *Pergunte ao pó*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- FERON, Olivier. “Os Longes de Marguerite Yourcenar” in *Ex Aequo*, Oeiras: Celta Editora, 1994.
- FICACCI, Luigi. *Bacon*. Taschen, 2003.
- FILHO, Aldo Victorio. “Pesquisar o cotidiano é criar metodologias”. Em *Educação & Sociedade*, vol. 28, n. 98, p. 97-110, jan./abr. Campinas, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- \_ *O que é um autor?* Lisboa: Vega, Passagens, 1992.
- \_ *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- \_ *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

- FRITH, Simon. *Sound Effects – Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books, 1981.
- FUGANTI, Luiz. “Aprender”. Em CORAZZA, Sandra Mara & AQUINO, Julio Groppa (Orgs.). *Abecedário: Educação da diferença*, p.24-27. São Paulo: Papyrus, 2009.
- GAILLARD, Françoise. “Roland Barthes: le biographique sans la biographie”. Em *Revue des Sciences Humaines*, nº 224, 1991.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_ *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- \_\_ *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Veja, 1986.
- \_\_ *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Vega, 1995.
- \_\_ *Palimpsestes: a literatura de segunda mão* (extratos traduzidos). Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.
- \_\_ *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e metafenomenologia*. Lisboa, relógio d'água, 1996.
- \_\_ *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'água, 1997.
- \_\_ *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- \_\_ *O imperceptível devir da imanência*. Lisboa: Relógio d'água, 2008.
- GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- HANSEN, João Adolfo. “Eu nos faltará sempre”. Prefácio em BECKETT, Samuel. *O inominável*. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- HEUSER, Ester M. Dreher. “Imagem do pensamento”. Em CORAZZA, Sandra Mara & AQUINO, Julio Groppa (Orgs.). *Abecedário: Educação da diferença*, p.55-58. São Paulo: Papyrus, 2009.
- \_\_ *Pensar em Deleuze: violência e empirismo no ensino de filosofia*. Ijuí: Editora Unijuí, 2010.

- JUEHL, Françoise. *Dicionário da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_ *A metamorfose e O veredicto*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- \_\_ *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. New York, Washington: Praeger Publishers, 1972.
- \_\_ *Teoria del arte moderno*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979.
- \_\_ *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- LAPORTE, Roger. *Fugue: supplement*. Paris: Gallimard, 1973.
- LEBEL, Robert. *La double vue*. Paris: Verdier, 1999.
- LE BRETON, David. *Des visages. Essai d'anthropologie*. Paris: Métailié, 1992.
- \_\_ *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.
- LE CORBUSIER. *Towards a new architecture*. London: J. Rodker, 1931.
- \_\_ *El Modulor*. Buenos Aires: Poseidon, 1953.
- \_\_ *El Modulor 2*. Buenos Aires: Poseidon, 1962.
- \_\_ *Por uma arquitetura*. São Paulo: perspectiva, 2006.
- LIMA, André Pietsch. *Ritmologia*. Tese de doutorado (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2006.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesanato do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- \_\_ “A metafísica da carne; que pode o corpo”. Em LINS, Daniel; GADELHA, Silvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

- MARCUS, Greil. *A última transmissão*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.
- MARTINS, Manuel Frias. *Matéria Negra*. Uma teoria da literatura e da crítica literária. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes: O ofício de escrever*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- MATOS, Manuel Cadafaz de. “A escrita na óptica da carnalidade: do livro aberto (o corpo) às respectivas inscrições (do corpo como instância de comunicação ao reconhecimento e consciencialização das asas)”. Em MERCURY, Jean-Yves; NABAIS, Nuno (Editores). *Corps et Signs*. No centenário do nascimento de Claude Lévi-Strauss e Maurice Merleau-Ponty – III Colóquio Internacional Filosofia das Ciências Humanas. Lisboa: Coleção Documenta: Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2009.
- MAUBERT, Franck. *Conversas com Francis Bacon*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MESSIAEN, Olivier. *Music and color: conversations with Claude Samuel*. Portland: Amadeus Press, 1994.
- MILLER, Henry. *Trópico de capricórnio*. São Paulo: José Olympio, 2008.
- MOULIN, Joëlle. *L'autoportrait au XXe Siècle*. Paris: Adam Biro, 1999.
- MUNHOZ, Angélica Vier. *Corpogeografias*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desutilidade da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

- OATES, Joyce Carol. *On Boxing*. Harper Perennial; Expanded edition, 1995.
- OLAIO, António. *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*. Lisboa: Wook, 2005.
- OLIVEIRA, Alice Bicalho de. *Ensaio sobre corpo e grafia: figura, grão e gesto em Roland Barthes*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras: Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- OLIVEIRA, Marcos da Rocha Oliveira. *Biografemática do homo quotidianus: o Senhor Educador*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.
- \_ *Método de dramatização: O que é a pedagogia?*. Proposta de Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.
- ORLANDI, Luis B. L. “Linhas de ação da diferença”. Em ALLIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- PARTSCH, Susanna. *Klee*. Taschen, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIGNATARI, Décio. “Para uma semiótica da biografia”. Em HISGAIL, Fani (Org.). *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores; Cespuc, 1996.
- PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- POÉTIQUE*. Revista de teoria e análise literárias. “Intertextualidades”. Livraria Almedina, Coimbra – 1979.
- RANCIÈRE, Jacques. “Existe uma estética deleuzeana?”. Em ALLIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

- \_ *Estética e Política: A partilha do sensível*. Porto: Dafne Editora, 2010.
- SALABERT, Pere. *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes, 2003.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- SAROYAN, William. *O jovem audaz no trapézio viador e outras histórias*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- SCHÉRER, René. “Homo tantum. O impessoal: uma política”. Em ALLIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (Orgs.). *Arte e Cultura II: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2002.
- SILVA, Tomaz Tadeu. “O adeus às metanarrativas educacionais”. Em \_ (Orgs.) *O sujeito da educação: estudos foucaultianos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- \_ *Deleuze para as férias*. Porto Alegre: [s. n.], 2004.
- SKINNER, Frederic Burrhus. *Ciência e comportamento humano*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- STERN, Daniel. *O mundo interpessoal do bebê*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.
- SYLVESTER, David. *Sobre Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- \_ *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TAVAREZ, Gonçalo. *A temperatura do corpo*. Lisboa: Instituto Piaget, Col. Epistemologia e Sociedade, 1999.
- TOPIA, André. “Contrapontos Joycianos”. Em *Poétique – revista de teoria e análise literárias/ Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- VALÉRY, Paul. *Apontamentos – arte, literatura, política & outros*. Lisboa: Pergaminhos, 1994.
- \_ *Eupalinos ou O Arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- \_ *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- \_ *Variadas*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.

VICO, Giambattista. *Autobiografia, Poesie, Scienza Nuova*. Milano: Garzanti Editore s.p.a., 1983.

\_ *Ciência Nova*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VILELA, Eugenia. “À contraluz, o testemunho. Uma linguagem entre o silêncio e o corpo”. Em COSTA, Luciano Bedin; FONSECA, Tânia Mara Galli (orgs.). *Vidas do fora: habitantes do silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. *O corpo fala*. São Paulo: Vozes, 2001.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

ZOLA, Émile. *Como se casa, como se morre*. São Paulo: Editora 34, 1999.

ZORDAN, Paola. “Ensinar”. Em CORAZZA, Sandra Mara & AQUINO, Julio Groppa (Orgs.). *Abecedário: Educação da diferença*, p.55-58. São Paulo: Papyrus, 2009.

## IMAGEM INICIAL

Francis Bacon. *Corpo visto através de nota em papel vegetal (fotografia)*. Dublin City Gallery The Hugh Lane.