

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: FILOSOFIAS DA DIFERENÇA E EDUCAÇÃO

Adriana Pedrassa Prates

*Visões e devires de uma professora:
a violência da sensação*

Porto Alegre

2013

CIP - Catalogação na Publicação

Prates, Adriana Pedrassa

Visões e devires de uma professora: a violência da sensação / Adriana Pedrassa Prates. -- 2013. 243 f.

Orientadora: Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. ensino. 2. arte. 3. pensamento. 4. sensação. I. Zordan, Paola Basso Menna Barreto Gomes, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Adriana Pedrassa Prates

*Visões e devires de uma professora:
a violência da sensação*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Educação.
Orientação: Prof^a Dr^a Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan
Linha de Pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Porto Alegre

2013

- 3 -

Adriana Pedrassa Prates

Adriana Pedrassa Prates

*Visões e devires de uma professora:
a violência da sensação*

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

Prof^a Dr^a Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Prof^a Dr^a Ester Maria Dreher Heuser

Prof. Dr. Julio Groppa Aquino (suplente)

Prof^a Dr^a Marilda Oliveira de Oliveira

Prof^a Dr^a Sandra Mara Corazza

Agradecimentos

À Prof^a Dr^a Paola Zordan, pelo acolhimento amoroso, pela sábia recusa das tantas tentativas de escrita, pela estratégia da espera, pelo cuidado atento e pela presença segura. Precisa mais?

Aos professores da Linha de Pesquisa, pelo contágio dos pensamentos, em especial à Prof^a Dr^a Sandra Mara Corazza, pela confiança e pelo olhar perspicaz nos encontros que se deram.

Ao coordenador pedagógico Edmilson de Castro, pela presença inspiradora na Educação, a quem devo o primeiro contato com as Filosofias da Diferença.

Aos meus pais e filhas amados, Décio e Filomena, Letícia e Sofia.

Aos pais, pela imensidão do apoio, e às filhas, pela enorme paciência alegre.

Às forças que se apoderaram da presente escrita, ou seja, àquilo que, na vida, me põe viva.

*Visões e devires de uma professora:
a violência da sensação*

RESUMO

A presente dissertação se inscreve nas fronteiras da Educação, da Arte e da Filosofia. É produto das artistagens do pensamento em exercícios de escrita conceitual e fabulatória, assim também como do desenho. Tudo se dá por uma necessidade: a da decifragem. Acometida por forças que desconhece, uma professora vê erguer, como gigantes, cinco expressões picturais e sonoras puras – visões paradas no tempo e no espaço - em diferentes lugares da instituição escolar, tornando-a irremediavelmente irreconhecível. Ao estranhar o outro - professores, alunos, aulas - é a si mesma, no entanto, que a professora estranha, seus próprios espaços-tempos é que são violentamente invadidos. Não obstante, o esforço que se move não segue na tentativa de um (re)encontrar ou de um (re)encontrar-se, como algo que de antemão, já é dado, muito pelo contrário. O pensamento, expulso de sua pretensa acomodação, é lançado a uma aventura involuntária que faz com que, no encontro com as visões que sofre, à maneira de um artista que trabalha, lute por arrancar de cada qual, perceptos e afectos, ou seja, a Figura como a forma sensível da sensação, conceito este tomado como vital. Na simultaneidade da destruição e da criação que engendra, essa dissertação aparece, principalmente com Deleuze, mas também com Nietzsche, Foucault, Proust, Valéry, Guattari, Bergson, Blanchot, Barthes, o pintor Francis Bacon e outros tantos tão amados, como o exercício de um eterno vir a ser - devires infindos se dão via a constituição de um processo de sensibilização que, ao jogar estética na existência, aciona o pensar do pensamento. Os agenciamentos que daí resultam, vêm como o traçado de intensidades inteiramente implicadas com a produção de novos modos de vida. A importância que isso apresenta é a mesma que faz dizer sobre a necessidade do contato das pessoas com a arte ou, o que é indispensável afirmar, dos alunos, com a arte, nas escolas.

Palavras-chave: ensino, arte, pensamento, sensação.

ABSTRACT

This dissertation articulates in the different areas: Education, Art and Philosophy. It is product of the artistagens of thought in conceptual and artistic writing exercises, and so as the drawing. Everything happens for a need: the deciphered. Affected by forces that she does not know, a teacher sees rising, like giants, five pure pictorial and sounded expressions - visions stopped in time and space - in different parts of the school, becoming it unrecognizable. Stranging the other - teachers, students, classes - it is the teacher herself who, however, strange, her own space-time that is violently invaded. Nevertheless, the effort that moves does not follow in an attempt to a (re)find or to a (re)find itself as something, beforehand, it is already given, in the contrary. The thought, expelled from its alleged accommodation, is launched on an involuntary adventure that makes, in the encounter with the visions suffer, the way an artist works, it fights to rip for each one of the percepts and affects, so, the Figure, how a sensitively form of the sensation, concept that takes as vital. In simultaneous' destruction and creation that engenders, the dissertation appears, especially with Deleuze, but also with Nietzsche, Foucault, Proust, Valéry, Guattari, Bergson, Blanchot, Barthes, the painter Francis Bacon and many other beloved, as the exercise of an eternal come into being - infinded becomes happened by the constitution of a process of sensibility that, while release aesthetic in the existence, sets to think of thought. The agenciamentos that result from it, come as the traced intensities fully involved with the production of new ways of life. The importance that it shows is the same that may say about the need for contact from the people with the art, or, what is indispensable to say, from the students with art, in the schools.

Keywords: teaching, art, thinking, sensation.

Sumário

PARTE A

1- Uma dança cega (ou um atletismo vital)	25
2- Latitude e Longitude tais, ao rés do chão	30
3- Um procedimento em três proposições (com o Método Valéry-Deleuze):	52
3.1- Do escrita solta (com Barthes)	58
3.2- Do desenho (com Valéry)	60
3.3- Da escrita conceitual (com Deleuze-Nietzsche)	61

PARTE B

4- FIGURA I	69
Um leão no parque da Educação Infantil & o aluno-vianda retirado do parque	
4.1- EXERCÍCIO I:	
O aluno vianda	70
<i>Desenho</i>	72
Uma notícia	73
<i>Desenho</i>	74

Acontecimento	75
<i>Desenho</i>	76
Do leão e da criança	77
<i>Desenho</i>	78
Devir leão	79
<i>Desenho</i>	80
Aula	81
<i>Desenho</i>	82
Acrílico, agulha e cristal	83
<i>Desenho</i>	85
Flores	86
<i>Desenho</i>	88
Ferida (inclui escrita conceitual)	89
<i>Desenho</i>	110
5- FIGURA II	112
Um carrapato (ou um piolho) em um pano de prato sobre a mesa do professor	
5.1- EXERCÍCIO II:	
Fama	113
O coordenador pedagógico e o pano	114
Exemplo	115
Arrastão	116
<i>Desenho</i>	117
Sabor Framboesa	118
Escape Vital	119

Foda-se	120
Beleza Insana	122
<i>Desenho</i>	123
Os brincos	124
Amor	125
Quitina	126
Para aqueles que vêm do escuro	127
Que assim suje!	128
<i>Desenho</i>	129
Cabeça, comida, pano e piolho	130
Aqui mesmo	131
Levedura (inclui escrita conceitual)	132

6- FIGURA III	177
---------------	-----

Uma mulher nua, magra, muito branca, de cabelos longos platinados, grudada frontalmente na parede contrária às salas de aula de um corredor

6.1- EXERCÍCIO III

Linha Quebrada	178
<i>Desenho</i>	179
Cara	180
<i>Desenho</i>	181
Ela (inclui escrita conceitual)	182
<i>Desenho</i>	197

7- FIGURA IV	199
Vista aérea de uma enorme queda d'água em suspensão, sobre o pátio da escola	
7.1- EXERCÍCIO IV	
Azul	200
<i>Desenho</i>	201
Vaidade	202
Desejo	203
<i>Desenho</i>	207
Cachoeira (inclui escrita conceitual)	208
<i>Desenho</i>	229
8- Pensares, por hora, derradeiros	230
9- Referências	237-243

PARTE A

1- Uma dança cega (ou um atletismo vital)

Há como que uma vontade excedente no corpo de uma criança. Algo que transborda, e que toma passagem sem pedir licença ou conjeturar ações, porque não precisa. Há, ali, uma necessidade que avança, há algo que quer. O corpo do infante é, ele próprio, consentimento, e afirmação. Mas o quê este corpo consente ou afirma?

Um bebê deitado sobre uma cama não pára de se mexer, seus braços, suas pernas, seu pescoço, seus olhos e boca externam a vertigem daquilo que, no redesenho incessante de um novo limiar, está em franca expansão. Seu corpo inteiro expressa a coragem daquele que não sabe e que não se apodera. Nas expressões deste corpo, a visão única das misturas que faz de si com sabe-se lá o quê: desarranjos do dentro e do fora.

A cada novo gesto, o abandono do precedente em um esquecimento vital: intensidades deflagradas pela alternância entre a incisão de um movimento e sua brusca ruptura. E, na fissura, nas fendas que se abrem, o corpo vai, ele mesmo sujeito e objeto de sua própria experimentação. Corpo predisposto, sempre, ao seu próprio gozo.

Olhar a criança em sua dança cega é como poder experimentar novos lugares, sentir outras dores, rir outros risos. A facilidade dos seus descaminhos parece liberar a potência daquilo que impregna cada um de seus poros e espaços de dentro (tudo sempre tão misturado): a vida. É ela, a vida mesmo que, aquele pequeno corpo consente, acena, e incessantemente reafirma.

No corpo de um bebê, a “vida grita para a morte”. Como não aprender com isso? Olhar para o giro da criança como uma espécie de “declaração de fé na vida” significa poder ver que há uma luta possível. Sem o giro do corpo, as potências da vida e da morte mantêm-se embotadas, inertes, em uma situação de apaziguamento mórbido que só faz ligar-se à degenerescências perigosas, porque tristes. É à vida que interessa a vertigem do giro, giro mesmo da vida. É ele que torna a luta possível porque “desentoca e faz ver” as invisibilidades que atingem os corpos. Visibilizá-las torna-se vital na medida em que, sem o contato com as mesmas, cada corpo estaria

privado de suas próprias forças. É no giro que a vida triunfa sobre a morte, ou faz “dela uma amiga”, reafirmando sempre um “novo poder de rir” (DELEUZE, 2007b, p. 67 e 68).

Há muito tempo atrás, Heráclito já dizia: “viver de morte, morrer de vida” (ca 500 a.C apud MORIN, 1996, p. 278). Vida e morte imbricadas no jogo da vida. Contínua e simultaneamente, moléculas se degradam e novas moléculas são produzidas. Contínua e simultaneamente corpos degeneram e rejuvenescem. Quando um corpo morre, a morte não suplanta a vida. “São os organismos que morrem, não a vida” (DELEUZE, 1992, p.183).

Olhar para o corpo da criança permite o advento de uma pergunta ao corpo já crescido: o que é que lhe faz saltar, correr, rodar, rolar, deitar, agachar, andar, girar, brincar ou rir enquanto vive? O que faz com que estire, contraia, tensione, absorva, expanda? O que lhe põe a viver?

Conservar¹, em vida, a potência da vida, ela mesma. Talvez isso tenha algo a ver com esta escrita.

Esta dissertação afirma-se como uma invenção e, nem por isso, não diz de verdades (ou, até por isso, diz de verdades). Não as verdades já guardadas, que vêm frias e prontas e que chegam ao fundo do estômago sem deixar sequer um gosto na boca, mas sim aquelas que a fome prepara e que, no prazer da devoração, são capazes de fazer outro um corpo inteiro. A coisa, assim como a vida, não tem começo ou fim. Em franco movimento, se instaura como uma tentativa potencialmente fadada à beleza de um fracasso. Não mais se persegue o que já se sabe, o que já se vê, ou aquilo que, inerte aos sabores das existências, invariavelmente, perdura. Por isso, não há rotas demarcadas e, para o descanso dos aplausos, não se chega a lugar algum. Nada, tampouco, se mantém. Não há a ideia pré-concebida de um todo a ser alcançado, e nem a

¹ Vê-se, na utilização da palavra “conservar”, a remissão a um sentido que é próprio da arte, e que diz respeito à obra como a encarnação de um acontecimento virtual. Por isso, conforme Deleuze e Guattari explicitam em *O que é a Filosofia?*, a arte, de direito, “conserva e se conserva em si”, enquanto que, de fato, “não dure mais que seu suporte e seus materiais”. Indissociável do material que a constitui, o que a arte conserva é o afecto e o percepto, por isso que se pode dizer de um e de outro como “metálico, cristalino, pétreo...” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.213 e 217). Neste sentido, o corpo do bebê, que não se aparta da vida, conserva (o acontecimento virtual que encarna) e se conserva em si, enquanto vive (tal como obra de arte).

pré-figuração de um rosto a ser decalcado numa dada narrativa. Não há história a ser contada. O que há é um corpo que não é maior e nem menor do que aquilo que experimenta. Um corpo que, cuidadosamente à deriva, mantém-se à espreita das intensidades que, misteriosamente, o inflamam e excedem. Um corpo que, atento ao que lhe é insuspeito, se abre para a vida na violência do pensar que a contingência dos encontros favorecem. Na evidência de um fato - “o pensamento é regulado pelos mesmos princípios que a própria vida” (LECLERCQ, In: Dossiê Deleuze, 2002, p.23) - é que a presente dissertação diz, então, de si. Ao contrário do que comumente se supõe, a vida e o pensamento não pertencem a um sujeito, dado que este, fatalmente, os limitaria, mas sim o sujeito é que pertence a ambos, que o excedem em todos os pontos (Cf. Ibidem, p.23). Por isso, a imagem do bebê a inaugura - ela própria, a aparição da “incrível confusão entre a Vida e o pensamento” (Ibidem, p.11). Se a imagem é “responsável pela arte de pensar” (CORAZZA, 2006, p.80) ou se “só temos dois meios de expressão - o conceito e a imagem” - dado que “é em conceitos” que o pensamento “se desenvolve”, e é “numa imagem que ele se contrai quando o rebatemos na direção da intuição da qual ele desce” (BERGSON, 2006, p.138), é exatamente com uma imagem que a dissertação, na estreita afinidade das forças que as entrelaçam e põem a ressoar, pode dizer melhor de sua própria condição: na dança cega que, paradoxalmente dá a ver, o que se atesta são seus próprios descaminhos. É com a imagem do pequeno corpo em festa que, naquilo que Deleuze denomina como Imagem do Pensamento, pode reportar-se não mais àquilo que, ao seguir um modelo prévio em estreita afinidade com “o Verdadeiro e o Bem” (CORAZZA, 2006, p.80) não passaria da mera representação (pensamento enquanto reconhecimento), mas sim e propriamente ao “Pensamento sem Imagem” (Cf. Ibidem, p.82; DELEUZE, 2006b, p.213), cuja produção somente se dá pelo exercício transcendente das faculdades, ou seja, pelo que é capaz de destituir o pensamento de si próprio na medida em que o devolve, sempre, a “um fora que é como que a sua razão”² (LECLERCQ, In: Dossiê Deleuze, 2002, p.21). Sob tal perspectiva, não há como dizer das próprias imagens assim como também dos conceitos, ou melhor, do próprio pensamento senão segundo a constituição de um campo transcendental, um plano, como o traçado das relações infinitas que o constituem como pura imanência. Com Deleuze, o bebê é a própria visão do pensamento sem imagem ou do “Pensamento-Ser” (CORAZZA, 2006, p.82). Tomado como personagem

² Em seu texto original, tal citação vem em referência direta à imagem.

conceitual, é “pensamento vivo em ato” (LECLERCQ, In: Dossiê Deleuze, 2002, p.23), que se “mexe, respira, dança” (Ibidem, p.20). Algo como uma “encruzilhada do mundo” ou como “a intersecção de um conjunto de movimentos” (Ibidem, p.23) que se dão intermitentemente como puro acontecimento e que, por isso, não se vinculam à produção ou aos comandos de uma consciência absoluta. Se se pode dizer, com ele, de uma consciência, é somente por uma via que a apresenta como aberta, ou melhor, como um elemento entre outros sobre o plano. Todo um “real selvagem” (Ibidem, p.22) aparece naquilo que permite afirmá-lo pelo atravessamento da “imanência em si”, isto é, “pela vida”. Há algo, no entanto que, ao mesmo tempo em que o mantém como manifestação ininterrupta de vida, o joga para fora deste plano, de maneira que não se pode mais dizer dele que é vida, e sim que “pertence à vida”. Simultaneamente à indeterminação anterior ao subjetivo, e que diz respeito apenas ao sensível, ocorre uma determinação: à medida que cresce, o bebê se diferencia de si mesmo e, necessariamente, cai fora do plano de modo que toda uma “desnaturação da imanência” se opera naquilo que o torna uma “entidade subjetiva” ou que o impõe como um “transcendente” (Ibidem, p.24). É isso que permite dizer que esse texto somente se faz enquanto é feito ou que, assim como o bebê, naquilo que, indefinidamente, é, constitui-se como o trabalho de um eterno vir a ser. É nas idas e vindas do bebê que a dissertação se inscreve, ao mesmo tempo, como movimento e parada de movimento segundo os agenciamentos que compõe e que, em suma, a produzem. Se se pode dizer dela toda como uma “parada do movimento” ou *uma* imagem é somente naquilo que permite lembrá-la como um crivo no escuro, um “corte no caos” (CORAZZA, 2006, p.83), um apelo ao infinito, cuja potência mantém sempre latente a liberação de seu próprio cromatismo. E o que se impõe, novamente, no vago vislumbre de sua produção, é a beleza de um fracasso: as coisas não mais representam, elas são. E não renegam a vida, dado que não se apartam dela. É somente em um campo de imanência infinito que se pode dizer de verdades tão reais quanto as dores e os risos que sacodem os corpos. Verdades que passam e que somente podem ser conservadas como impressões de beleza, o único meio pelo qual se pode tomá-las como impossibilidades de variação³ (Cf. MAUROIS, 1990, p.46 apud CORAZZA, 2010, p.5)⁴. O recém-nascido, em seu visível

³ A referida escrita foi inspirada pela seguinte citação: “A impressão de Beleza, tão irrefletidamente buscada, tão vãmente definida, é talvez o sentimento de uma impossibilidade de variação.”

⁴ No que diz respeito à referida produção de CORAZZA, a dissertação utiliza o Projeto de Pesquisa (Produtividade) vinculado ao Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) enviado ao CNPq em agosto de 2010 - *Dramatização do Infantil na comédia intelectual do currículo: método Valéry-Deleuze*, 91p., texto digitalizado. Em 2012, a autora produz um artigo

nomadismo, é o “grande desterritorializado” (LECLERCQ, In: Dossiê Deleuze, 2006, p.27), um ser unívoco cuja miniaturização condensa “todos os graus de potências” (Ibidem, p.28). Imagem-matéria (Cf. CORAZZA, 2006, p.82) com a qual a pesquisa se metamorfoseia. O vitalismo que, dessa relação, se desprende, invoca a dissertação à realização de sua própria e nunca finita dança e quer fazer dela mesma, pelo uso não premeditado das palavras, mas também das linhas e das cores, uma festa do pensamento⁵. Mas isso já pede uma outra história.

que contempla tal projeto, sob o título *Método Valéry-Deleuze: um drama na comédia intelectual da Educação*, que é publicado na revista Educação e Realidade (Porto Alegre, v. 37, n. 3, p. 1009-1030, set./dez. 2012). Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade Acesso em 14/08/2013.

⁵ Alusão ao pensamento valéryano “um poema deve ser uma festa da inteligência” (VALÉRY, 1996, p.57 apud CORAZZA, 2010, p.4).

2- Latitude e Longitude tais, ao rés do chão

É possível afirmar que aquilo que autoriza, em primeira instância, o advento desta dissertação são os efeitos de um encontro: alguns escritos das Filosofias da Diferença, principalmente com Deleuze, e uma pessoa. Início do séc. XXI, essa pessoa fala de um lugar-professora. Professora de arte (artes visuais e música) dos diferentes ciclos da dita educação básica desenvolvida em uma instituição de ensino secular, e, por excelência, moderna, a escola⁶. Ser professora em uma escola. Ser uma professora-de-escola... Após algum tempo, uma escola-de-professora, ou melhor, de professores? Daqueles que, de tudo, já sabem um pouco? Daqueles cuja experiência acumulada põe a dizer que todas as coisas foram vistas, que todos os procedimentos foram testados e que os melhores são tais e tais? Porque, por ali, já se passou, e se passa todos os dias, sem maiores problemas, com uma certa eficácia e um tanto de garantia. Garantia de que tudo continue caminhando sob a mesma toada, manhã a manhã, ano a ano, salário a salário... Ser professora. Ser e ponto. Talvez seja somente disso que essa dissertação trata, e com isso que mexe. Porque ser, não importa o que se mova – sim sim professora, as coisas se movem - não tem ponto, ao menos aquele que encerra ou finaliza. Matérias intensivas em franca circulação vinculam-se à constituição das formas: professora, escola, aluno, aula... Professora. Forma-professora. Trata-se de tomá-la pela ingestão das matérias que, ao mesmo tempo que a erguem, são capazes de decompô-la. Tomá-la naquilo que a precede ou, de alguma maneira, está para alguém dela. Trata-se mesmo de situar-se nas suas bordas para poder deslizar para dentro e para fora de

⁶ Em seu texto, *O Espaço da Formação e a produção do sujeito da experiência.*, São Paulo, (20--), Edmilson de Castro, discorre sobre a falência do projeto civilizacional moderno, apontado a queda de seus três pilares básicos: a universalidade, a individualidade e a autonomia. A escola, como sua “filha legítima e diletta”, como toda a sua “estrutura organizacional, curricular e docente” e como a “maior divulgadora dos ideais iluministas”, estaria padecendo de um “mal estar, que é também civilizacional” como o resultado da ruptura de “paradigmas culturais, políticos e pedagógicos que orientaram suas práticas e perspectivas até então.” (Mais textos desse mesmo autor encontram-se disponíveis em: www.espacoatual.com.br. Ainda sobre o assunto, temos que a instituição escolar moderna evidencia, ainda, um meio de enclausuramento típico do que Michel Foucault denomina como sociedade disciplinar, e mantém-se, fundamentalmente, sob práticas que vem desde o século XVII. Em *Vigiar e Punir* (1987), o filósofo, em meio à análise de outras instituições como os hospitais, as fábricas ou as prisões, mostra como a escola tal como hoje a conhecemos, se formou. O anacronismo desta instituição que, de alguma maneira, teima em sobreviver em um outro tipo de sociedade que não mais requer os meios de enclausuramento, a sociedade que vivemos hoje e que William Burroughs propõe chamar de sociedade de controle, faz proliferar discussões de todo tipo em torno da sua função, eficácia, importância, e até necessidade.

seus contornos, pois, o que se há de dizer, ou melhor, o que se há de fazer com uma forma desde sempre já formada, enrijecida naquilo que é, e, diga-se de passagem, sempre disposta a formar? As atitudes da professora cujos olhos domesticados passeiam pelas sempre mesmas rotas, ao mesmo tempo grosseira e finamente demarcadas, responde: o de sempre. Mas o apelo que esta escrita faz, junto às Filosofias da Diferença, é pelo novo, pelo que não é ou pelo que, indefinidamente, se torna. Porque o ser, somente o é, enquanto devém ao mesmo tempo em que o devir afirma-se na constituição do ser. A dupla afirmação de Heráclito, há séculos antes de Cristo, fundamental, negligenciada pelo que aparece, sempre, como mais atual nas tantas teorias e correntes ditas pedagógicas. Trata-se, aqui, de afirmar, simultaneamente, naquilo que se entende e se desentende como uma forma-professor, o devir e o ser do devir. Pois, o que interessa na forma é a trans-forma⁷ (Cf. FEIL, 2011, p.67-93). Indissociáveis, o um e o múltiplo. A criação e a destruição. A vida e a morte, ainda que o que prevaleça seja, sempre, a vida, não contraditoriamente, finita.

Talvez seja necessário escolher um ponto como o início de tudo, já que não há qualquer chance de se saber exatamente onde as coisas começam (e nem terminam). Um ponto como uma inflexão pela qual algo possa ser dito. Essa professora, e isso é importante que se saiba, tem lá seus 1000 anos, e costuma vagar nos espaços – corredores, pátios, salas de aula – de umas 502 escolas simultaneamente. É sempre na iminência de uma escuridão certa que ela vê corredores infinitos, pátios vazios, brinquedos parados, um papel amassado, uma janela que dá para uma árvore, um cadeado torto no armário, mesas e cadeira quietas, um livro esquecido, a geometria de uma sombra que recorta a sala. Vazios lhe cobrem e que passam não somente no silêncio dos gritos que já se foram, mas também na sala de aula cheia, numa frase que foi dita, num olho que lhe bate, no acúmulo dos gestos que se esbarram, na visão de um traço que se empenha sobre o papel, na festa da chegada e na debandada da saída, na disputa das vozes que martelam dentro dos seus ouvidos, nos inúmeros rostos que lhe contam a vida. O fato é que ela, acostumada a habitar as soleiras das portas que

⁷ Gabriel Sausen Feil, em seu texto *Procedimentos em Gilles Deleuze: Proust, Sade, Sacher-Masoch, Klossowski, Kafka e Bacon*, afirma que a Forma pela Forma seguiria intacta, consagrada, avessa a um processo natural de desestratificação. O procedimento, que aparece, por lidar com as mesmas, sempre como um caso de erotismo, atuaria violando-as, transgredindo-as, positivizando-as, em um processo de insistência e nunca de abandono que pressupõe a lida com os clichês. Esse mesmo tema é desenvolvido em seu livro *Procedimento Erótico, na formação, ensino e currículo*, Jundiaí SP: Paco Editorial, 2011.

marcam as divisas de um território educacional específico⁸ - local ao qual emanam cores e sons que vêm de outras terras - vive das vontades que lhes são acrescentadas e, tantas vezes, inflama-se de ares que lhes são inteiramente novos quando, em estado de sobrevoos⁹ (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 269 e 270), lança-se à própria sorte. São “linhas de fuga” que traça em suas idas e vindas, como tudo o que se precisa quando, mais do que fugir, o que se quer é “fazer fugir alguma coisa” (DELEUZE e PARNET, 2004, p.51). Não leva, nas viagens que faz, os pesos impeditivos do voos mais prazerosos, mas, como justa prudência, somente o “suficiente do organismo” em “pequenas provisões de significância” e “pequenas rações de subjetividade (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.23 e 104). Uma vez, em uma dessas suas aventuras solitárias, escreveu:

“Em um pensionato em Porto Alegre¹⁰, lendo loucamente um texto, no silêncio da manhã, ouço, estrondosa e inusitadamente, “gritos” de pássaros. A sonoridade que vem lá de fora sugere um outro território, esfumaça o meu, me retira da leitura compenetrada. Gaivotas, praia, ondas do mar no pequeno quarto. A invasão das vozes molha o chão, suprime sua solidez. Os móveis – cama, cadeira, estante e guarda-roupa – cedem, sutilmente, à areia molhada. Não sem demora, uma certa paisagem se estabiliza, e esvanece. Sensações reverberam. Ventos de outros lugares e sons crus passaram por aqui. O dentro e o fora, no meu quarto, e para além dele.”

A pequena escrita atesta - um corpo, em desarranjo, caminhou para aquém da própria organização. Solto na penumbra que circula nos lugares fronteiros - espaços-tempos que beiram o desconhecido – pôde experimentar novos limiares, ver outras paisagens. A leitura compenetrada, seguramente, trouxe à tona uma certa sensibilidade, e vinculou-se a tal estado e passagem, pois, mais tarde, minutos antes desse corpo adormecer, foram os “gritos” daquelas, mas também das tantas outras vozes lidas com a

⁸ A alusão diz respeito ao território hegemônico da educação em arte, que em nosso tempo e lugar, é marcada, preponderantemente, por uma prática cognitivista.

⁹ Os autores nos falam sobre um “estado de sobrevoos sem distância, ao rés do chão, auto-sobrevoos do qual não espaça nenhum abismo, nenhuma dobra nem hiato (...) uma forma em si, que não remete a nenhum ponto de vista exterior (...) uma forma consistente absoluta que se sobrevoa independentemente de qualquer dimensão suplementar, que não apela, pois, a nenhuma transcendência.”

¹⁰ A referência a um pensionato vem de encontro a viagens que, literalmente, em suas buscas, esse corpo faz, muito embora idas e vindas intensivas se façam sem que saia do lugar.

referida atenção, que ouviu ressoar em sua imensa concavidade aberta. Palavras e expressões como: *demorar-se na sensação, corpo, forças invisíveis, vianda, deformação, fundo monocromático infinito, fendas abissais, velocidades e lentidões, atletismo afetivo, vitalismo, arte e pensamento, violência, criação artistadora, informe, impulso vital, intuição, espírito, instabilidade sensorial, impressão bruta, fantasia, mergulho no caos, dramatização, matéria, dinamismos espaço-temporais, intensidades heterogêneas, precursores sombrios, sujeitos larvares*, e por aí vai...

Na violência do encontro entre essa professora, propensa às visões das coisas que não são comumente vistas, e escritas específicas das Filosofias da Diferença, que dizem respeito em sua maioria, se se olhar bem para elas, ao despontar agudo e intensivo - como um *punctum*¹¹, à maneira de Barthes (BARTHES, 1984, p.46) - do conceito deleuziano da sensação, algo, então, aconteceu: o corpo, imerso no imenso rizoma de sons e imagens, finalmente, adormeceu e, sob um sono leve, sofreu a sucessão ininterrupta de cinco visões em linha, cor, luz e volume. Como expressões picturais e sonoras puras, paradas no tempo e no espaço, essas visões ergueram-se como gigantes¹² (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 222 e 223) e foram, mais tarde, assim intituladas:

1- Um leão no parque da educação infantil;

2- O aluno-vianda retirado do parque;

¹¹ Barthes, na análise de sua relação com a imagem (no caso, fotográfica), distingue e nomeia dois elementos: o *studium* e o *punctum*. À grosso modo, o *studium* é o que faz com que uma determinada imagem seja experimentada com um “afeto médio” relacionado a um interesse geral pelo que ela trás, mas sem uma “acuidade particular”, algo que propicia uma participação cultural “das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações”. O *punctum*, no entanto, não diz respeito a um investimento da consciência, e sim àquilo que parte da imagem para o espectador, pontos sensíveis que, como uma flecha, o atingem e transpassam. Segundo o autor, o *punctum* “é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados” (p.45 e 46).

¹² Para Deleuze e Guattari, precisamente na conceituação do percepto (que é indissociável do afecto), o que se vive é uma “fabulação criadora” que “nada tem a ver com uma lembrança amplificada, nem com um fantasma.” É na desmesura dos perceptos que personagens e paisagens, sejam “telescópicos ou microscópicos (...) medíocres ou grandiosos, são demasiadamente vivos para serem vivíveis ou vividos.” Por isso, “toda fabulação é fabricação de gigantes.”

3- Um carrapato (ou um piolho) em um pano de prato sobre a mesa do professor;

4- Uma mulher nua, magra, muito branca, de cabelos longos platinados, grudada frontalmente na parede contrária às salas de aula de um corredor;

5- Vista aérea de uma enorme queda d'água em suspensão, sobre o pátio da escola.

São essas visões que, de tão grandes, saltam do onírico pelos olhos de uma professora, que essa dissertação toma para si como exercício para o pensamento, pois, a partir das mesmas, o que se vive é uma necessidade, a da decifragem. É importante ressaltar, no entanto, que, ainda que se trate de imagens¹³ vindas do mundo dos sonhos,

¹³ Segundo Deleuze, “(...) chamamos imagem o conjunto daquilo que aparece” (DELEUZE, 1985, p. 78). A imagem, a arte e o pensamento correm imbricados ou intimamente relacionados na obra deleuziana. Na relação entre os mesmos, a grossíssimo modo, o filósofo utiliza a arte – via as imagens-sensação – como máquina abstrata de produção de pensamento. Em seus estudos, constrói um percurso que vai da literatura (com Proust, Sacher-Masoch e Kafka), passa pela pintura (Bacon) e parece atingir seu mais alto grau no cinema. É com “Imagem-Movimento” e “Imagem-Tempo” que, debruçado específica e intensamente sobre a imagem, o filósofo traz o cinema como o meio mais potente e direto do pensamento em ato (de se fazer pensamento ou de se ser forçado a pensar). De qualquer modo, em ambos os casos, a imagem é referida, sempre, ao campo transcendental, enquanto condição de efetividade de toda experiência. Ainda que tudo isso apareça como atrativo aos objetivos dessa pesquisa, ela não avança em tal direção, uma vez que, além da enorme complexidade que o conceito da imagem assume na obra deleuziana – o filósofo realiza uma verdadeira ontologia da imagem e, na sua relação com o signo – como um tipo particular de imagem – investe na classificação dos mesmos – é necessário que mantenha sua atenção voltada àquilo que, neste meio, lhe aparece como central, o conceito da sensação – perceptos e afectos (desenvolvido maçicamente, quando se debruça sobre a pintura). Acrescenta-se a isso, o próprio fato de que as imagens selecionadas para a pesquisa tenham aparecido, sensivelmente, como expressões picturais. Vale ressaltar, ainda, na abordagem da questão, o foco que Deleuze afirma ter nesta fase de produção: (...) suponhamos um terceiro período em que

a tentativa em nada se aproxima de qualquer “interpretacionismo psicanalítico”. Se se pode falar de interpretação aqui, é somente via o contexto da Filosofia da Vontade de Nietzsche, pela qual se atribui um sentido e um valor àquilo que, de alguma forma, é sentido como real. Algo que se aproxima da pergunta que o pintor Francis Bacon, inquieto com suas próprias produções, faz: “(...) como pintar essa imagem para torná-la imediatamente mais real para mim?” (SYLVESTER, 2007, p.43); ou algo que, ao olhar para elas, inquirir: que força de ti se apodera que, a mim, punge, fere? Trata-se, desse modo, de tomar cada qual como dispositivo de força para a produção de pensamento, não pelo desbravamento de um caminho que tenta determinar “o que é”, mas pelo desenho inusitado de rotas implicadas unicamente com uma necessidade que é operatória, e que pergunta: “a quem veio?”, “para que serve?”, “como funciona?” ou “o que pode fazer funcionar?”¹⁴

Sob tal perspectiva, torna-se possível uma aproximação segundo o que alguns autores (que interessam à essa pesquisa) dizem do mundo dos sonhos, ainda que sucintamente. Em uma recorrência à produção deleuziana quando da sua incursão à literatura de Proust, essas imagens podem ser consideradas como um tipo específico de signos¹⁵ sensíveis. Vindas do mundo dos sonhos, fariam referência a associações tidas como profundas, porque mais espirituais (DELEUZE, 2010, p.61). Segundo Deleuze-Proust, na experiência do sono, o exercício das faculdades (sensibilidade, imaginação, memória e pensamento), bem como a subjetividade, entram em suspensão e, como que encoberto por uma nebulosa, o Tempo aparece fora das cronologias que o seccionam em passado, presente e futuro (Cf. HEUSER, 2010, p.141 e 142). Ligados não às “reminiscências”, mas às “descobertas”, não “às ressurreições da memória”, mas às “verdades escritas por figuras”, confirmam-se como signos verídicos, plenos e afirmativos (DELEUZE, 2010, p. 12 e 50). Ainda com Deleuze, o sonho pode ser visto como uma transposição da oposição entre Apolo e Dionísio, sendo, no entanto, fruto de um

trato de pintura e de cinema, em que trato aparentemente de imagens. Mas são livros de Filosofia. É que o conceito, creio eu, comporta duas outras dimensões, as do percepto e do afecto. É isso que me interessa, não as imagens.” (DELEUZE, 1992, p. 175).

¹⁴ A escrita faz alusão ao Método (nietzschiano) da Dramatização de Deleuze, lido spinozianamente, pelo qual ele afirma: “Não esta assegurado que a questão *o que é?* seja uma boa questão para descobrir a essência ou a Ideia. É possível que questões do tipo: *quem?*, *quanto?*, *como?*, *onde?*, *quando?*, sejam melhores (...)” (DELEUZE, 2006a, p.129).

¹⁵ Neste ponto, vale um esclarecimento: o “signo” aparece, nesta escrita, segundo a afirmação deleuziana de que “(...) um signo é uma imagem particular que representa um tipo de imagem, tanto do ponto de vista de sua composição, quanto do ponto de vista de sua gênese ou de sua formação (ou até de sua extinção)” (DELEUZE, 1985, p.93).

esforço de Apolo, a quem mais interessaria tornar claro aquilo que é distinto: “ (...) Dioniso atém-se a que permaneça obscuro aquilo que é distinto. Nenhuma razão e nenhuma vantagem o liga à ideias de conciliação, que ele não pode suportar. Ele não pode suportar o claro-e-distinto (...) Mas quem quer transpor essa oposição? Vejo bem que o sonho, que uma reconciliação do claro e do distinto só possa explicar-se do lado do claro. Quem quer transpor a oposição é Apolo” (DELEUZE, 2006a, p.150). Na produção de uma linha de pensamento que lhe é própria, Blanchot, traz o sono como uma desatenção ao mundo na mesma medida em que aparece como “o ato extraordinário de nossa vigilância” (BLANCHOT, 2011, p.289), capaz de fazer encontrar o ponto exato onde, nele, nos conservamos, ao mesmo tempo em que o afirmamos. Neste sentido, “para agir, cumpre deixar de agir” (Ibidem, p.292), na produção de um estado no qual o que desperta é o que “não pode ter fim”, “a neutralidade que se passa atrás do começo”. Sob tal referência, o sonho não diria mais respeito àquele que dorme, na medida em que é tão somente o “pressentimento do outro, o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si nem em outrem”. Segundo o autor, perde-se cada vez mais a “verdade pessoal que queria salvar-se” na queda do sonho, quando, na fissura que se afirma entre dormir e sonhar, o sonhante, ao crer que sabe que sonha e que dorme, tenta uma fuga para fora dele. É por essa crença que, ainda segundo o mesmo, Valéry dizia duvidar da existência dos sonhos, como se somente houvesse “sonho do sonho”. De fato, o sonho é, ele mesmo, a “realização indubitável dessa dúvida”, na medida em que não escapa de ser aquilo “que não pode ‘verdadeiramente’ ser”. O sonho “sonha-se”, sua forma é todo o seu conteúdo e o seu conteúdo é toda a sua possibilidade. “Tanto mais noturno quanto mais gravita em torno de si mesmo” (Ibidem, p.293), o sonho “é o semelhante que remete eternamente ao semelhante” (Ibidem, p.294).

Se se pode *arriscar* uma rápida intersecção entre dois planos de pensamento que seguem distintos – o de Deleuze e o de Blanchot - naquilo que se traz como uma referência mínima ao assunto, é somente porque, de alguma maneira, confluem na conjugação de algo que permite que algo, numa primeira aproximação, possa ser dito acerca das visões - elas aparecem como a produção de um lugar no mundo que em nada tem a ver com o resultado dos esforços de uma suposta boa vontade do pensamento. Como antevisões da visão ou quase acidentes, elas mostram – ainda que seja, naquilo que escondem - que a única maneira de se ver o que antes não podia ser

visto, diz respeito a um ato desinteressado de abandono e traição que é capaz de, mais do que fazer o pensamento escapar de si mesmo, achar o ponto exato onde pode ser outro enquanto é. Trata-se mesmo de fazer explodir o claro e o distinto à favor do valor dionisíaco que faz, de qualquer ato do pensamento, algo necessariamente obscuro, tanto mais obscuro quanto mais distinto for (Idem, 2006b, p.212). Pressupõe-se, então, na aventura da decifragem, algo jamais redutível à imagem mesma, nem tampouco ao pensamento que intenta apreendê-la¹⁶ (Cf. DELEUZE, 2010, p.26-36). Mas, como fazer disso algo possível fora do mundo dos sonhos? As visões, em alguma medida, *como o próprio cumprimento desse ato*, vêm em auxílio - como material e força para o pensar, mais do que impelem, obrigam o pensamento (mais e mais) à realização de seu próprio exercício.

O sonho é “tanto mais noturno quanto mais gravita em torno de si mesmo”, por isso, pode-se dizer dele segundo as diferentes gradações que marcam aproximações ou distanciamentos em relação às “verdades pessoais” daquele que sonha. Ainda que as visões que saltam à pesquisa, apresentem pistas para o pensamento, principalmente no que se refere à apresentação de elementos comuns às Filosofias da Diferença (vianda, carrapato), não há como não dizer delas como exteriores ao mesmo: não é somente de tais elementos que são feitas, erguem-se em espaços específicos, e se dão sob situações peculiares. Por isso, assumem um determinado grau pelo qual é possível que se as afirme como estranhas ao pensamento. Situam-se, por assim dizer, na penumbra, nas bordas, nas fronteiras que marcam a nem sempre tênue divisa entre o que se conhece e o que nem sequer se pode supor. Talvez, a pergunta mais apropriada a tal questão, seja a que diz: como saber do novo dessas visões senão pela dificuldade que o

¹⁶ Essa afirmação diz respeito àquilo que Deleuze-Proust apresenta na análise dos encontros com os diferentes signos: o objetivismo e o subjetivismo como crenças a serem superadas, uma vez que impediriam o pensar do pensamento. O objetivismo seria uma tendência natural ou habitual em confundirmos “o significado do signo com o ser ou o objeto que ele designa.” Presos à inteligência e à percepção, não escaparíamos de uma reconhecimento que só faz render homenagens ao objeto. O subjetivismo apareceria como um esforço de compensação relativo à decepção vivenciada quando se quebra essa ilusão, pois o “o objeto não revela o segredo que esperávamos”. Esse esforço compensatório, por sua vez, nos prenderia à uma outra ilusão, a das interpretações subjetivas, capaz de reduzir qualquer signo a “um simples elo na cadeia de nossas associações de ideias.” A inteligência que ambos encerram, nos incitaria à conversação, à amizade, ao trabalho e à filosofia como “exercício voluntário e premeditado do pensamento.” Por isso, ao tradicional duo da amizade e da filosofia, Proust opõe a obscuridade do amor e da arte, cujos signos, potencialmente, dariam mais a ver a insuficiência compensatória da segunda ilusão, quebrando-a. Neste contexto, para além dos objetos designados e das associações subjetivas, haveria as essências, “alógicas ou supralógicas.”

pensamento tem de pensá-las? Transfiguradas naquilo que se poderia esperar delas, ainda que possam perambular pela claridade do mundo das formas, conservam, singularmente, os traços obscuros do distinto. Imagens caosmos¹⁷, cuja qualidade apolínea faz gritar a catástrofe dionisiaca.

Se tais visões trazem, naquilo que erguem, os espaços tradicionais da instituição escolar – o parque, a sala de aula, o corredor e o pátio – isso não se dá, sem dúvida, pelo que a ela (à escola) cabe ou sedimenta, mas sim pelo que a esfumaça, desestabiliza, fissura, fende e rompe. Na penumbra que instalam, tornam inevitável e irremediavelmente irreconhecíveis, professores e alunos, protagonistas que são das aulas que encenam em seus palcos cotidianos. É, no entanto, ao estranhar o outro, que a professora *estranha a si mesma*. Passa a viver a necessidade da decifragem porque, naquilo que, da escola, dos professores, dos alunos e das aulas, as visões encobrem, o que não mais pode ver, é a sua própria forma. Na perda das linhas que desenham os contornos do outro e das cores que os revelam, são os seus próprios espaços-tempos que sente violentamente invadidos. Uma possibilidade, no entanto, desponta quando se escapa dos ruídos de um tempo ininterrupta e ruidosamente pulsado ou aos domínios de um espaço invariavelmente reconhecível - naquilo que, nela (ou em todas essas formas) falha, algo pode ser pensado. Neste sentido, vale dizer que o que interessa à pesquisa é exatamente aquilo que, nas coisas, não é: na escola o que não é escola, no professor aquilo que não é professor, no aluno aquilo que não é aluno, na aula aquilo que não é aula¹⁸.

Na possibilidade que desponta a tentativa não é, portanto, a de um (re)encontrar ou de um (re)encontrar-se como algo que, de antemão, já é dado, muito pelo contrário. Atingido pelo que lhe é exterior – tais visões lhe vêm como o Fora - o pensamento é lançado a uma aventura involuntária que pressupõe o contínuo afastamento das referências que o prendem à cruz da representação. Nisso, há de ir lá para onde um jogo ou uma luta é possível, porque desentoca e faz ver o que antes não podia ser

¹⁷ De acordo com BAREMBLITT, Guattari propõe como “tema de investigação, de pesquisa, como forma de atuação ética, como forma de militância política”, a “produção de dispositivos que tenham em conta essa potência produtiva do caos, do acaso (...)”. Relativamente a isso, o que se produz é um caosmos, “caos e cosmos articulados e propostos como procedimento” (1998, p. 24). É importante ressaltar que, nessa pesquisa, não são os sonhos que são tomados como dispositivos para o pensamento, mas as visões que, *por acaso*, dele, saltam, como perceptos.

¹⁸ A presente escrita referencia a poesia *Interessere*, escrita em 1976, por Décio Pignatari (PIGNATARI, 2004, p 220).

visto - as invisibilidades que atingem os corpos. Prerrogativa da arte, a da captura das forças que nos atingem. Condição mesma do pensamento enquanto criação. Visibilizá-las torna-se vital na medida em que, sem o contato com as mesmas, cada corpo estaria privado de suas próprias forças. O que se vive é um jogo de vida ou de morte pois a condição que se apresenta é a do mergulho no caos, nas fendas abismais de onde se pode voltar outro, e aí sim, poder dar a ver outros modos de existência. É somente por essa via que as potências destruidoras e criadoras do informe - a toda Forma pode nascer outra - são acionadas. Junto à Educação, Sandra Mara Corazza cunha o termo - artistagens¹⁹ (CORAZZA, v. 1, n. 1, 2002, p. 15 apud GOMES, 2004, *Ltlg.* 13). Artista implica no desenvolvimento de uma ética e uma estética da invenção e, por isso, da resistência. Uma micropolítica. Um devir menor. E não há como falar de artistagens sem que se traga, como inseparável do pensamento que se cria, a sensação.

Se a sensação, ou melhor, a sensação do conceito da sensação, é o que traz à professora, de alguma forma, as visões, é com elas que a sensação efetua novo corte e é pela via da sensação que, no atendimento à tarefa que se impõe, os planos dessa dissertação são erigidos. Portanto, tal conceito - produzido maciçamente na última fase de Deleuze, em especial quando o filósofo, debruçado sobre o universo da pintura, produz *Francis Bacon: A Lógica da Sensação* ou quando trata diretamente da arte em *O que é a Filosofia?* - firma-se como vital à mesma. A sensação age como força de ruptura na “corrente da consciência absoluta” e, ainda que se possa dizer de duas sensações como muito próximas, a passagem de uma à outra se dá como devir (DELEUZE, In: Dossiê Deleuze, 2002, p.9). Falar da sensação é algo mesmo como falar de visões, e de devires. Visões “não humanas da natureza” (perceptos) e “devires não humanos do homem” (affectos), mutuamente relacionados²⁰ (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 220). Visões e devires, respectivamente, como perceptos e affectos, ou seja, os próprios elementos constitutivos da sensação. Visões e devires que, na dor viva dos encontros - a

¹⁹ Segundo GOMES: “(...) para ‘operar na penumbra do que não se sabe direito o que é,’ Sandra Corazza cunhou o termo ‘artistagem’. Artista é uma estética, uma ética e uma política a se inventar junto a uma educação que procura ‘o não-sabido, o não-olhado, o não-pensado, o não-sentido, o não-dito’.”

²⁰ Os perceptos e os affectos são elementos não conceituais, próprios da arte. Os perceptos: “(...) são as paisagens não humanas da natureza.”, aquilo que torna sensíveis “as forças invisíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir (...)” Os affectos “ (...) são precisamente estes devires não humanos do homem (...) é uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (...) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 220, 235 e 225). Ainda, segundo o filósofo: “(...) O affecto, o percepto e o conceito” apareceriam como “três potências inseparáveis (...) que vão da arte à filosofia e vice-versa” (DELEUZE, 1992, p.175).

sensação é como o resultado do encontro de forças exteriores com os corpos²¹ (Cf. DELEUZE, 2007b, p. 62) - estouram tempos e espaços reconhecidos ou reconhecíveis porque excedem “os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 222). Como expressões daquilo que não tem medida, diz-se dos mesmos como estados e passagens que se formam quando se vê na vida algo grande demais para que possa ser suportado. Com Deleuze, reservas visuais “dos acontecimentos em sua justeza”²² (Dogen, Shobogenzo apud DELEUZE, 2007a, p. 28), quando o corpo é atingido pelo intolerável como “a parte irreduzível do que acontece” (DELEUZE, 2007a, p.30 e 31). Se, com isso, o corpo é excedido, perde suas próprias feições, se desorganiza e, tende, até, a desaparecer, isso não se dá porque se sente enfraquecido diante daquilo que o violenta, mas porque, na necessidade da decifragem das visões que lhe ferem, é impelido a afrouxar e até mesmo a abandonar os mecanismos de ação-reação acionados por domínios cujo alcance não é mais suficiente (inteligência, memória, sentidos, emoção, etc.). Por isso, tais encontros funcionam, por si só, como suspensões, intervalos, desarticulações, pequenas paradas que, ao mesmo tempo que lhe tiram o chão, oferecem a possibilidade de uma nova terra. À tarefa, o caos aparece, então, como aliado indispensável (ainda que a ele, não se deva sucumbir). Se se pode dizer, no entanto, de algo que, desde sempre, se interpõe à mesma como o seu maior empecilho e como um grande perigo na medida em que, potencialmente, inviabiliza a sua realização, há que se dizer, então, dos clichês, pois eles fazem supor que se vê. Eles roubam das imagens o seu poder à medida em que as encobrem. A questão consiste em poder arrancá-las dele. A luta é infinda e diz respeito a guerrear com o inimigo em sua própria casa (Cf. FEIL, 2011, p.91). Aderir-lhe sem resistência, enquanto se prepara uma armadilha (Cf. DELEUZE, 2007b, p.99). Se os clichês são eles mesmos o modo pelo qual Formas já instituídas se apoderam de tudo o que há, seria ilusório negá-las, uma vez que se manteriam tal e qual, sempre prontas para nascer novamente. A lida com a Forma pretensamente fixa - o natural da forma é o seu próprio processo de desestratificação - diz respeito, ao contrário, à possibilidade de tomá-la em um corpo-a-corpo capaz de fazê-la outra pois, na luta, se lhe adentra, abre, rompe, fende, transgride, reinventa. Incessantemente. Deleuze

²¹ Segundo Deleuze: “(...) As Forças tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação.”

²² Dogen, Shobogenzo, Ed. de La Différance.

aponta uma potência vital que, no enfrentamento dos clichês, vem juntar-se à sensação: a intuição. Se a sensação, ao conjurar a figuração, a narração e a representação, atinge diretamente o nervo, a intuição bergsoniana, à grossíssimo modo, vem como “método para eliminar os falsos problemas” ou como aquilo que requer, nas coisas, a duração, uma vez que, a ela, deve tudo o que é²³ (DELEUZE, 2007a, p.33 e 34; Cf. Idem, 2006a, p. 33-45). Em *Francis Bacon: Lógica da sensação*, o filósofo chega a afirmar que “(...) nenhuma arte é figurativa”, dado que “não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar Forças” (2007b, p.62). Ora, a arte vem ensinar, ela é que aparece como exímia na tarefa, e se dá pela realização de obras que são, elas mesmas, blocos de sensações, isto é, compostos de afectos e perceptos (Cf. DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.213). Mas, se assim como elas, as visões (e os devires) que a professora sofre vinculam-se tão fortemente à sensação - respectivamente, como perceptos (e afectos) - emerge uma inadequação fundamental: não há como dizer das mesmas como se se tratasse de signos artísticos. Com Deleuze-Proust, podem ser vistas como signos sensíveis, mais espirituais, podendo ser consideradas, no máximo, como próximas à arte (DELEUZE, 2010, p.61). Isso diz de uma “confusão” que vem compor com a afirmação deleuziana da “incrível confusão entre a vida e o pensamento” (LECLERCQ, In: Dossiê Deleuze, 2002, p.11): a sensação é, ela mesma, o testemunho ou a garantia do acordo entre as coisas e o pensamento (Cf. DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.259). Assim, à referida assertiva, é possível que se inclua algo que os pensares de Nietzsche e Foucault já anunciam e que, em suma, permitem que se a exponha como a “incrível confusão entre a vida, o pensamento e a arte.” A sensação participa do pensamento enquanto criação ainda que, para isso, não se parta, necessariamente, da arte, nem se faça, propriamente, Arte²⁴. É em atenção à sua tarefa que a necessidade que essas visões engendram - talvez, por ser por elas impregnada, ou melhor, por se confundir com as matérias que as constituem na imensa afinidade que as conecta - expõe um desejo que não se aparta da vida, e, ainda que não tenha qualquer chão que possa pisar, recusa servir à reprodução de um pensamento pretensiosamente

²³ Em seu livro *A Ilha Deserta*, no capítulo 4 - *Bergson, 1859-1941*- Deleuze aponta o estudo da intuição como capaz de “nos ensinar sobre a natureza dos problemas bergsonianos” (2006a, p. 33-45).

²⁴ Segundo Deleuze e Guattari, em *O que é a Filosofia?*: “(...) o caos tem três filhas segundo o plano que o recorta: são as Caóides, a arte, a ciência e a filosofia como formas do pensamento e da criação” (1992, p.267).

cientificista tão largamente aclamado nos discursos acadêmicos em geral que, munido de uma certa vontade de verdade²⁵ (FOUCAULT, 2007, p. 16 e 17), ainda estaria preso aos pressupostos básicos da Filosofia Clássica racionalista²⁶ (HEUSER, 2011, p.54). A arte ensina, incansavelmente: o ato de pensar em nada tem a ver com o esforço que adentra pelas profundezas como o lugar de esconderijo das essências abstratas, nem com o ideal que almeja as alturas como lugar supremo das transcendências sacralizadas. O advento das visões diz respeito, antes, às conexões que se desenham nas superfícies, a uma disponibilização ao mundo “das impressões ou das qualidades sensíveis”, à fortuidade dos encontros capazes de transmitir essa “espécie de imperativo” ou necessidade: “uma vez experimentada, a qualidade não aparece mais como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como o signo de um objeto completamente diferente, que devemos tentar decifrar (...)” (Idem, 2010, p. 10 e 11). A tentativa da decifragem é sempre inventiva e se dá pela aventura involuntária do pensamento. Seu esforço não resvala em quaisquer garantias ou em nada que diga respeito a um suposto inatismo que invariavelmente o levaria, se não desviado de seu curso natural, a uma harmonia conciliatória das faculdades²⁷ (HEUSER, 2011, p. 59-62). Isso

²⁵ Michel Foucault, em *A ordem do discurso*, ao analisar o que coloca como um dos três procedimentos de exclusão nas nossas sociedades – o verdadeiro e o falso – diz sobre o tipo de separação que regeu e rege, historicamente, uma vontade de saber tornando visível um processo de constituição das verdades: “(...) as grandes mutações científicas podem talvez ser lidas, às vezes, como consequências de uma descoberta, mas podem também ser lidas como a aparição de novas formas na vontade de verdade. Há, sem dúvida, uma vontade de verdade no século XIX que não coincide nem pelas formas que põe em jogo, nem pelos domínios de objeto aos quais se dirige, nem pelas técnicas sobre as quais se apoia, com a vontade de saber que caracteriza a cultura clássica (...) Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema de livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído.” (Os dois outros procedimentos de exclusão seriam, segundo Foucault, a interdição e a separação/rejeição).

²⁶ Em seu texto, *Estudos em torno da busca de um começo para pensar: do poderoso Eu ao impoder essencial do pensamento*, Ester Maria Dreher Heuser apresenta a crítica de Deleuze-Proust em relação à Filosofia clássica racionalista. De acordo com o texto, Deleuze nos diz que desde Descartes com o cogito “Penso, logo sou”, passando pelo “sujeito transcendental” de Kant, pelo “eu puro” de Fichte, pelo “puro ser” de Hegel, e até mesmo pela invocação do “sensível” de Feuerbach (que traz a riqueza concreta do sensível, mas faz dele um princípio abstrato), o pensamento estaria sujeito a uma doxa que impõe cinco pressupostos. Tais pressupostos, em suma, impediriam o pensamento de pensar pois estipulam que: 1) o pensador procura naturalmente a verdade segundo uma forma premeditada carregada de boa vontade- princípio do *cogitatio natura universalis*; 2) a boa vontade e o pensamento reto pertencem de direito (*quid juris*) ao pensamento – ideal do senso comum; 3) ainda que de direito a busca da verdade seja natural e fácil ao pensamento, de fato (*quid facti*) é difícil pensar na medida em que coisas exteriores influenciam e desviam o pensamento de sua vocação intrínseca fazendo com que tome o falso pelo verdadeiro; 4) há a necessidade de um método como garantia para o exercício concordante das faculdades de um sujeito sobre um objeto – *concordia facultatum*; 5) há um sujeito pensante universal.

²⁷ A *concordia facultatum* ou harmonia conciliatória das faculdades é um dos pressupostos do pensamento representacional da Filosofia clássica racionalista. Deleuze, na “Crítica da Faculdade do Juízo” de Kant, percebe que a faculdade da imaginação assume uma função produtiva, livre da tutela da razão, do que culminaria, via a “análítica do sublime”, na percepção de uma harmonia paradoxal entre a imaginação e a razão que, em suma, diz respeito a

destitui a noção de que as faculdades “já tenderiam em direção ao objeto a que a violência as eleva e apresentariam uma analogia com ele ou uma homologia entre elas”²⁸ (DELEUZE, 2006b, p. 210 e 211). Trata-se, antes, de um esforço relacionado, como bem nos diz Artaud, à sua genitalidade (Ibidem, p. 213), àquilo que, no decorrer de seu próprio curso, é capaz de violá-lo a ponto de rompê-lo, e de fazer nascer outro. Segundo Deleuze, Artaud “sabe que há um acéfalo no pensamento, assim como um amnésico na memória, um afásico na linguagem, um agnóstico na sensibilidade” e é no próprio “imponder natural” que o pensamento tem de pensar, que se pode, efetivamente, engendrar o pensar no pensamento. Isso somente se dá pela coerção e pela dor: é no ato de pensar que cada faculdade é submetida à violência daquilo que a força a exercer-se, daquilo que ela é forçada a apreender e daquilo que só ela tem o poder de apreender. É somente pela ação dessa tríplice violência que cada uma pode descobrir “a paixão que lhe é própria, isto é, sua diferença radical e sua eterna repetição (...) sua maneira de nascer já repetindo” e é somente na medida em que cada uma “só comunica à outra a violência que a coloca em presença de sua diferença e de sua divergência com todas as outras” que se pode produzir o único acordo possível entre as mesmas, um “acordo discordante” (Ibidem, p. 213, 208 e 211), o próprio uso transcendente das faculdades que permite que se atinja a potência última do pensar, o pensamento puro para o qual todas elas convergiriam, o ser do inteligível, o *cogitandum* (Cf. HEUSER, 2011, p.62).

Tomar as visões que saltam à pesquisa como coisa a ser decifrada na aventura involuntária e agonística do pensar, diz respeito, em suma, à conquista do direito do pensamento de não se deixar representar, que Artaud anuncia pela “terrível revelação”, já exposta, do “pensamento sem imagem” (DELEUZE, 2006b, p.213). Somente ao atingir seu grau zero – que não é absoluto e que se dá sempre sob um novo limiar - o pensamento pode, de fato, atingir sua mais alta potência. Ao abandonar um “chão” à favor de outro e viver, entre ambos, um zramento, um estado de nadificação como aquilo que contém a potência de todas as coisas, pode escapar de ser nada. É na dissolução de uma forma do objeto e de uma unidade do sujeito, submetidas a um Eu penso, que Deleuze pode falar do pensamento como a produção do distinto-escuro,

um jogo coercitivo discordante entre tais faculdades, sem o qual não se nasceria o acordo, como pensamento. À partir disso, Deleuze chega à concepção do exercício transcendente das faculdades, sob o qual cada faculdade ultrapassaria suas limitações pela violência que uma provocaria à outra entrando, assim, em um “acordo discordante”, transcendental, engendrado na dor como única maneira de se romper com o pensamento como reconhecimento.

²⁸ Para Deleuze, o pensamento, assim como qualquer outra faculdade, não tem outra aventura, a não ser a do involuntário.

“a verdadeira tonalidade da Filosofia” ou a “sinfonia da Ideia discordante” (Ibidem, p. 212). Sob este contexto, toma-se as Ideias ou essências²⁹ (Cf. HEUSER, 2010, p.120) como problemas que fornecem as condições para o exercício transcendente das faculdades e ou como “instâncias que vão da sensibilidade ao pensamento e do pensamento à sensibilidade” (DELEUZE, 2006b, p.212). É que para Deleuze é a faculdade da sensibilidade que desencadeia ou aciona o pensar. Se se pode ascender ao grau último do pensamento, o *cogitandum*, “no caminho do que existe para ser pensado, tudo parte da sensibilidade” (Idem, 2010, p.93 e 94). No encontro, a apreensão do signo, ainda que possa acontecer “sob as mais diversas tonalidades afetivas” (Idem, 2006b, p. 203), apresenta como primeira característica aquilo que faz com que algo somente possa ser sentido. É no encontro com a “intensidade de um signo” capaz de fazer nascer a “sensibilidade no sentido”, o *sentendum*³⁰ (HEUSER, 2011, p. 62 e 63), o próprio ser do sensível, que o pensamento pode pensar. Isso *não diz respeito a qualquer manifestação dos sentidos*, mas sim ao contato com um “insensível inessencial” (DELEUZE, 2006b, p.204) que se confunde com aquilo que só pode ser sentido do ponto de vista do exercício transcendente. É aí que Deleuze fala sobre o privilégio da sensibilidade como origem do ato de pensar: “o que força a sentir e aquilo que só pode ser sentido são uma mesma coisa no encontro” ou “o intensivo, a diferença na intensidade, é ao mesmo tempo o objeto do encontro e o objeto a que o encontro eleva a sensibilidade”. Nisso, o que são encontrados não “são os deuses”, mesmo que ocultos, uma vez que

²⁹ Com Deleuze-Proust, a autora afirma caber ao pensamento traduzir o signo em uma Ideia. A Ideia estaria contida no signo, nele enrolada e envolvida em estado obscuro. Não estaria no pensamento, mas fora dele, naquilo que o coage e o força a criar. Afirma, ainda, que o conceito de ideia e o conceito de essência são tratados como sinônimos por Deleuze. Sob tal contexto, a essência é “(...) a Diferença última e absoluta. É ela que constitui o ser, que nos faz concebê-lo (...) ela não se reduz a um estado psicológico, nem a uma subjetividade psicológica, nem mesmo a uma forma qualquer de subjetividade superior. A essência é a qualidade última no âmago do sujeito, mas essa qualidade é mais profunda que o sujeito, é de outra ordem (...) Não é o sujeito que explica a essência, é, antes, a essência que implica, se envolve, se enrola no sujeito (...) A essência não é apenas individual, é individualizante (...) Na alma daquele que a desvala, ou apenas a compreende, a essência é como uma ‘divina cativa.’ Vale dizer ainda que, naquilo que permite que os conceitos de ideia e essência sejam tratados por Deleuze como sinônimos, a essência aparece como “o ponto supremo da meditação proustiana.” (HEUSER, 2010, p.139).

³⁰ Pela *aesthesiologia* como “uma nova estética transcendental como teoria da sensibilidade”, afirmar-se que o “pensamento só poderá pensar, atingir o *cogitandum*, se houver o encontro com a intensidade de um signo que faça nascer a sensibilidade no sentido, o *sentendum*, o qual forçará as demais faculdades a apreenderem aquilo que lhes é próprio.” É assim que, segundo Heuser, Deleuze inscreve sua marca no clássico problema do começo em Filosofia: “o que dispara essa cadeia de força sobre a faculdade da sensibilidade? O que força o desencadeamento do exercício transcendente das faculdades? O que provoca o engendramento, o nascimento do pensar no pensamento? Como começar a pensar se não há um *Eu* para acionar o pavio de pólvora do pensamento?”

não passariam de “formas para a reconhecimento”, mas sim “os demônios, potências do salto, do intervalo, do intensivo ou do instante, e que só preenchem a diferença com o diferente” (Ibidem, p. 210).

Há muitas ressonâncias entre esta fase específica da produção filosófica deleuziana, ou seja, a fase em que, em uma recorrência à Proust desenvolve o que se pode chamar de *aesthesiologia* ou “uma nova estética transcendental como teoria da sensibilidade” (HEUSER, 2011, p.63), pela qual inscreve sua marca no clássico problema do começo em Filosofia – o que provoca o nascimento do pensar no pensamento? – e propriamente sua última fase, na qual desenvolve maçosamente o conceito da sensação. Se a pesquisa, ao se situar em determinado ponto da obra deleuziana, reporta-se a tal fase (ou, por ventura, a quaisquer outras) como alimento para a sua produção, é porque sofre a necessidade da utilização de conceitos específicos produzidos exatamente neste meio como aquilo que melhor possa atender à tarefa que se impõe. Assim, se aqui se afirma uma ressonância, entre, por exemplo, os signos e os corpos ou entre as essências (ideias) e as forças - as essências estariam presentes nos signos, e as forças incidiriam sobre os corpos - isso não se dá, obviamente, pela exatidão de uma coincidência, dado a irredutibilidade própria de um conceito a outro, mas antes, pela produção de uma inevitável conexão, capaz de acentuar as potências próprias de cada qual naquilo que a pesquisa, ao mesmo tempo, quer e precisa. O fato é que desde Proust, Deleuze declara que “mais importante do que o pensamento é o que ‘dá a pensar’; mais importante do que o filósofo é o poeta” (DELEUZE, 2010, p. 89). É notório que, em seu percurso, o filósofo tenha recorrido não apenas, mas intensa e diretamente à arte: senão à literatura (Proust, Sacher-Masoch e Kafka), à pintura (Bacon) e ao cinema. No entanto, é propriamente Proust quem evidencia em toda essa questão, uma necessidade: a de se exercer, no encontro com *qualquer tipo de signo*, uma *tarefa que é do artista*. Segundo o mesmo, “é preciso interpretar as sensações como signos de outras tantas leis e ideias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra aquilo que sentira, convertê-lo em equivalente espiritual. Ora, este meio, que me parecia o único, que outra coisa seria senão compor uma obra de arte?” (PROUST, 2002, p. 671 apud HEUSER, 2010, p. 131). Para Deleuze-Proust, os signos artísticos são superiores, imateriais, espirituais, eles mesmos a própria essência na unidade entre signo e sentido (Cf. DELEUZE, 2010, p. 39 e 41). Podem, assim, ser vistos como a potência última da relação entre as essências e os signos (ou das forças com os corpos...), ou seja,

como a própria manifestação do “pensamento puro”, do “tempo original e absoluto” e “da verdade das essências” (HEUSER, 2010, p. 138). Na inevitabilidade da correlação ou, simplesmente, por dedução, os signos artísticos apareceriam, neste sentido, como as próprias imagens da sensação, são “imagens-sensação”³¹ (CARVALHO, 2007, p. 9). É somente pela experiência da arte, a experiência estética³² propriamente dita, que se pode ascender a um ponto de vista superior, o qual, por ser “irredutível ao indivíduo” e ultrapassar “o estado da alma” (HEUSER, p. 2010, p.135), excede o vivido e o vivível. É somente pela contemplação da própria essência - ou, no registro da sensação, pela captura das Forças - que se engendra um processo criador, e se atinge a “diferença última”. É por essa via que a arte se direciona às hecceidades, e, como princípio de individuação, dá a entender que “não são os indivíduos que constituem o mundo, mas os mundos envolvidos, as essências que constituem os indivíduos”. E é por isso que se pode falar em um “universo-Rembrandt ou universo-Debussy” como existências do possível³³ (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 230), e, da arte, como aquilo que acrescenta variedades ao mundo.

Nada garante, no entanto, o advento de qualquer tipo de experiência pois, como já foi dito, elas não dependem da boa vontade do pensamento, mas sim, da violência de um encontro fortuito que o obriga a pensar. A experiência estética é privilégio, mas não uma prerrogativa da arte. Ainda que esteja superiormente latente no encontro sensível com os signos artísticos, não é exclusiva deste domínio. Tudo se dá na relação com as Forças e todos os corpos, mesmo que a níveis mais baixos, as

³¹ Em sua dissertação, Nuno Carvalho cria o conceito de imagem-sensação. Segundo ele, uma “criação que não revelou – tão óbvia é a forma como ressalta de uma leitura mesmo que apressada de *Logique de la Sensation* – de um desejo de originalidade filosófica mas tão só de, por intermédio da hifenização dos conceitos de imagem e sensação, procedimento análogo ao que o próprio Deleuze utilizou nos seus livros sobre cinema, evidenciar, quase pedagogicamente, a coincidência e identidade profunda entre imagem e sensação quando o que está em causa é a pintura.”

³² O termo “experiência estética” é utilizado nesta dissertação tal e qual Deleuze o utiliza no livro *Proust e os Signos*, ou seja, a experiência estética como o único meio de se atingir o pensamento puro (o *cogitandum* ou a faculdade das essências). É na experiência estética que o pensamento acende ao seu exercício transcendente e, nisso, aprende o que só pode ser pensado: a razão obriga as demais faculdades a enfrentar seus próprios limites e, também, a aprender aquilo que lhes é próprio, de modo que tudo possa convergir para as essências escondidas nos signos, onde o tempo, original, absoluto, eterno, fora do passado, do presente e do futuro, não aparece mais encoberto. Deflagrada pelo encontro com as essências presentes nos signos, a experiência estética encontra nos signos artísticos sua maior e mais alta possibilidade, uma vez que estes signos constituem-se como a própria unidade signo-sentido-essência.

³³ Na elaboração das diferenças entre, no caso, a arte e a filosofia, Deleuze e Guattari falam sobre esses universos como não virtuais, nem atuais, mas sim como possíveis: “(...) o possível como categoria estética (...) enquanto que os acontecimentos são a realidade do virtual, formas de um pensamento-Natureza que sobrevoam todos os universos possíveis.”

contém: uma obra de arte pode passar despercebida ao mesmo tempo em que um pequeno botão sobre uma mesa poder desencadear uma experiência estética em seu mais alto grau de individuação. Afinal, por que de uma pedra se faz poesia? Além de haver diferentes gradações da experiência, determinadas, sempre, na relação com as Forças presentes nos corpos, ascender à experiência estética propriamente dita, no encontro do pensamento com quaisquer signos, relaciona-se, como Proust nos apresenta com maestria, a algo que nos faz todos, em alguma medida, pensadores e artistas³⁴.

É por essa via que as cinco visões podem servir à experiência estética. A inadequação fundamental apresentada, pela qual, ainda que venham como forças da sensação, e, por isso, apelem para o pensar do pensamento, não carreguem a potência própria dos signos artísticos, é transposta, não pelo esforço impossível de fazê-las coincidir com os mesmos, mas sim pelo que pode fazer com que funcionem como tal. Quando os valores herdados são transvalorados à favor de um processo de sensibilização, vive-se, à moda de Murilo Mendes, a contínua e nunca finita construção daquele “olho armado”³⁵ que se exercita ao jogar estética na existência e que, por isso mesmo, se mantém aberto às intensidades de tudo o que lhe difere. Encontrar imagens - ou qualquer outra coisa - como quem encontra tesouros fechados sob sete chaves significa poder elevar, no encontro, os signos presentes no mundo à uma categoria que é da arte e, extrair, de tudo o que há, afectos e perceptos³⁶ (DELEUZE, 2010,

³⁴ A relação entre arte e pensamento pode ser vista especialmente como estreita quando ambos são trazidos à luz daquilo que Deleuze exponencia em sua filosofia: a arte como arte da sensação e o pensamento, ele mesmo, como criação. É somente pela afirmação desses conceitos que se pode dizer que, em seu grau mais elevado, o pensamento artista ou que a arte pensa. O pensamento artista à estrita medida em que, coagido pela violência dos encontros com os diferentes signos à experiência estética, torna-se capaz de pensar: pensamento como criação em *qualquer* campo da atividade humana: arte, ciência ou filosofia. A arte pensa à estrita medida em que o pensamento, coagido pela violência dos encontros com os diferentes signos à experiência estética, torna-se capaz, no caso, de pensar o pensamento da arte: arte da sensação. Ambos aparecem implicados com a sensação, dado que é, ela mesma, o resultado do encontro das forças com os corpos. São viabilizados, em maior ou menor grau, somente, pela experiência estética. Para ser artista é necessário o pensamento da arte, para ser pensador, em qualquer campo do conhecimento, é necessário o pensamento que artista.

³⁵ Escrita inspirada na fala do professor Wladimir Garcia (UFSC) na ocasião em que ministrou o Seminário Avançado *Roland Barthes e a Educação: cenas de escritura*, no curso de Pós-Graduação da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 30/08/11. Wladimir utiliza a obra do poeta brasileiro Murilo Mendes (1901-1975) para falar sobre a importância de uma formação capaz de abrir espaços para a fomentação de uma leitura sensível do mundo. O contato com as obras de arte poderia atuar como meio de produção do desejo, de se “colocar as pessoas em um processo de produção de sentidos” que daria “direito à sobrecondição.”

³⁶ Deleuze afirma que “ (...) é apenas no nível da arte que as essências são reveladas. Mas, uma vez manifestadas no obra de arte, elas reagem sobre todos os outros campos: aprendemos que elas já se haviam encarnado, já estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado.”

p. 36). No exercício, a espiritualização e a desmaterialização própria dos signos da arte: toma-se aquilo que se impõe à visão como coisa a ser elevada a traços e cores, linhas e manchas, ruídos e sons determinados. A tarefa que Proust anuncia é exatamente essa, a de “fazer sair da penumbra aquilo que se sentira” e “convertê-lo em equivalente espiritual”. Aprender, no encontro com as visões, aquilo que faz saltar. Olho produto e produtor da diferença. Quais demônios poderão ser encontrados? O que elas escondem? Como dar a vê-las, ainda que seja mantido secreto, o segredo?³⁷ (GARCIA, 1984, p.2-3)

Se qualquer outra coisa poderia funcionar para se pensar o professor e, com ele, a escola, o aluno e a aula, uma vez que as forças, mesmo que a níveis mais baixos, estão presentes em todos os corpos e, pelo advento da experiência, podem ser contatadas, nada mais poderia ser utilizado, nesta pesquisa, do que as referidas visões. Como lembra Deleuze, “é a sensibilidade que apreende o signo” (DELEUZE, 2010, p.93) ou, como reforça Bacon especificamente sobre sua relação com a pintura: “(...) é uma coisa muito, muito difícil e íntima saber por que certa pintura toca diretamente o sistema nervoso e outra lhe conta uma história num longo discurso através do cérebro” (SYLVESTER, 2007, p. 18). Se não pertencem, de direito, à categoria dos signos artísticos, o exercício proustiano que anuncia a conversão de qualquer signo em seu “equivalente espiritual”, faz com que pertençam, de fato, ao que é da arte. Tomando-se o conceito de imagem-sensação, poderia se dizer que essas visões assumiriam, para com o mesmo, uma relação de “participação”, aparecendo, desde já, como “nuances ou graus do próprio conceito”³⁸ (CARVALHO, 2007, p. 10-11).

Há algo, no entanto, que permite afirmá-las, desde o início, em alguma medida, como o cumprimento da tarefa proustiana, ainda que venham como meio pelo qual essa mesma tarefa possa, novamente e de uma outra maneira, se dar. Se se evoca a qualidade de uma experiência pela qual o pensamento, à maneira de um artista que

³⁷ Neste texto, Wladimir Garcia, com o poeta italiano Giuseppe Ungaretti (1888-1970), afirma a poesia como “obscuramento ou iluminação de abismos.” Depreende-se, daí, a produção da arte implicada com o mistério, que é “inumano, mas, ao mesmo tempo, está em nós (...)” O segredo estaria, por assim dizer, ao lado do mistério, como “(...) a medida do mistério, mas a medida como a mais alta manifestação do mistério (...) a criação realizando uma operação que nos leva do caos à composição, ainda que mantendo secreto o segredo pela recodificação ou cifragem imposta à matéria (...) se realiza o virtual (...) um antipercorso que vai da fantasia à geometria (...) uma produção a partir de si mesma (...) onde o desejo vincula a falta.” (GARCIA, Wladimir. *Poesia e Existência*. Boletim de Pesquisa – NELIC, 1984, p.2-3. Florianópolis, SC, Brasil).

³⁸ Em sua dissertação, Nuno se refere às imagens da pintura que não participariam, relativamente às imagens de Bacon, de igual modo no conceito de imagem-sensação. “(...) elas não se subsumem debaixo do conceito imagem-sensação como objetos sob um conceito, mas como as ‘nuances ou graus do próprio conceito. Graus da própria diferença e não diferença de graus. A relação já não é de subsunção, mas de participação.”

trabalha, arranca das percepções, o percepto e das afecções, o afecto, o que resulta disso, é a *Figura*. Com Deleuze, a figura é “(...) a própria forma sensível referida à sensação”³⁹ (DELEUZE, 2007b, p.42) ou seja, a Figura é pura *vidência* e não há como afirmar que as referidas imagens, exatamente por se manifestarem como visões, não cumpram tal papel. Se saltam à pesquisa como a evocação de novas Figuras é porque nunca se sabe até onde uma imagem poderá levar, daí a importância do visionário (Cf. Idem, 2007a, p32). *É, portanto a Figura, o elemento estruturador da dissertação*. A cada investida, novas visões se proliferam e a professora, em seu eterno tornar-se, assume a condição mesma do artista, que é a de ser um visionário em um devir infinito, ou seja, a de extrair, das coisas, a Figura. Diz-se, então, de uma visão que é háptica porque se dá como olho táctil, olho que toca⁴⁰ (DELEUZE, 2007b, p.156), ele mesmo imagem na imanência de tudo o que há. Na perda incessante daquilo que lhe recobre a retina, é olho-corpo/corpo-olho sob a intermitência de uma desorganização que, incessantemente, se refaz, por isso, é ele próprio a visão da indivisibilidade entre sujeito e objeto, passado e presente, cotidiano e cósmico, o um e o múltiplo, o real e imaginário (Cf. Idem, 2007a, p.16 e 28). Sabe de suas paixões, delírios, alucinações e sonhos como estados e passagens que afirmam a coexistência das coisas em um único e mesmo movimento (Idem, 2006a, p. 36). Esses são os seus meios de “conhecimento e ação” (Idem, 2007a, p.29), exatamente porque não agem: as vidências vêm como contemplações puras que engendram o mistério de uma criação passiva. Em si mesmas, expõem o retorno de um lugar de onde somente se escapa com os olhos vermelhos e o fôlego curto⁴¹ (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 223 e 224), por isso, se dão, ao mesmo tempo, como sopros de vida e como marcas discretas da morte - é somente na insuportabilidade do contato como o que não tem medida que se faz “um vidente, alguém que se torna” (Ibidem, p.222). Na reversibilidade entre o que sente e o que é sentido, é em sua própria superfície que o olho-corpo as têm inscritas: inscrições impessoais, as

³⁹ Deleuze afirma que há duas maneiras de se ultrapassar a figuração: em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. A Figura aparece como a via da sensação (a própria “forma sensível” da sensação).

⁴⁰ Na análise que efetua das relações entre o olho e a mão, Deleuze diz, dentre outras possibilidades, sobre o háptico “toda vez que não houver mais subordinação rigorosa em um sentido ou em outro (...) quando a visão descobre em si mesma uma função de tato que lhe é característica.” Na verdade, estamos, de forma geral, habituados, nessa relação, à total subordinação da mão pelo olho. Nossas mãos, facilmente, correm para os objetos para vê-los melhor e fazem isso antes mesmo de vê-los, ou melhor, como se já os tivessem visto. Disso, depreende-se a redução da potência de ambos os sentidos, a visão por parecer atuar como já gasta, e o tato, por não ser efetivamente experimentado. Mexer com essa relação implica, ao menos potencialmente, poder mexer com o próprio pensamento.

⁴¹ Cf. DELEUZE, 1992b, p.133. Em *Conversações*, à respeito de Foucault, Deleuze diz: “(...) gosto de todos os homens que mergulham. Qualquer peixe pode nadar perto da superfície, mas é preciso ser uma grande baleia para descer a cinco milhas ou mais... Desde o começo do mundo, os mergulhadores do pensamento voltam à superfície com os olhos injetados de sangue.”

quais não têm escolha. Inscricões do Tempo, que aparecem como a forma imutável daquilo que muda (DELEUZE, 2007a, p.27 e 28). As linhas e cores que se formam e que esvaem marcam a transitoriedade que se afirma na sua permanente (des)construção – nas vidências que se lhe acometem é a si mesmo que a professora destrói e cria. Pedacos se juntam ou não em um todo sempre variável, permanentemente inacabado, nada que possa anunciar uma unidade perpétua. À maneira de Foucault, se diz, com tudo isso, de uma ética e de uma estética da existência na produção de novos modos de ser, sempre insuspeitos. Uma constituição de si que, se supõe um cuidado, não é pela pretensa ideia da formação do outro – ela sabe que é somente na atenção que tem a si que uma atenção pode ser despendida à favor do outro – nem tampouco pela suposta ideia da fixação de um sujeito, mas sim por um modo de individuação que segue sem sujeito (Cf. DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.8): heciedade como acontecimento que, se há de dizer sobre um corpo é tão somente como “ (...) todo o agenciamento em seu conjunto individuado (...) que se define por uma longitude e uma latitude, por velocidades e afectos (...)” (Idem, 2002, p. 49).

Pode-se passar uma vida inteira sem que se pense porque pensar não é coisa dada, nem sequer vislumbrada. “Pensar é criar, não há outra criação” (DELEUZE, 2006b, p.213). O que poderia interessar mais a este trabalho do que este exercício? Ao partir de um território educacional específico é a ele que retorna porque a “desconstrução só tem sentido como desconstrução da desconstrução em um movimento contínuo que incorpora a construção.”⁴² O desenho dessa dança⁴³ se faz, ele

⁴² Fala do professor Wladimir Garcia (UFSC) na ocasião em que ministrou o Seminário Avançado *Roland Barthes e a Educação: cenas de escritura*, no curso de Pós-Graduação na Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 11/10/11.

⁴³ Na relação entre a forma e o movimento, Deleuze fala das poses enquanto transcendentais, instantes privilegiados que sintetizariam o movimento. Sob tal perspectiva, o pensamento reduz-se a isso ou aquilo na medida em que salta de uma forma a outra ou faz com que as formas “conversem” entre si. Em contraposição a isso, o corte cinematográfico aparece como aquilo que, efetivamente, diz do pensamento enquanto criação. Referido a “instantes quaisquer”, seriam eles mesmos a imagem de um acontecimento de movimento, o que remeteria, ao pensamento, a duração e vice-versa. Dado que as formas são imóveis (no máximo, tendem ao movimento) e o que se transforma é a matéria que passa de uma forma a outra, o pensamento apareceria, então, à partir de elementos materiais imanentes, como um modo de durar (DELEUZE, 1985, p. 12-21; CORAZZA, 2010, p. 49 e 50). Com isso, tornar-se indispensável salientar que, ainda que esta escrita referencie como a própria imagem de seu curso, a dança, com suas poses ou posturas, isso somente se dá via uma relação entre a forma e o movimento que não a toma como transcendente, síntese ou elemento de ordem. Se se utiliza, aqui, as “poses” não é porque se faça a remissão a instantes privilegiados que conduziriam um dado pensamento, mas sim e tão somente enquanto singularidades que mantêm-se imanentes ao movimento. Tanto quanto aquilo que se referencia, no pensar do pensamento, um modo de durar. A palavra que adjetiva o primeiro tópico da escrita da dissertação talvez possa funcionar como a confirmação disso, trata-se de uma “dança cega”.

mesmo, nessas idas e vindas: ao mesmo tempo em que o gesto precedente é abandonado, incorrem os primeiros indícios de algo que quer tomar forma, mesmo que efêmera, preferencialmente efêmera. O corpo, para dançar, constrói seus movimentos sempre pela chance de poder rompê-los, assim como o animal que, para viver, constrói a sua toca sempre pela chance de, dela, poder sair. O corpo, para dançar, rompe com seus movimentos, sempre pela chance de, a eles, poder retornar, ainda que, já em outro espaço-tempo tenha que reinventar-se em gestos, posturas e poses, assim como o animal que, para viver, sai de sua toca sempre pela chance de, a ela, poder retornar, ainda que não seja mais a mesma e nem o mesmo lugar, e tenha que, com novos galhos e pedras, construir nova morada. Os ritornelos – territorializações e desterritorializações - dizem respeito a dois movimentos opostos e complementares que Nietzsche já anuncia, e que a pesquisa, ao erguer-se inteira como um “ser de sensação”⁴⁴ (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 238), emprega: “destruir com alegria” e “criar com agressividade” (DELEUZE, 1976, p. 71). O convite, então, é o da experimentação da dor e da alegria de um pensamento que só se faz festa na violência dos intervalos que anunciam a brevidade de sua própria existência. Os ritornelos dizem respeito exatamente a isso. A professora, ao tomar para si as vidências que sofre, ao mesmo tempo, evidencia e *fênde* a sensação: erigir Figuras, à maneira que Proust ensina, diz respeito, sempre, àquilo que pode fazer com que desapareçam. Quando os ritmos que as engendram tornam-se aéreos, nada mais pode ser feito. As linhas e as cores, liberadas dos corpos, sobem. Tudo tende para uma só cor como um fundo infinito e mutante, ele mesmo, material e força para a constituição de novas formas, como se as coisas voltassem à imanência que a constituem e, dela, jamais pudessem retornar como as mesmas - novas Figuras estéticas ou seres de sensação tendem a surgir. É assim que, indefinidamente, a professora, se (des)faz. Pela delícia de ver e de esquecer, resta saber se e quais artistagens, daí, poderão ser, ao mundo, acrescentadas. Resguardadas as devidas proporções, Universo-Pesquisa-tal?

⁴⁴ Acerca disso, os autores afirmam: “O ritornelo inteiro é o ser de sensação.”

3- Um procedimento em três proposições (com o Método Valéry-Deleuze):

Um método⁴⁵ surge, intensivamente, como inspiração à tarefa - o Método Valéry-Deleuze ou Método do Informe - produzido pela aproximação que Corazza faz entre alguns elementos do pensamento valéryano e o Método de Dramatização deleuziano (1967). O método de Deleuze apropria-se do movimento trágico que Nietzsche anuncia nas “tarefas” - “destruir com alegria” e “criar com agressividade” – e novamente as invoca sob uma nova dimensão: crítica e genealógica (relativa ao destruir); exploratória e experimental (relativa ao criar) (BAREMBLITT, 1998, p. 55; CORAZZA, 2010, p. 11-13; DELEUZE, 1976, p. 64-65; DELEUZE, 2006a, p. 129-154). A dimensão crítica-genealógica é aquela pela qual, com Nietzsche, naquilo que diz respeito a descobrir a essência⁴⁶ ou a Ideia, não interessa mais a questão - *que é?* - mas sim questões do tipo “quem?, quanto?, como?, onde?, quando?” (DELEUZE, 2006a, p.129). A tentativa é a de pôr em evidência aquilo que recobre a parte dramática do pensamento, de modo que o que se conjura é uma imagem prévia, dogmática e moral que se instala no pensamento antes mesmo que possa pensar e, nisso, impede que escape de ser mera reconhecimento. A dimensão exploratória e experimental é aquela pela qual se solicita, no pensamento, as forças de “uma terra incógnita jamais antes conhecida” – um “espaço sub-representativo” (CORAZZA, 2010, p.12) composto não por “objetos, coisas ou indivíduos, mas dinamismos espaço-temporais”⁴⁷ (Ibidem, p.12; DELEUZE, 2006a, p.132). Tais dinamismos “figuram o movimento da dramatização” (DELEUZE, 2006a, p.129) cuja função é atualizar as Ideias e, por isso, dizem respeito a individuações. As individuações aparecem como central ao Método, dado que oferece as coordenadas para que nasçam de uma outra lógica⁴⁸: não mais como o produto de um modelo da representação, mas “integrando uma forma de pragmatismo ou de empirismo superior ou transcendental”, pelo qual se explora as “consequências

⁴⁵ Na última fase da produção filosófica deleuziana o termo “método” (...) será substituído, em parte, pelos conceitos de ‘estratégia’, ‘operação’, ‘procedimento’, especialmente nos livros sobre cinema” (CORAZZA, 2010, p.10).

⁴⁶ A referência à essência, vale lembrar, em nada diz respeito à essência platônica .

⁴⁷ Por tais dinamismos, entende-se: “agitações de espaço, buracos de tempo, puras sínteses de velocidades, de direções e de ritmos (DELEUZE, 2006a, p.132).

⁴⁸ Adentrando-se por tal lógica, o que se tem é: a) o espaço, onde se organizam as intensidades; b) as séries paradoxais que elas formam; c) o precursor sombrio que põe as séries em comunicação; d) os pares, as ressonâncias internas, os movimentos forçados que seguem as intensidades; os sujeitos larvares que aí proliferam (CORAZZA, 2010, p.13).

de um pensamento sem imagem, ou seja, de um pensamento da individuação apartado do indivíduo” (CORAZZA, 2010, p.13). O Método de Dramatização de Deleuze, em suma, evoca a produção do pensamento como pura configuração de forças.

Ainda que esta pesquisa se situe na última fase de Deleuze - a dos anos 80 como o período em que o filósofo volta-se para uma semiótica do sensível e, dentre outros, produz o conceito da sensação – recorre ao Método que desenvolve 20 anos antes como aquilo que, originariamente, já aparece como força estratégica à tarefa que importa cumprir. Isso se dá por algumas razões, a saber: tal método expurga tudo o que coloca o pensamento à serviço da representação, por isso, não vem, ele mesmo, como mediação, mas sim como o próprio exercício do pensar. A luta que engendra por colocar em evidência aquilo que recobre a parte dramática do pensamento é o que o devolve à sua própria condição, que é a de acontecimento. O termo – dramatização – retirado, obviamente, do universo teatral, não diz mais, no entanto, da fixidez de representações que se dão sob a forma de um drama, mas antes e tão somente, de um teatro que é das multiplicidades, da crueldade⁴⁹. Teatro feito de intensidades, como funcionamento maquínico, pura produção desejanse (Ibidem, p.15-17). Teatro do pensamento. Teatro da repetição, que persegue aquilo mesmo que Bacon inquiria ao olhar para as suas pinturas: “como sinto que posso tornar essa imagem mais imediatamente real para mim?” (DELEUZE, 2007b, p. 46). E a coisa se dá tantas vezes quantas forem necessárias porque, na repetição do ato, o que vem, nunca é o Mesmo. Isso, porém, diz de toda arte que, como produto da sensação, atinge a carne e o nervo ao mesmo tempo que dispensa qualquer história a ser contada. No cumprimento da tarefa de captura das forças que nos atingem, o movimento inicial é sempre o de assumir-lhes as feições, transmutar-se nelas, utilizar as máscaras que mais lhes digam respeito, tomar-lhes o lugar, como aquilo que pode melhor visibilizá-las. É a arte que mostra – e, talvez, a dramatização possa, de fato, evidenciar – que, por trás deste movimento inicial, não há nunca, o movimento posterior ou o derradeiro, dado que não há uma verdade a ser descoberta, escondida em uma suposta origem. As verdades são assim anunciadas a cada máscara, tanto mais verdadeiras quanto mais assumirem o erro, a mentira, o segredo – não há uma verdade original, mas também não há qualquer chance de se encerrar ou tomar por inteiro o que nos vem como o infinito. Aquilo que se

⁴⁹ Referência ao teatro de Artaud, em oposição ao Teatro da representação (CORAZZA, 2010, p.15 e 16).

persegue, e que Bacon mostra tão bem na pergunta que elabora, é “só” isso. Ora, como não vincular a dramatização que o método propõe ao trabalho da sensação, quando o que está em jogo é arrancar das imagens-pensamento, a Figura? A Figura é o seu real dramático e extraí-la diz respeito ao jogo da arte nas às idas e vindas que dramatizam o próprio pensar de modo que, nos ritornelos que, no registro da sensação, vêm como aquilo que pode erigir a Figura, o que se vê são os movimentos que o próprio Método anuncia: o destruir e o criar. Além desses aspectos essenciais que vinculam uma fase à outra, na irreduzibilidade incontestável de uma aproximação que, como já foi dito, não vem para fazer coincidir, mas para fazer com que melhor funcionem à tarefa que se impõe, o “espaço” vital que aparece como condição ao próprio Método é o campo transcendental ou plano de imanência, e a sensação, como o resultado do encontro das forças com os corpos, vem como aquilo que efetua o corte no nível da consciência absoluta, ou seja, atua como elemento de passagem para tal plano, que é puro devir (Cf. DELEUZE, In: Dossiê Deleuze, 2002, p.9).

O que se dirá, então, do Método Valéry-Deleuze, que traz diretamente a sensação? O Método Valéry-Deleuze faz reverberar novos efeitos quando, às dimensões crítica/genealógica e exploratória/experimental, acrescenta: o desenvolvimento da “sutileza” e da “instabilidade sensorial” em um movimento que incita a arrancar, das coisas, a “impressão bruta”, sua “existência efetiva”, um demorar-se na sensação que se entrega a uma percepção que é desconstrutiva (o “destruir”); a “colaboração de nossos corpos de pesquisadores” para que se dê a “passagem”, a ação que efetiva a encarnação da visão sobre um suporte, o próprio ato de criação como uma “vontade de expressão” ou como expressão de uma vontade (o “criar”) (CORAZZA, 2010, p. 3 e 4). É, então, pela “vivência dos limites formais” e pela “criação artistadora” (Ibidem, p. 2) que Valéry, ao falar do pensamento como espírito, contribui para o enfrentamento da dificuldade que o espírito humano tem para pensar o informe – ou melhor, da dificuldade que o pensamento tem de pensar novas possibilidades formais a partir do não dito e do não visto das formas. Pela utilização da sensação como recurso visual para arrancar das coisas as impressões verdadeiras e da colaboração dos nossos corpos de pesquisadores como recurso manual para a encarnação da visão sobre um suporte de produção, formas podem ser usadas contra elas mesmas à favor do informe – à toda forma, tomada como pura matéria e pura função, pode nascer outra (Ibidem, p. 17 e 18; Cf. DELEUZE, 2005, p.43-45). Na distância entre aquilo que se acredita ver e aquilo que efetivamente se vê, a pesquisa segue Tateando. Por sua vontade de expressão, ao

tomar as formas anteriormente já significadas – professor, escola, aluno e aula – como informes, pode fazer surgir novas formas, sempre irreduzíveis a “significações de objeto, representações de sujeito e configurações de códigos” (Ibidem, p.3). As Figuras, como as formas sensíveis da sensação, a serem extraídas das visões (perceptos – inseparáveis de afectos – que permitem que sejam ditas, elas mesmas, como Figuras) via as artistagens do pensamento em exercícios de percepção e criação, são tomadas, propriamente, como informes. Sendo assim, contribuem para a identificação do que antes se ignorava e do que ainda não tinha sido visto e nem dito, na mesma medida em que se mantêm como puras possibilidades. Trata-se de trazê-las mergulhadas na transitoriedade que lhes é própria, pela qual as coisas não duram mais do que um gosto, suficiente o bastante, no entanto, para que, de alguma maneira, sempre muito particular e misteriosa, permaneçam.

É importante afirmar que a evocação do Método Valéry-Deleuze não vem como crença ingênua ou pretensão salvacionismo. Não se trata de tomá-lo como a garantia de que algo aconteça ou que seja, de fato, feito, mesmo porque, tal método apresenta, a seu favor, a inexistência de qualquer padrão a ser cumprido, ou seja, não há, naquilo que o constitui, qualquer percurso a ser seguido como o “caminho das pedras”! No atendimento à sua dupla e simultânea dimensão – o destruir e o criar – há que se inventar, em cada caso em particular, procedimentos que possam vir a funcionar, simplesmente, como estratégias *potencializadoras* para o pensar, e que não são vistos como algo que funcione ou faça funcionar de antemão, na medida em que a coisa somente se faz enquanto é feita. É por essa via que segue, então, a invenção de um procedimento específico para o enfrentamento da tarefa que se impõe, como algo que, ao beneficiar-se das mãos, do estômago⁵⁰ (NIETZSCHE, 2011, p. 169-170) de outros olhos e de outras vozes, no contato com as visões, possa demorar-se na sensação, viver-lhes o ritmo e a cor. Um procedimento em três proposições como aquilo que, potencialmente, “realiza melhor que o espírito entregue a si próprio o trabalho do espírito” (VALÉRY, 1965, p. 137 apud CORAZZA, 2010, p. 3), a saber: 1- escrita solta; 2- desenho; 3- escrita conceitual. Antes, porém, que se as apresente, segue uma pequena explanação sobre o lugar que ocupam.

⁵⁰ Nietzsche compara o espírito – “o imperioso algo” – a um estômago ao afirmar duas forças que lhes são aparentemente opostas: a da vontade de “incorporação de novas experiências”, da “sensação de crescimento (...) de força multiplicada” e a do impulso de fechar-se em uma “clausura voluntária” e dizer não a tudo que se aproxime. Trata-se de: “(...) um dizer sim e uma aprovação da ignorância: tal como tudo isso é preciso segundo o grau de sua força apropriadora, sua força ‘digestiva’, para falar de modo figurado – e, realmente, ‘o espírito’, se assemelha mais do que tudo a um estômago.” O estômago como o órgão do pensamento.

Quanto às produções relacionadas à escrita, dada a relação direta com a língua enquanto expressão obrigatória da linguagem, torna-se indispensável trazer, ainda que de maneira absolutamente concisa, o pensamento foucaultiano no que diz respeito à superação de três pontos fundamentais que, segundo Deleuze, ele toma de Blanchot. O primeiro diz sobre a linguagem como “potência do indizível” na medida em que, na disjunção ver-falar⁵¹, pela qual “falar não é ver” e há que se dizer “o que não pode ser visto”, se chegaria ao seu “extremo limite”. O segundo apresenta o privilégio da terceira pessoa, ou seja, recusa toda “personalogia linguística” a favor do ““ele ou do neutro”, o “se”, como algo que somente afirma o sujeito como uma “derivada (...) que nasce e se esvai na espessura do que se diz, do que se vê” ; a terceira anuncia o tema do Fora, “a relação que é também não-relação, com um Fora mais longínquo que todo mundo exterior, e por isso mesmo mais próximo que todo mundo interior.” Com Foucault, esses três pontos atingiriam respectivamente, a produção de um novo estatuto do visível e do enunciável, a teoria do enunciado e a dobra e a desdobra como bases do processo de subjetivação (DELEUZE, 1992, p. 125-126 e 138).

Se se pode dizer da escrita “solta” como um exercício que é, predominantemente, da arte, e da escrita conceitual como um exercício que é, predominantemente, filosófico, não há o que possa eximir uma ou outra, resguardadas suas especificidades, do eterno combate entre o ver e o dizer. Algo que uniria as duas sob uma mesma condição: ambas se dão no entre, nas rachaduras que, nessa luta, são abertas. A produção do desenho, ainda que não se faça via a língua, evoca igualmente tal lugar.

Quanto à aproximação específica entre desenho e escrita (solta ou conceitual) propriamente, importa ressaltar que não se trata de nada que pretenda que um atue como representação do outro: à escrita não caberá explicar os desenhos e aos mesmos, não caberá ilustrar a escrita. Nada que pretenda, tampouco, compor uma unidade entre ambos. Somente desenho e escrita lado a lado como pensamentos múltiplos que correm nas mais variadas direções. Se se juntam ou não como dois riachos⁵², não cabe dizer.

⁵¹ Sobre isso, Deleuze, em *Conversações*, menciona o livro sobre Raymond Roussel e o texto sobre Magritte, *Isto não é um Cachimbo*. (DELEUZE, 1992, p.126).

⁵² O uso dessa palavra – riacho - inspira-se na fala de Deleuze sobre sua parceria com Félix Guattari, o que o leva a comentar sobre as hecceidades. Deleuze diz: “(...) Quando dizia que Félix e eu éramos mais como riachos, queria dizer que a individuação não é necessariamente pessoal. Não temos certeza alguma de que somos pessoas: uma corrente de ar, um vento, um dia, uma hora do dia, um riacho, um lugar, uma batalha, uma doença têm uma

Em continuidade às considerações relativas ao modo como a pesquisa segue configurando-se, vale anunciar, ainda, a realização de um exercício de pensamento para cada vidência, como expressão das proposições expostas. A composição de cada qual se dará na intercalação de tais proposições, sem o atendimento prévio a um rigor formal no que diz respeito tanto à ordem quanto ao número das mesmas, dado que isso somente será definido pelas exigências da Figura, ou melhor, da luta de um pensamento que somente se faz ao tentar arrancá-la de cada visão. A escrita conceitual partirá, necessariamente, da “escrita solta” que, por se aproximar da arte pela utilização da palavra, aparece como o que primeiro pode *dizer* da Figura. Em tal cumprimento, não será de qualquer “escrita solta” que a conceitual partirá, mas sim daquela que for *sentida como mais real* em relação às demais. Nisso, não se diz de uma em submissão à outra: aquilo que só a escrita conceitual poderá fazer retornará ao meio de onde partiu, ou seja, à “escrita solta”. Trata-se, portanto, de um processo de retroalimentação recíproca, do qual, os desenhos, igualmente, participam, de modo que, à rigor, não há como determinar o que vem antes. Ainda que cada uma possa sobreviver sozinha, a composição que erguem (e que, ao mesmo tempo, as erige) permite que ajam em complementaridade. Não é possível que se afirme uma ordem linear como imprescindível à leitura dos exercícios. Isso ocorre porque, nas proposições que se intercalam, tanto no interior de um mesmo exercício, quanto na relação de um como o outro, não há como dizer de uma continuidade que funcione à base de requisitos prévios. Pode ser que haja, inclusive, conceitos e até citações que se repitam em um mesmo exercício ou entre ambos. Isso se justifica pela necessidade de utilização de uma repetição que é dissimétrica vinculada às exigências de cada Figura, de maneira que, ainda que possam repetir-se, eles vêm sempre sob novas cores dado que nascem de meios que, por si só, diferem. Talvez, e, finalmente, se possa dizer das três proposições como trípticos, à maneira de Bacon - na produção do pintor, tais obras elevam-se à visão naquilo que se lhes aparece como sua maior força: o informe.

individualidade pessoal. Eles têm nomes próprios. Nós o chamamos de hecceidades. Eles se compõem como dois riachos, dois rios. São eles que se expressam na linguagem, e nela cavam as diferenças, mas é a linguagem que lhes dá uma vida própria individual, e faz passar algo entre eles (DELEUZE, 1992, p. 181).

3.1 –Da escrita “solta” (com Barthes)

Esta proposição toma a palavra como materialidade a ser manuseada. A intenção refere-se a uma escrita que pretende dar-se como “solta”, uma escrita com teor poético, dramático, aforístico, vinculada àquilo que é da arte. Da matéria, ao material. Da forma, às forças. Algo relacionado ao que Mallarmé diz a Degas referindo-se à dificuldade que este comentava ter na produção poética de seus vinte sonetos: “Mas, Degas, não é com ideias que se fazem versos... É com palavras.” (VALÉRY, 2003, p. 118 e 119). No cruzamento daquilo que se vê com Foucault (os três pontos que toma de Blanchot), algo que tem a ver, por exemplo, com as “forças de liberdade” que Barthes anuncia na literatura enquanto prática textual (e não um compêndio de obras): *mathesis*, *mimesis* e *semiosis* (BARTHES, 1989, p.18). *Mathesis* como a expressão daquilo que opera um “estrago” na linguagem, fazendo com que atinja seu “grau zero” (como à potência do indizível). Força que designa o insuspeito, que faz girar os saberes sem fixá-los ou tomá-los como inteiros, que dá sabor às palavras lançando-as como “projeções, explosões, vibrações, maquinarias (...)”, e que faz ver a língua como um “imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes.” Como o próprio “fulgor do real”, diz respeito a um discurso (enunciação) que aparece sob os efeitos de um sujeito “insistente e insituável”, ao mesmo tempo “desconhecido (...) e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade”, por isso, não faz da língua um produto do saber que dispensa o lugar de quem fala (enunciado) (Ibidem, p. 18-22). *Mimesis* aparece como o exercício de uma função utópica, alimento e delírio de toda arte. É a força que recusa a irredutibilidade entre o real e, no caso, a linguagem. Força que opera segundo uma ética na medida em que acredita que “mudar a língua” é “mudar o mundo” (corte que inaugura a modernidade) e que sabe da existência de “tantas línguas quantos desejos houver”, do que se deduz o real enquanto multiplicidade. Apresenta a teimosia e o deslocamento como meios que atuam no enfretamento do poder que tenta fixar um real e, por isso, possibilitam o jogo da arte. A teimosia diz respeito à própria afirmação do irredutível, e o deslocamento à capacidade de transportar-se para onde não se é esperado (Ibidem, p. 22-28). *Semiosis* como uma força que “recolhe o impuro da língua, o refugio da linguística, a corrupção imediata da mensagem: nada menos que os desejos, os temores, as caras, as intimidações, as aproximações, as ternuras, os protestos, as desculpas, as agressões, as músicas de que é feita a língua ativa.” Por isso, desprende a língua do

trabalho pelo poder. Toma a semiologia, antes, como uma desconstrução da linguística, que não separa língua e discurso, que não se impõe como ciência positiva dos signos, que não se desenvolve como uma metalinguagem e que não pode ser vista como uma disciplina. Diz respeito à produção de um “olhar semiótico” que volta ao texto enquanto “índice de despoder”, que recusa o universalismo e desmistifica a criatividade. Como negativa, amplifica as formas de seu vazio sem negar o signo, mas também sem atribuir-lhe caracteres “a-históricos, a-corpóreos.” Como positiva, volta-se para o signo, “este a cativa e ela o recebe, o trata, o imita, como um espetáculo imaginário”. O exercício de um semiólogo-artista – que logra, joga e faz saborear. Apresenta “as narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idioletos, as paixões, as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade,” como seus “objetos de predileção.” Tomando a própria linguagem como meio de invenção, aparece como um “método de ficção” cuja operação fundamental é “ao escrever, a fragmentação, e ao expor, a digressão”, ou melhor, a “excursão” como “(...) o desenrolar das idas e vindas de um desejo” (Ibidem, p.28-45).

Essa escrita “solta”, como algo que se faz pelo jogo da arte, tem a ver, em suma, com uma desaprendizagem, um desligamento, um desprendimento, um esquecimento. Aparece como uma esquiva, um logro, uma trapaça. “Trapacear” a língua com a língua “não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro” (Ibidem, p.16 e 17). Ouvi-la fora do seu poder. As três forças apresentadas por Barthes conjuram o “fascismo” que a língua, como “desempenho de toda linguagem” (Ibidem. p. 14), apresenta - o poder e o servilismo que, mais do que não deixar que se diga, obriga a dizer. Essas forças fazem como que se possa escapar, na língua, daquilo que não pára de constatar e daquilo que não pára de reconhecer.⁵³ O que se propõe é a saída de seu lugar fechado. Uma saída que implica, necessariamente, no desmanche, na dissolução daquele que sai, dado que a “linguagem humana é sem exterior” (Ibidem, p.16). Por isso se diz de um exercício de

⁵³ A constatação e o reconhecimento dizem respeito àquilo que Barthes apresenta como presenças inseparáveis da língua: a “autoridade da asserção” e o “gregarismo da repetição”, ambos remetidos, respectiva e obviamente, ao poder e ao servilismo (BARTHES, 1989, p. 14).

deslocamento e de uma responsabilidade (da forma). Uma fuga infinita do gregarismo pela via de um jogo ficcional que, desimpedido da maquinaria servil da linguagem pode, mais do que brincar, fazer pintar a palavra.

3.2- Do desenho (com Valéry)

Esta proposição diz respeito à realização de desenhos na tentativa de uma produção que não parta, necessariamente, da palavra. Na investida, é a mão que fareja o traço, e é pelo desenho que o pensamento se dá. Aparece como uma via que, não sendo mais a da língua, potencializa uma fuga dos poderes do discurso a favor de um deslocamento que implica em novas experimentações. É certo que a produção do desenho não está livre dos clichês que reproduzem Formas, mas, nele, há grandes chances de jogo pelo “erro” inevitável que se dá na passagem do traçado visual para o manual. Pelo desenho, a via ficcional de todo e qualquer pensamento, pode tornar-se, talvez, mais evidente. Por ele, não mais se vê, ou, não só apenas se vê o que se acreditava ter visto. O corpo, tornado inteiro órgão de visão - olho tátil - ao manusear o lápis sobre o papel, conjura o hábito de se ver sem se olhar. Em seu esforço de visão, é interpelado por impressões singulares, por traços inesperados, por descontinuidades e desproporcionalidades, desobediências e resistências capazes de mostrar como estranha a forma mais familiar (VALÉRY, 2003, p. 119). O desenho pode retirar o pensamento de sua crença na Forma como um estado absoluto e transcendente, por nos fazer lembrar que lidamos, sempre, com *um* modo de vê-la (Ibidem, p. 159), invariavelmente inventado. Ao se vislumbrar a visão de algo que nunca tinha sido visto, a necessidade de possuí-la, torna-se, no desenho, fremente. Em uma “ação furiosa que devora a si própria”, essa necessidade é “precisa e exigente” (Ibidem, p. 125) na criação daquilo que a visão, encarnada no corpo, pela mão, sem preocupar-se com uma ciência de si, quer ver. O trabalho somente termina quando o aquilo que precisa ser visto, e que nunca aparece de antemão, torna-se, no desenho, visível – a Figura. Um exercício do informe. Uma questão de posse.

Essa concepção desconstitui a crença que limita o desenho a uma atividade que teria a razão como principal, e talvez único, instrumento, ainda que se se mantivesse sobre ele uma certa aura relativa à sacralização da sensibilidade e criação artísticas. Ao desenho pode ser atribuído, tanto quanto à pintura, a “desrazão” da arte, o “mergulho no caos”, a passagem pela catástrofe que denuncia, na imagem desenhada, seu acordo com o infinito (Cf. GOMES, 2004). Aos desenhos produzidos para a pesquisa serão trazidas cores propriamente ditas, somente no acordo que, por sua via específica, poderá acontecer. A sensação, que não é colorida, mas colorante (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.217), apesar de ter sido estudada por Deleuze na pintura como lugar privilegiado, não é exclusividade dela.

3.3- Da escrita conceitual (com Deleuze-Nietzsche)

Esta proposição diz respeito à realização de, pelo menos, um exercício conceitual para cada Figura segundo uma escrita dissertativa. Essa decisão parte do princípio nietzschiano de que “dois estômagos não são demais para pensar.” Ao correlacionar a faculdade de pensar superior com a “faculdade de ruminar”⁵⁴ (DELEUZE, 1976, p. 26), Deleuze considera, com Nietzsche, suas duas expressões metafóricas - o poema e o aforismo - sempre em uma relação determinável com a filosofia segundo um “jogo mais profundo.” Ao escapar aos “grandes acontecimentos ruidosos”, afirmar a “pluralidade silenciosa dos sentidos de cada acontecimento” e “a delicada paisagem das coisas,” o “filósofo das marteladas” apresenta a interpretação como a “arte mais elevada da filosofia” e a avaliação como “elemento crítico e criador ao mesmo tempo” (Ibidem, p. 2 e 3), ambos remetidos, respectivamente, aos conceitos de sentido e de valor. Tanto o sentido quanto o valor, como expressões do pensamento pluralista, são determinados

⁵⁴ Deleuze expõe a associação direta entre a faculdade de ruminar ou pensar com o eterno retorno: “Existem duas dimensões da interpretação e da avaliação, sendo a segunda também a volta da primeira, a volta do aforismo ou o ciclo do poema. Todo o aforismo deve, portanto, ser lido duas vezes. Como o lance de dados, começa a interpretação do eterno retorno, mas ela apenas começa. É preciso ainda interpretar o próprio lance de dados ao mesmo tempo que ele retorna.”

sempre de acordo com a transitoriedade que os constitui: “uma coisa é ora isto, ora aquilo, ora algo mais complicado, segundo as forças (...) que delas se apoderam”⁵⁵ (Ibidem, p. 3). Se é impossível saber do sentido de alguma coisa sem que se apreenda a força que dela se apodera e a arte é exímia na tarefa, o exercício conceitual do pensamento, relacionado aos objetos da arte, apareceria como a “interpretação e a avaliação completas.” Assim, à tarefa de se extrair, de cada visão, a força que dela se apodera e, nisso, apresentar a Figura como a própria encarnação dessa força – a forma sensível referida à sensação – esta proposição pede o exercício daquilo que poderia *dizer* sobre o elemento que, na complexidade daquilo que é da arte, mantém-se “sempre presente, mas também sempre implícito e oculto”. É por isso que Deleuze apresenta, com Nietzsche, relativamente ao poema e ao aforismo, a filosofia como a segunda dimensão do sentido e do valor. O aforismo, como a forma do pensamento pluralista ou da arte de interpretar, pretenderia formular um sentido e o poema, como a arte de avaliar, um valor. Para cada caso, tanto um sentido quanto um valor, remeteriam, respectivamente, “ao elemento diferencial de onde deriva sua significação” e “ao elemento diferencial de onde deriva seu valor”. Caberia à filosofia, em sua relação essencial com tais expressões, desenvolver esse elemento e, nele, desenvolver-se, constituindo, assim, a “interpretação e a avaliação completas, isto é, a arte de pensar, a faculdade de pensar superior ou ‘a faculdade de ruminar’” (Ibidem, p. 26).

Poder dizer de um sentido como provisório, segundo Deleuze, não destitui a noção de essência, apenas a ressignifica. Na multiplicidade de sentidos que podem dizer sobre uma mesma coisa não há uma equivalência pois, “a própria coisa não é neutra e se acha mais ou menos em afinidade com a força que se apodera dela atualmente” (Ibidem, p. 44). O sentido que dá à coisa a força que apresenta mais afinidade com ela, chamar-se-á, na filosofia da vontade, de essência. Como se vê, não mais uma essência abstrata e imutável a ser atingida pela transcendência de um pensamento que renega o encontro das forças como os corpos como o que há de mais vivo, mas uma essência transitória que é dada a ver e dizer quando o pensamento, em seu exercício transcendente, conduz e é conduzido pela vida até o fim do que ambos podem. O

⁵⁵ “(...) O sentido é então uma noção complexa: há sempre uma pluralidade de sentidos – uma constelação, um complexo de sucessões, mas também de coexistências – que faz da interpretação uma arte, “toda subjugação, toda dominação, equivale a uma interpretação nova.”

pensamento do genealogista que sabe que somente pode determinar a origem das coisas em relação aos seus graus superiores: ao aproximar-se delas, utiliza as máscaras das forças precedentes que a ocupavam e depois as rompe para descobrir “quem se mascara e por que, e com que sentido se conserva tal máscara remodelando-a”⁵⁶ (Ibidem, p. 4).

Esta proposição diz respeito, ainda, à necessidade de se trazer, junto ao trabalho conceitual a ser desenvolvido na constituição de um sentido para cada Figura, fragmentos do conceito da sensação como elementos a serem articulados aos demais conceitos que, ali, puderem ser tratados. A seleção desses fragmentos será condicionada pelo que aparecer como mais propício ao desenvolvimento do trabalho que cada Figura requer. A necessidade da ingestão intensiva daquilo que constitui o conceito da sensação como tal se dá pela fome que o corpo da pesquisa tem dele.

⁵⁶ “Isto quer dizer que a genealogia não aparece no início e que nos arriscamos a muito contra-sensos procurando, desde o nascimento, qual é o pai da criança.”

Jogar estética na existência. Fazer de cada coisa, arte.

No encontro com os mais variados tipos de signos, poder ver, cada qual, como tal. Exercitar-se no sentido de.

E, ainda que sob diferentes gradações, erigir seres de sensação.

Tornar uma matéria expressiva, empenhar-se nela, e não parar de devir-outro.

Deixar o material entrar na sensação até que se torne, dela, indiscernível.

Constituir a condição de direito para que algo, de fato, possa ser conservado: afectos e perceptos.

Os seres de sensação – CARNE, CASA e UNIVERSO - como a incorporação, e não a atualização, de um acontecimento virtual.

Porque aquilo que é da arte institui o “possível como categoria estética.”⁵⁷ Por isso, amplia o mundo, acrescenta-se a ele, o torna diferente do que, antes, sem aquela exata cor e ritmo, era.

Quem é mesmo que dizia: “um pouco de possível, senão sufoco?”⁵⁸

Sem opinião, sem memória, sem informação.

Sem juízo.

A arte não quer saber, dizer, nem poder. A arte não quer ser, nem ter, nem ficar.

Não quer convencer, converter ou cooptar.

Ainda assim, Deleuze lembra, é “a única coisa que resiste à morte”.

E nos apanha.

É, em si mesma, um “ato de resistência”⁵⁹.

Faz gaguejar a língua. Romper a palavra. Soar as cores. Pintar os sons. Vazar as pedras. Torcer o gesto. Gritar os homens.

Porque não há arte que não faça ver, dos homens, seu “sofrimento renovado (...), seu protesto recriado, sua luta sempre retomada.”⁶⁰

A questão é de vida ou morte. E há sempre um cheiro de morte.

Porque a arte grita para a vida. É somente pelas forças que a afirmam que ela se faz.

⁵⁷ (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 230)

⁵⁸ (FOUCAULT apud DELEUZE, 1992, p.135)

⁵⁹ DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. 1987, p. 13. Disponível em: http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br Acesso em: 11/09/2012.

⁶⁰ (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p.228 e 229)

E a luta nunca é desigual. É necessário mesmo um atletismo vital.
A vida olha para ela.
Porque tanto a arte quanto a vida é preciso que se invente. Nenhuma delas já vem dada.
Nietzsche já dizia: há que se inventar novos modos de existência.
A vida não é arte, mas ao olhar para ela, pode rir de si mesma. A arte não é vida, mas ao olhar para ela, lembra a quem veio.
Com Foucault, a vida como obra de arte.
Na disjunção entre o ver e o dizer, a distância irreduzível que diz: “isto não é um cachimbo.”⁶¹
Ao assumir a falha, a arte ensina a vida. Persegue o real que a atinge.
E vai lá, fora das formas do visível e do enunciável, fabular “o fio que as costura uma à outra e ocupa o entre-dois.”⁶²
Com Deleuze a mesma famosa dissociação, entre o visual e o sonoro.
A ideia propriamente cinematográfica: franca aparição do pensamento quando pensa.
As situações ópticas-sonoras puras⁶³. Esvaziadas de tudo o que se pode dizer sobre elas.
Como se brincassem com o devir. E pudessem mostrá-lo.
Mesmo quando a palavra se ergue no ar, e a terra parece arquear ou engravidar “em razão daquilo que a voz nos diz”⁶⁴.
O próprio ato de resistência.
Da arte.
“Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele.
Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo.”⁶⁵
Teimosia e deslocamento, segundo Barthes.
A arte, ao teimar, resiste à irreduzibilidade entre o real e aquilo produz, assume uma “posição trivial com relação à natureza das doutrinas” e mantém-se “ao revés e contra tudo à força de uma deriva e de uma espera.”

⁶¹ (FOUCAULT, 2008)

⁶² (DELEUZE, 1992, p. 125)

⁶³ (Ibidem, p. 71)

⁶⁴ (DELEUZE, *O ato de criação*. 1987, p. 13)

⁶⁵ (Ibidem, p. 13)

Ao deslocar-se, vai lá “para onde não se é esperado”⁶⁶,
escapando sempre às formas de saber – visíveis e enunciáveis – ou forças de poder que intentam cooptar o desejo.

Revolução em si mesma.

Nas vibrações, enlaces e fendas que se dão no momento em que se faz,
compõe-se como “um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra.”⁶⁷

Como constante imanência, instaura sempre novos limiares entre os homens.

Um ato de resistência que resiste à morte.

Assim como a luta entre os homens.

Deleuze diz: relação “estreita” e “misteriosa”⁶⁸ essa entre a arte e o ato humano da luta.

Porque não há qualquer obra de arte que não grite por um povo que ainda está por vir.

Klee é que sabe.

Aquilo que a arte dá pode ser experimentado, mas nunca reconhecido.

E mesmo experimentado, o sempre insuficientemente claro.

Porque o que a arte faz não tem nome.

Espaços-tempos outros.

⁶⁶ (BARTHES, 1989, p. 26 e 27)

⁶⁷ (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p.228 e 229)

⁶⁸ (DELEUZE, *O ato de criação*, 1987, p. 14)

PARTE B

“Tais seres são imprevisíveis, eles vêm como o destino, sem motivo, razão, consideração, pretexto, eles surgem como o raio,
de maneira demasiado terrível, repentina, persuasiva, demasiado outra, para sequer serem odiados.

Sua obra consiste em, instintivamente, criar formas, imprimir formas,
eles são os mais involuntários e inconscientes artistas.”⁶⁹

⁶⁹ (NIETZSCHE, 1998, II, §17 apud HEUSER, 2010, p. 178; Cf. DELEUZE, 2006a, p.323)

4- FIGURA I

sob um *matter of fact*⁷⁰ que envolve:

“Um Leão no parque da Educação Infantil”

&

“O Aluno-Vianda retirado do parque”

⁷⁰ A expressão *matter of fact*, no contexto deleuziano da sensação, diz respeito a um fato comum que envolve duas ou mais Figuras: “A questão diz respeito então à possibilidade de que existam entre as Figuras simultâneas relações não ilustrativas e não narrativas, nem mesmo lógicas, que se chamariam precisamente *matter of fact*.” (DELEUZE, 2007b, p.70 e 71).

4.1- EXERCÍCIO I:

O aluno vianda

Estava desmaiado. O rosto inerte, pálido, destoava completamente do coração vermelho-azul-pulsante que, a despeito de qualquer lógica, mantinha-se vivo em sua mesma cavidade, resguardado pelos ossos alongados e curvos da costela. Ossos e coração visíveis sob a carne violentamente aberta, rasgada, posta para fora. Corpo que se perde, e se expõe. Os sapatos não condiziam com os comumente usados na escola. Sapatos de Magritte⁷¹? Na luta, os dedos colocaram-se mais ainda para fora. Sapatos de gente que se esquece andando, sapatos marrom-terra. O uniforme era dos mais tradicionais, e tinha algo de antigo, vindo de outros tempos: uma bermuda de um azul marinho sóbrio e uma camisa que, antes de tudo ter acontecido, devia ter sido muito branca, feito os ossos sob a pele escarnada. Estranhamente, algo parecia dizer que aquele corpo pulsava contente sobre as coxas de alguém – a pessoa que, antes da derradeira hora, pôde acudi-lo. Todos queriam ver a cena e, enquanto aguardavam pelo atendimento especializado, prontamente acionado dada a gravidade da situação, juntavam-se como formigas ao redor do doce mais doce. Ao se depararem com a cena, via-se, no entanto, nos olhos daqueles que a ela se dirigiam, um quedar-se típico dos que são pégos de surpresa em uma situação nem sequer suposta, jamais imaginada. À medida em que cada um olhava para aquilo, um silêncio ia tomando conta do lugar como se o pesar da situação, delicadamente, fosse, uma a uma, guardando as vozes, lentificando os gestos, parando os olhares. O céu ficou mais azul e o sol brilhou mais forte, engrandecido, quando um dado professor correu para lá, pedindo licença, abrindo o caminho. Nem todos sabiam que foi ele mesmo que, ao término da sua aula, havia esquecido o aluno no pátio, lá onde estava o leão. Seu próprio coração quase se lhe saltava pela boca, somente ele sabia das dores que, agonizadamente, enfrentava desde o acontecido, das horas que passou sem quase poder respirar, do quanto teve que se segurar para que não entrasse em completo desespero ou fizesse algo que piorasse a situação, ainda que isso parecesse impossível. O que viu ali, no entanto, parecia, de alguma forma, corresponder à fragilidade que, estranhamente, o sustentou: entre o rosto quase inerte e o coração pulsante, ele pôde ver como que uma dança perfeita: ainda que em lampejos, os olhos fechados do menino sorriam e deslizavam no ar enquanto seu coração esbanjava cores e sons que, daquele pátio, percorria cada canto da escola ao mesmo tempo em que transpunha seus muros. O professor percebeu-se afoito por sentir que, naquele fato, naquele acontecido, algo de extremamente valoroso havia se desprendido. Algo que, na visão daquela pequena caixa torácica aberta, parecia ser capaz de manter o menino sob a custódia, ainda que provisória, dos que não sofrem mais ou que, se sofrem, é de um sofrimento irreconhecível, digno mesmo de ser visto. Ela tinha razão, aquela a quem o professor já admirava e a quem, em seu desespero,

⁷¹MAGRITTE, René. *La Modèle Rouge*. 1935. Óleo sobre tela laminada em papelão, 56x46cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris, França. Imagem disponível em: <http://boijmans.cultuurwijis.nl/collec/mk/mk5.htm>. Acesso em 11/09/2012.

recorreu, pela possibilidade real da ajuda. Informada sobre a situação, manteve-se calma e não disse muita coisa, já que seus olhos alegremente atestaram que nada mais deveria ou poderia ser feito, ainda que devesse manter-se atento ao caso que, com certeza, demandava cuidados. Passou-se o restante de um dia, mais uma noite inteira e todo o começo de uma manhã até que o aluno aparecesse, e pudesse ser, assim, socorrido. Quanto ao leão, alguns dizem que foi a escola que, ingênua e constantemente, o trazia, para a dupla tarefa de protegê-la na escuridão da noite e de divertir as crianças, no claro do dia. Outros, no entanto, asseguram que não.



Uma notícia

Recebi hoje uma notícia terrível: um aluno meu adoeceu e, em menos de uma semana, morreu. Acho que tinha seus onze anos. Fiquei muito comovida e lembrei-me de quando os vejo – meus alunos - pelas ruas, pelos shoppings, nos restaurantes, na vida (na vida?). Fora da sala de aula parecem tão pequeninos. Parece até que são crianças. E olha mesmo que são gente!

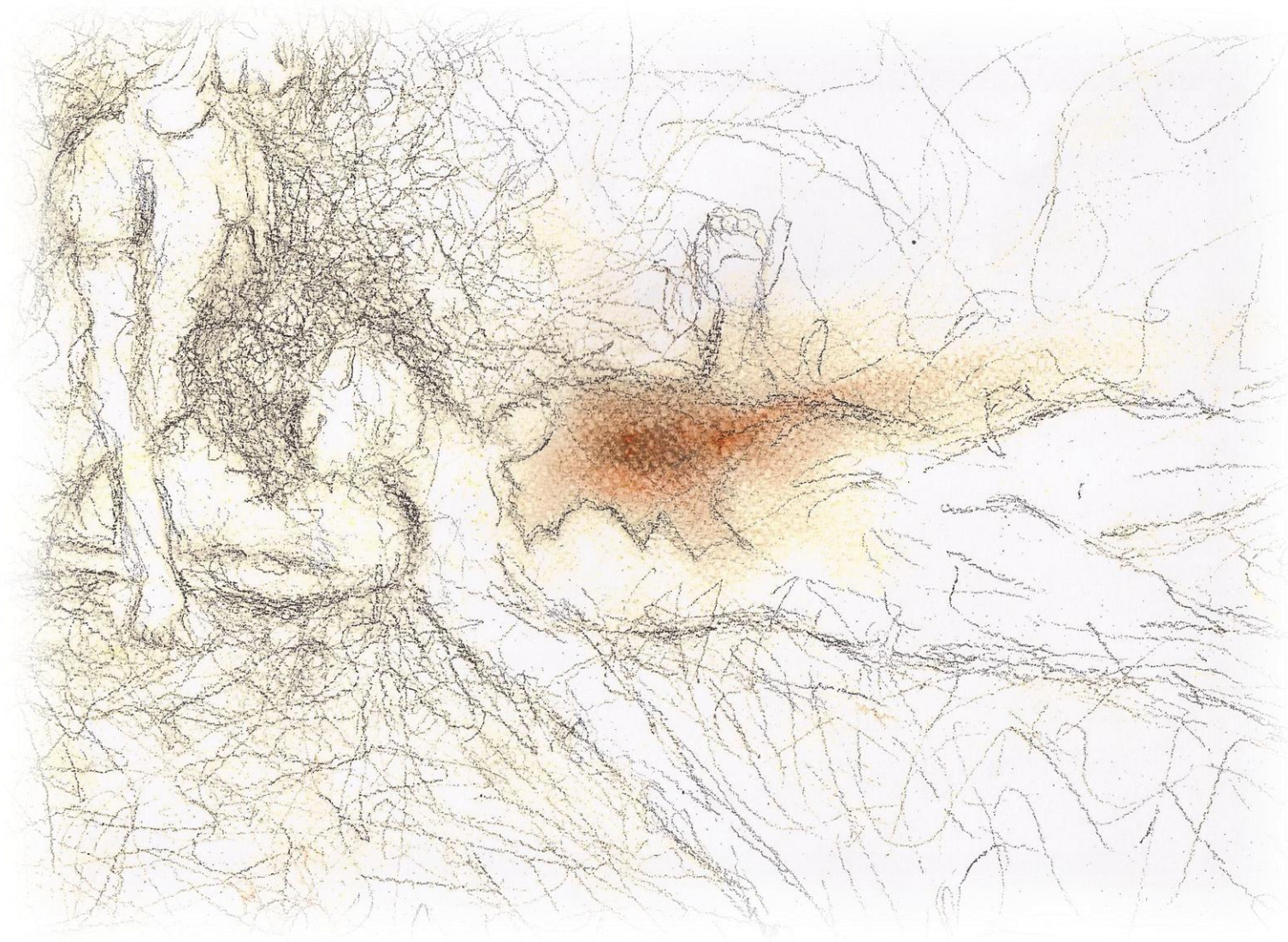


Acontecimento

Imediatamente revivi uma aula, ou melhor, uma cena que se me apareceu em aula, dessas que a gente não esquece nem em um milhão de anos. A classe era da Educação Infantil. Alunos de dois e três anos. Pequeninos mesmo. Muitos ainda falavam: “calanguejo”, “quelo a minha mãe”, “pofessora, meu tênis é novo azul blilhante” e aquelas coisas mais inesperadas e lindas que as crianças nos oferecem como joias e que jogamos de escanteio por julgar que não servem para nada, ou pior, que só servem para atrapalhar a aula. Pois então, estávamos em uma aula recheada de pérolas, cantando, dançando, brincando. Apesar disso havia ali, ainda, um esforço da minha parte por controlar, e organizar da melhor maneira possível a situação. Em um desses gestos, tomei um menino em meus braços, provavelmente, o mais afoito de todos, e, ao mesmo tempo em que comandava em alto e bom som para que os demais se sentassem em roda, no chão, também me sentei com o garoto no colo. Foi quando baixei minha visão para o seu pequeno corpo que vi aquela coisa que não me esqueço mais e que pôde fazer de todos os meus alunos, na mesma hora e para sempre, muito mais (ou muito menos?) do que alunos: havia, bem no meio da sua canela, um machucado. Ele o contornou vagorosamente passando seu dedinho em toda a volta, alertando-me ao dizer que era enorme, que ainda doía, mas que já estava “salando”. Machucado casca-dura-cor-de-sangue com arranhõezinhos ao redor. Machucado de criança, daqueles que eu também fazia aos montes quando corria loucamente pelos pátios da minha infância.

Sangue bom, doado à vida, que nos lave a todos!

Que aula pode ser aula sem os machucados casca-dura-cor-de-sangue?



Do leão e da criança

Frouxidão não faz parte. Com ela, nada vai. É necessário que algo se firme e tome seu curso no ato da criação, ou naquele estar com. Quando a coisa pega, se sabe, se sente. O curso de um minuto pode sustentar uma vida inteira.

Forças incontestáveis, escondidas nos tempos-espacos de tudo o que há: lápis, chão, corredor, giz, árvore, lancheira, cheiro, carteira, livro, janela, luz, telhado, vozes, fila, régua, o olho do menino da frente, o suco de uva no uniforme, o suor que cai sobre o caderno (...)

Tudo vem pra cutucar a vontade, açoitar o lombo, despertar o galope. Na corrida, o leão passa por debaixo da árvore onde pousa a coruja, vê a serpente ondular pelo chão e a águia riscar o céu⁷². É aí, então, que pára e toma o seu lugar. Tudo está pronto. Ali, já se pode brincar.

Nietzsche é que sabe.

⁷² A águia e a serpente aparecem como os dois animais de Zaratustra. Segundo Deleuze, “interpretados do ponto de vista do eterno retorno, a águia é como o grande ano, o período cósmico, e a serpente, como o destino individual inserido nesse grande período (...) A águia plana em amplos círculos, com uma serpente enrolada em torno do pescoço, ‘não semelhante a uma presa, mas como um amigo.’” Deleuze enaltece a exatidão dessa interpretação, embora a veja como insuficiente. Seria necessário uma segunda afirmação que a tomasse por objeto (DELEUZE, 1976, p.156).



Devir-leão

Entrou naquele lugar sem hora marcada, e sem o mínimo de compaixão. Seu andar era lento, mas não premeditado. Ao mesmo tempo em que dava a ver a afirmação constante de algo, suas expressões transmutavam-se não apenas sutilmente, fazendo-se experimentar, conforme seguia altivo pelos corredores, pelas salas e pelo pátio, as mais insuspeitas impressões. A cor e a textura de seus pêlos sombriamente alteravam-se, nem sempre de acordo com as luzes, a umidade e a temperatura de cada ambiente. Exalava um cheiro incomum que o tornava, aos outros e a si mesmo, mais forte, predisposto que estava ao ataque. Fúria iminente. Escolhia trajetórias que tornavam o choque inevitável: mobílias, objetos, pessoas... tudo se desacomodava dada a força do contato. Foi quando, na sala dos professores, parou ante a um espelho inevitável e viu ali uma figura humana, tão comum quanto as outras que, costumeiramente, frequentavam o lugar. No entanto, quando já se punha em movimento, antes que tivesse perdido de todo a imagem que se havia dado, olhou de soslaio para o espelho, e lá, ainda pôde ver a ponta altiva de seu felino rabo.

Prolongamento da coluna vertebral, cauda, luz de cometa. Açoite. Que atravessasse toda coisa que não é vida, partindo cada qual ao meio.

Presas, ponta, osso da gengiva, marfim, chanfro, serra. Potência de perfuração. Corte. Que rasgue, arranque, triture, mastigue e cuspa tudo o que teima em impedir o seu NÃO.

E assim foi.

Quando terminou a aula, a derradeira do dia, olhou para a sala e viu as carteiras em seus lugares, alguns alunos acenando um tchau, e um livro que, desde a primeira hora da manhã, mantinha-se aberto sobre a mesa do professor. Apagou a luz da sala, cumprimentou o coordenador que saía para o almoço. A luz do corredor continuou, porém, acesa, afinal, os alunos do próximo turno já estavam por chegar.



Aula

Uma boa aula, a gente sabe quanto dá. Ela não acontece à partir da gente, mas na gente. Porque excede o que se sabe, o que se vê, o que foi dito. Os mistérios das transmissões, dos contágios, dos encontros. Coisas que se olham em tempos e espaços insuspeitos, paradoxalmente indiferentes e relacionadas: ao sinal que bate, às paredes brancas da sala, ao giz gasto na lousa ou ao que se vê pela janela. É que embora a coisa se dê num tempo-espaço outro, faz-se toda naquilo que há, sem o quê nada poderia haver, feito obra de arte que carece do material para que se erga. E os corpos deformam-se nos esbarrões, nos choques, nos encontros furtivos. Tudo fica misturado: giz, mesa, olho, voz, cadeira, luz, gesto, grito, chão, costas, carteiras, risos, ventre, falas, ventilador, mãos... quantas mãos!

Uma boa aula se traz no corpo.

Mas também pode ser vista na sala vazia, e com a luz apagada.



Acrílico, agulha e cristal ⁷³

Balanço na hora do recreio, diga-se: intervalo. Porque recreio é “das antigas.” Como não amar o balanço do balanço, na correria dos amigos disputando cada qual o seu, na gritaria do corre-corre, na grama do jardim que se doa verde, no lanche que se acaba de engolir, na terra que joga poeira no vento, nos olhos, no couro cabeludo? Crianças cabeça-vermelha! Como não esperar ardentemente pela hora, pelo soar do sinal que libera a todos daquelas fações, tantas vezes, tão constrangedoras. Pro balanço ninguém olha, ninguém quer saber se você faz certo. Lá, não tem gente pra isso, ou, ao menos, não se tinha... Balanço é pra ver o céu quente escorregar por cima e por baixo dos olhos, as nuvens passando rápido. É pra ganhar velocidade e ir de um lado pro outro, cada vez mais alto.

Uma vez a minha professora do “jardim da infância”, expressão que diz tantas coisas e que também é “das antigas”, mandou que fizéssemos umas coisas, não me lembro bem, acho que era uma espécie de montagem com algumas peças que ela ia entregando. Sei que eu deveria fazer duas delas, uma me pareceu gostosa de se fazer, talvez mais fácil, a outra, me espetava com os esforços que pedia. Pensei e, sob os olhos da professora, decidi: vou me livrar da chata primeiro pra depois poder aproveitar melhor aquela que parecia tão boa e fácil de se mexer. Decisão equivocada esta, a do dever. Decisão cristã? Decisão escolar? Decisão, mais do que de aluno, de aluna? Sofrimento totalmente desnecessário. Assim que terminei a primeira e chata montagem, e já me preparava para aquilo que queria, bateu o sinal. Todos se lembram do sinal da escola? Aquela sirene que carrega o poder soberano de seccionar o tempo e as coisas em vários pedacinhos? Pois então, devolução dos materiais. Nada mais poderia ser feito. Vontade engolida. Nuvens cor de chumbo no ar. Coisa doída no peito. Só mesmo a ideia do balanço que me esperava lá fora pôde afastar aquilo que não era nem mais e nem menos do que puro e sincero descontentamento. Teria que correr muito pra garantir o meu. De novo não. Agora minha vontade haveria de fazer festa.

Aquele balanço, que, entre o céu e a terra, pousava na escola, salvou, muitas vezes, a minha vida.

Aparição. Brinquedo disputado no “diálogo mortal entre Eros e Tântatos.”

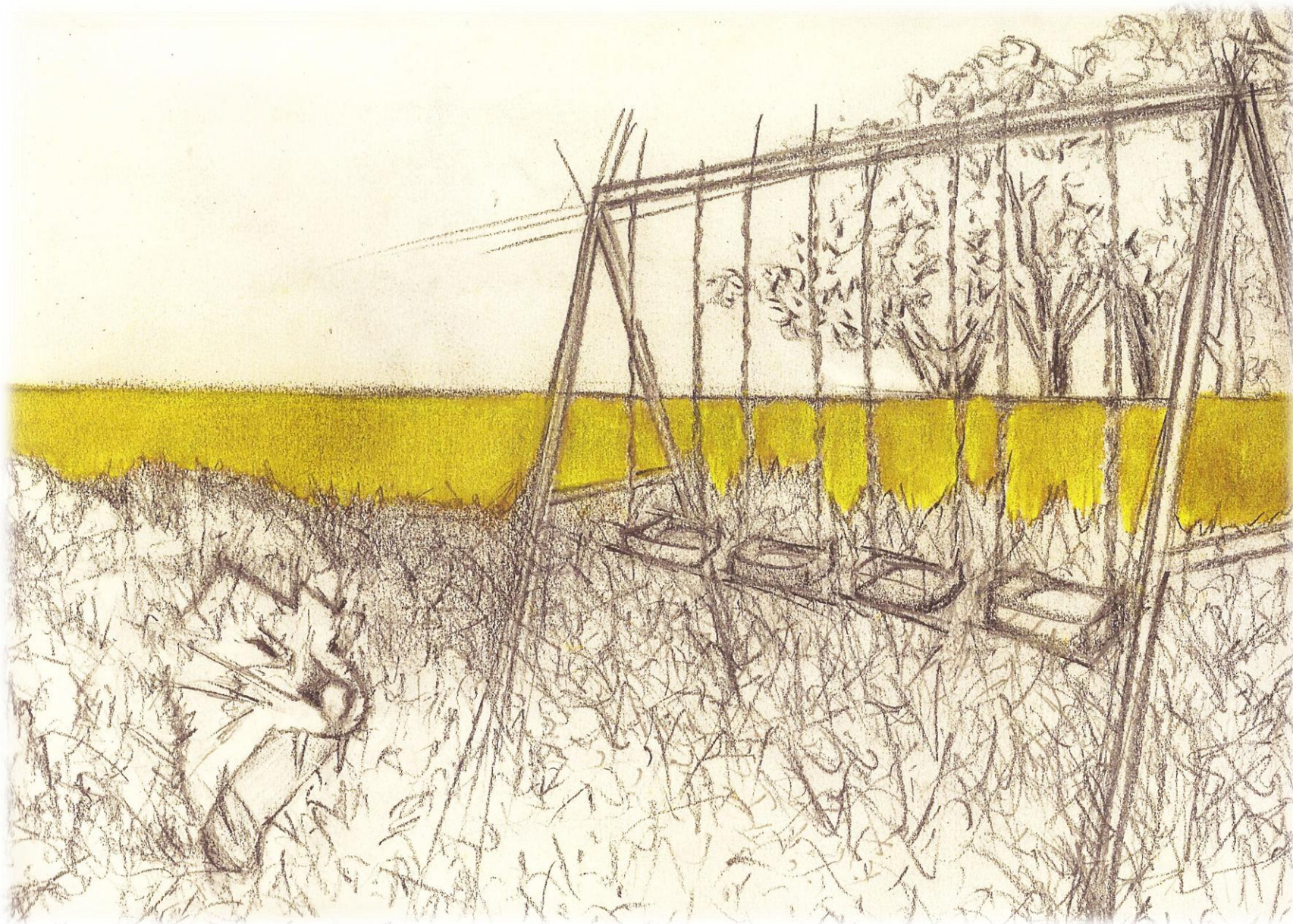
⁷³ PACHECO, Nazareth. *Sem título*. 1999. *Acrílico, agulha e cristal*, 320x50x24cm. Imagem disponível em <http://www.casatriangulo.com/pt/artista/20/trabalhos/1/>. Acesso em 11/09/2012.

“Vida impessoal (...) Vida incondicionada (...) Vida nunca dada (...) Vida pré-individuada (...) Vida múltipla (...) Vita femina: “talvez esteja nisso o mais forte encanto da vida: há sobre ela, entretecido de ouro, um véu de belas possibilidades, cheio de promessa, resistência, pudor, desdém, compaixão, sedução. Sim, a vida é uma mulher!” E “uma mulher que dança.”⁷⁴

Que todas as desobrigações de todos os tempos sejam agora gloriosamente ovacionadas. O ócio, o delírio, a fantasia, a imaginação, o gozo do corpo, o brincar. Na violência permanente da vida.

Balanço coisa de menina. Que tão alto suba pra que possa girar cem vezes dando voltas na armação de ferro que desce fincada no chão. Looping escolar. Põe em um liquidificador aberto todas as vidas de todas as professoras que por aí circulam, as tais e, por aí, ainda, “tias”.

⁷⁴ (VALÉRY, 1996, p.23 apud CORAZZA, 2010, p. 22)



Flores

Que nada mantenha-se limpo ou no lugar. Que a luz de uma aurora tardia incendeie esses campos de flores desde há muito compradas, já sem as vozes do vento e o perfume da terra. Cores murchas não podem cantar.

Nenhuma assepsia, por favor. Flores de plástico? Purpurina? Corações recheados de lantejoulas... Nem pensar. O passo a passo de todas as receitas. As fórmulas que sustentam, e salvam. Guias práticos. Manuais pedagógicos. Revistas encantadas. A salvação das escolas reina nas bancas de jornal. “Os planejamentos anuais dos anos que se foram, onde estão por favor? E os deste ano, trouxeram?” Planejamento? “Vamos em frente: que se digam sobre as novas idéias para o evento anual da vez.” Ideias? Novas? Automatismos. “Sei que em tal ano fizemos tal coisa e os pais a-do-ra-ram.” Pseudo-recreação com ares de “nossa, como se aprende ludicamente.” Quem acertar ganha um abacaxi criativamente elaborado, em EVA. Cartazes, cartolina, canetinha. Lixo escolar exposto nas paredes, fazendo ecoar aos berros “olhem, como consegui fazer direitinho!” No canto direito da coisa, uns dez nomes seguidos dos respectivos números. Identificação da série: 8ºB, 9º C, 4º A... E o que se dirá de tudo o mais?

Francis Alÿs é que mostra: “*Sometimes Making Something Leads to Nothing*”⁷⁵
Nada que valha algo, ao menos, ou que seja nobre, porque dignidade não é coisa que se peça.

Animal altivo, doure esse lugar com a sua sincera realeza.

Que das flores somente venha, por hora, a terra suja. Dos brilhos, faíscas em fogo, partículas de água no vento. O que não molha e dilui, incendeia e destrói. Todo polimento. Toda frase comedida. Todo gesto de amizade. Toda previsão do tempo. Todo riso e choro fáceis. Todos os rostos de todas as coisas. Todo famigerado “evento anual da vez...”

⁷⁵ALYS, Francis. *Paradoxo of Praxis I - Sometimes Making Something Leads to Nothing*. Cidade do México, 1997. Vídeo de domínio público, 4,59min. . Imagem disponível em: <http://designblog.rietveldacademie.nl/?tag=francis-aly> .Acesso em 11/09/2012.

Animal de mil dentes famintos, abra espaços para o que lhe apetece. Triture e cuspa as falas que não cessam, os gestos que ensinam, os corpos que se fazem duros. Nenhuma ordem do dia. Nenhuma informação. Nenhuma opinião. Nenhuma emoção, por favor, nenhuma. Nenhuma pauta, nessa reunião. Que se calem as nossas bocas cavernosas embotadas de memória, lugarzinhos fétidos onde tudo se acumula. Que lhes seja purgado o melado das palavras que não cansam de escorrer grudentas, desde sempre prontas. Que de suas línguas, passadeiras lânguidas das fofocas e das falas vis, sejam feitos fios para croché.

No centro dos papéis já nasce uma mancha de sangue em clara expansão. Nelas, insetos famintos pousam, e defecam sobre cada letra morta. Barulhos em redemoinho enlouquecem toda organização. O cheiro se faz podre. Alguma coisa há de ser sentida.

No calar das vozes, recolham a tela, desliguem o data-show. Que as agendas sejam fechadas e as luzes apagadas. Não há nada que possa acontecer em um lugar como esse.

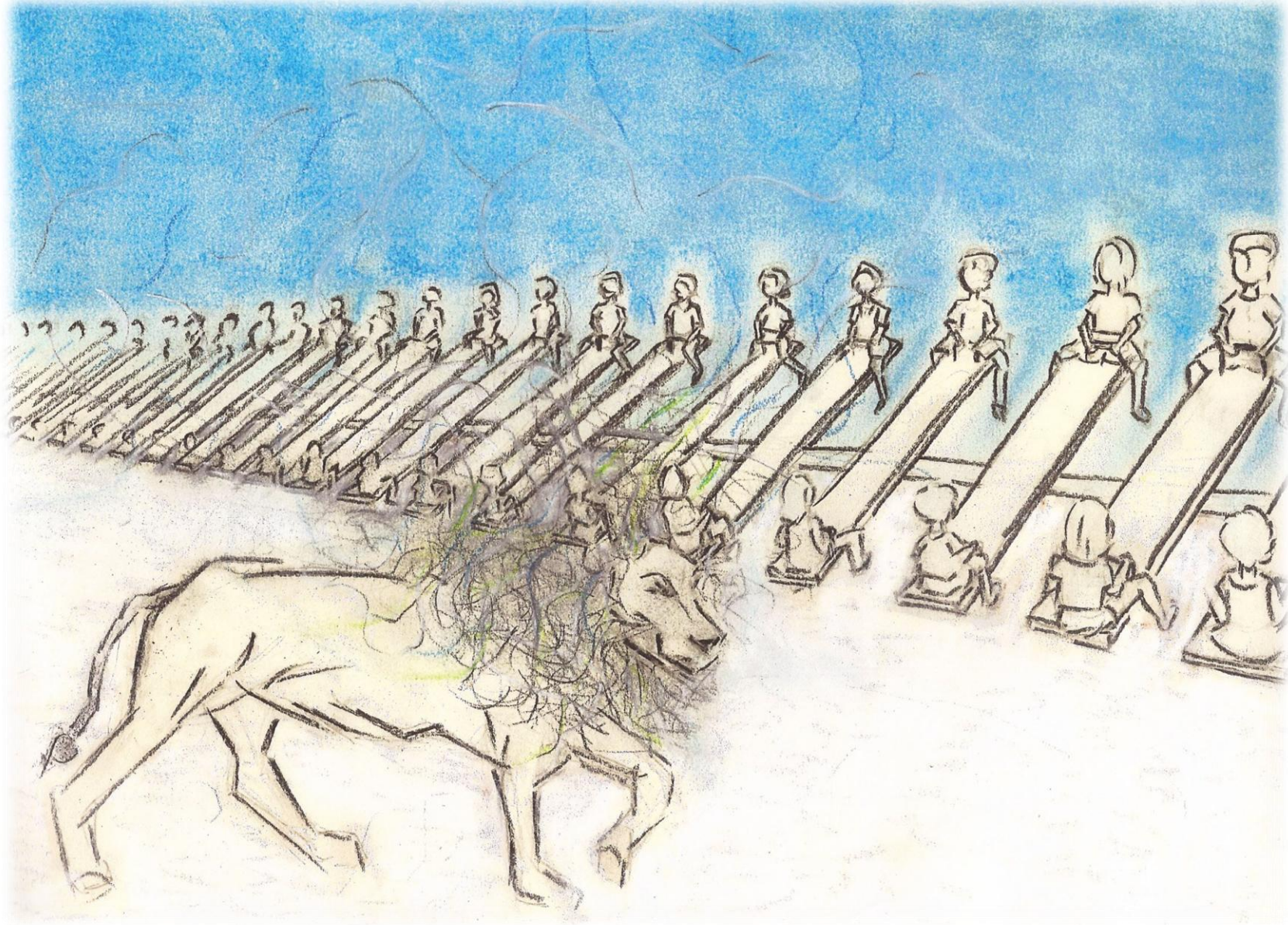
Silêncio.

Não há nada que não possa acontecer em qualquer lugar!

Animal faminto, já pode se sentar.

E lá dentro da cabeça ouvia gargalhadas de crianças e sentia o cheiro das lancheiras nas salas de aula. Inconfundível. Carrossel de coisinhas vivas erguido no ar. Desejo manifesto em tempo e espaço puros.

Brincar é tudo o que há para se fazer.



Ferida

“Que está me acontecendo? Silêncio. Estou ferido – infeliz de mim! – no coração? No coração!
Ó! Solte-se, meu coração, depois de tal felicidade, depois de semelhante ferida!”⁷⁶

O que se tem é um leão. De onde veio, ninguém sabe. O bicho era dos grandes, de juba forte, pelo ocre, patas largas. Leão bonito, altivo, cauda em riste, olhos sólidos. A escola, de alguma maneira, o requisitava, embora a sua visita pertencesse ao hall das coisas consideradas raras, e sempre inesperadas. Estava lá no parque da Educação Infantil, de todos os espaços daquela instituição, o mais amplo.

Altivo, cauda em riste, juba forte. Animal selvagem. Se tem qualquer coisa de circo, com certeza, é só a fome. Nenhum indício de um possível adestramento, ou domesticação. Leão-bicho. Leão cujo rugido se faz ouvir pela boca de Zaratustra, aquele cujo nome quer dizer “estrela de ouro” (DELEUZE, 1976, p. 25). É com Nietzsche, o filósofo trágico que termina a vida imerso na loucura, que aqui inicia o que, no momento, quer e pode ser dito sobre o caso.

O leão aparece, segundo o profeta, como uma das três grandes transformações do espírito. Posterior à do camelo e precedente à da criança, ele “quer conquistar a liberdade e ser senhor do seu próprio deserto.” Se, antes, o espírito do camelo seguia sobrecarregado de coisas pesadíssimas, o espírito do leão é aquele que se dirige ao seu “último senhor”, ao seu derradeiro inimigo, o “grande dragão” que ele quer enfrentar - o “TU DEVES”, e, ao olhar para ele, diz: NÃO, “EU QUERO” (NIETZSCHE, 1ª edição, p. 20).

A recusa do leão, no entanto, está liberta daquilo que segue Zaratustra como uma das maiores tentações que lhes são armadas, “seu macaco, seu bufão, seu demônio”⁷⁷ (DELEUZE, 1976, p. 2): o espírito reativo da vingança que impõe “o ressentimento (é tua culpa)”, “a má consciência (é minha culpa)” e o “seu fruto comum, a

⁷⁶ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim Falava Zaratustra*. São Paulo: Hemus, 1ª edição, p. 210.

responsabilidade”. Nietzsche é o filósofo que dá um sentido positivo à irresponsabilidade como a conquista de uma liberdade que não precisa mais dos “elogios e da reprovação, do passado e do presente” (Ibidem, p. 17), exatamente o ponto em que o negativo é transvalorado à favor daquilo que pode afirmar a vida. É assim que o leão prepara o que Zarathustra chama de “Ceia”: o pesado convertido em leve, a dor em alegria e o baixo em alto – a constelação da trindade que apresenta a dança, o riso e o jogo, ao mesmo tempo, a transubstanciação do nada, a transvaloração ou mudança do poder da negação e a transmutação do negativo (Ibidem, p. 147). O sagrado “não” do leão aparece como a “expressão ativa de um modo de existência ativo”, uma “agressividade natural” como única maneira de se abrir espaço para o aprender, o pensar ou o criar (entendidos, aqui, como correlativos). O que o leão recusa é a falsa positividade do camelo, uma caricatura da afirmação que, ao dizer sim a tudo o que é não, permanece à serviço do ser, do verdadeiro e do real, como “avatares do niilismo” (Ibidem, p. 153). A recusa é a do dever que castra, encerra, mortifica e que, a cada dia, teima em aparecer sob muitas vozes como palavra de ordem nas mais variadas instâncias da vida.

O poder afirmativo do leão, seu “EU QUERO”, aparece como o sintoma de uma atividade de forças que é “necessariamente inconsciente” e que “faz do corpo algo superior a todas as reações” (especialmente à da consciência, como a reação do eu) (Ibidem, p. 34). A cada força corresponde um querer interno, uma vontade de potência que, pelo poder que tem de ser afetada, determina as relações entre as forças. A vontade quer “o conteúdo latente da coisa à qual ela corresponde,” a sua essência, se se entender essência como, “entre todos os sentidos de uma coisa, aquele que lhe dá a força que apresenta mais afinidade com ela” (Ibidem, p. 4). É somente no encontro das forças que cada qual recebe “a afecção que preenche efetivamente seu poder”. Esses encontros não reconhecem qualquer lei, e aparecem como as “partes concretas do acaso”: uma “maneira de se relacionar, de afirmar e ser afirmado, que é particularmente inocente” (Ibidem, p. 19).

O “EU QUERO” do leão é da ordem do acontecimento, assim como a Educação. É somente a voracidade da vontade ou do desejo que pode abrir tempos e espaços para o aprender como instância correlativa ao pensamento enquanto criação. Se ambos (o leão e o aprender) cabem em uma escola, é somente pelo que a ela escapa, e, em

⁷⁷ Os demônios chegam a imitá-lo.

suma, o que escapa é sempre a vida. Se a escola, de alguma maneira requisita o leão, o faz ardilosa e ingenuamente: ela quer utilizá-lo para que possa justificar-se, e parar em pé, no entanto, a cada rugido do bicho, novas fissuras, de uma beleza incrível, são fina e estrondosamente sulcadas em seus muros.

O fato é que, embora estivesse no local mais apropriado da escola, dada a amplitude necessária, as crianças tiveram que ser rápida e cuidadosamente recolhidas. Elas não poderiam se assustar, muito menos o leão, sabe-se lá que reação teria! E enquanto os pequeninos vestidos de uniforme e já agitados com a presença do animal eram arrancados das brincadeiras, ele mantinha-se calmo, e observava sabe-se lá o que. As professoras mais astutas também o observavam, muito, e já pensavam... Na presença da coordenadora que correu para ajudar, uma delas, de cabelos bem presos, soltou: “- A possível interação entre o bicho e as crianças não pode mesmo acontecer assim, sem nenhuma organização prévia, sem um esquema de rodízio das turmas ou a concepção de um projeto maior. A gente tem que se reunir e planejar atividades bem dinâmicas, que possam até ser fotografadas para o site da escola.” No que a outra, vestida com um uniforme esportivo que portava o brasão daquela instituição, completou: “- Seria bem legal, também, que, em algum momento, os próprios pais dos alunos pudessem ser chamados para ver de perto todo o trabalho, mas temos que agitar tudo bem rápido. Quanto tempo mesmo o bicho vai ficar por aqui?”

Em uma escola, o “tu deves” aparece em cada canto como um animal “em cujas escamas cintila o valor de todas as coisas”. Esse animal expõe a todo minuto: “todos os valores já foram criados e eu sou todos eles” (NIETZSCHE, 1ª edição, p. 20). Não é apenas sorratamente que este dever, como senhor de todas as coisas, se instala nos gestos dos escolares, sem exceção, compondo uma rotina que só faz repetir. Na escola, o dever é proclamado aos quatro ventos, ainda que sob outros nomes: responsabilidade, respeito, cidadania, envolvimento, atitude, compromisso, disciplina, escuta, participação, conhecimento, organização, rendimento, contribuição, amizade... Nas fotos que vão para o site, todos os “TU DEVES” aparecerem sob a pura forma da alegria, diga-se, da alegria institucionalizada: a descontração e os sorrisos por todos os lados dão naturalmente a ver uma escola que cumpre, rigorosamente, seu dever de ensinar e, mais do que tudo, de formar integralmente, ainda e sempre, cidadãos responsáveis, conscientes, críticos, participativos, comprometidos, antenados, preparados, integrados, etc.

Se essa leitura faz despertar as forças reativas do desprezo, as quais, tanto quanto às demais, atingidas pelo “bacilo da vingança” (DELEUZE, 1976, p. 17) ou enredadas nos fios da teia da “aranha” (Ibidem, p. 22) vinculam-se ao niilismo, atingir um grau superior capaz de transmutá-las em poder afirmativo de vida – “a mais terrível apropriação aos olhos do espírito sólido e respeitoso” (NIETZSCHE, 1ª edição, p.20) – é coisa digna da ferocidade de um felino de grande porte. É somente pelo *amor* que tem à demência e ao anacronismo da escola que o leão, ao mesmo tempo, está nela e dela escapa. Zaratustra diz: “... só do amor me pode vir a vontade de meu desprezo e de meu pássaro anunciador, não do pântano”⁷⁸ (DELEUZE, 1976, p. 149).

Há algo, no entanto, que o leão não pode: ao transmutar os valores, ele abre os caminhos para a criação, mas não a efetua. Para isso, a criança. Se é no parque da Educação Infantil que o animal surge, é porque quer e precisa estar perto delas. Como “uma roda que gira sobre si”, “um movimento” ou “uma santa afirmação”, a criança aparece como a última transformação do espírito, porque é capaz de realizar o “jogo da criação”: “o espírito quer agora a sua vontade, o que perdeu o mundo quer conquistar o seu mundo” (NIETZSCHE, 1ª edição, p.21). O leão quer virar criança.

Mantendo Zaratustra sob o signo do leão, Deleuze invoca, neste ponto, a imagem de Dionísio, o “deus das mil alegrias”, rodeado por seus brinquedos divinos. À ceia de Zaratustra, é somente Dionísio, como a própria “constelação do ser”, que atinge “o mais profundo da afirmação” e pode fazer com que a dança, que transmuta o pesado em leve, afirme o devir e o ser do devir; o riso, que transmuta o sofrimento em alegria, afirme o múltiplo e o um do múltiplo; e o jogo (o lançamento de dados), que transmuta o baixo em alto, afirme o acaso e a necessidade do acaso (DELEUZE, 1976, p. 161).

Acrescentar novos mundo no mundo, “gerar uma estrela dançarina com o caos que se traz em si” (Ibidem, p. 25). Coisa de criança. Coisa mesmo de artista.

⁷⁸Segundo Deleuze, isso quer dizer que “é somente como poder de afirmar (amor) que o negativo atinge seu grau superior (pássaro anunciador que precede e sucede a afirmação); enquanto o negativo for seu próprio poder ou sua própria qualidade, estará no pântano e será pântano (forças reativas)”.

O bicho rondava os brinquedos no momento em que foi visto de longe por um outro professor. Ele era novo por lá, passava pelo lugar por força da situação, pois trabalhava em outro bloco, o do Ensino Fundamental e Médio, e seus alunos já eram bem mais grandinhos. Procurava folhas de árvores, grandes ou pequenas, caídas no chão, para levar mais tarde à aula. Naquele dia, ao trabalhar a textura das coisas, pediria aos seus alunos que imprimissem, sob várias cores, o desenho saliente das nervuras que as irrigavam, e que algumas ainda mantinham verde. As grades que corriam por toda a volta do parque se interpunham entre ele e o animal, impossibilitando uma visão inteiramente limpa, o que, de algum modo, parecia incomodar a ambos. Mas elas tinham que estar ali, afinal, a segurança em uma escola é tudo.

“Heráclito tem dois pensamentos que são como marcos: de acordo com um deles o ser não é, tudo está em devir; de acordo com o outro o ser é o ser do devir enquanto tal” (DELEUZE, 1976, p. 19). Ambos os pensamentos são inseparáveis na medida em que o devir afirma o ser e o ser se afirma no devir: o múltiplo é o sintoma constante do único, sua metamorfose essencial; e o único ou o ser, somente o é, enquanto devém. A dupla afirmação do devir e do ser do devir aparece, para Heráclito, como a justificativa do ser: tornar a vir é o ser que afirma o devir. Na correlação do múltiplo e do um, do devir e do ser⁷⁹, é que se pode compreender a existência “a partir de um instinto de jogo”, um fenômeno que não é moral ou religioso, mas estético e radicalmente justo. Na filosofia da força e da vontade, “todas as coisas se relacionam com uma força capaz de interpretá-las” e “toda força se relaciona com aquilo que pode, do qual é inseparável”. Ao se “esfarelar o universo” e “perder o respeito pelo todo”, pode-se viver a beleza de um jogo que afirma “a inocência do devir e de tudo o que é” (Ibidem, p. 18 e 19).

Se é, pois, do devir que se trata, foi ali mesmo que a coisa se deu. Aquele professor, ao encontrar algo, se perdeu. No atravessamento mútuo da sua visão com a do leão, o tempo parou. Sons e cores cristalizaram-se no ar. Nenhuma ação visível. Para Deleuze, é assim que tudo começa: “o que constitui a sensação é o devir-animal” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 231). Poderia ter sido uma pedra, um inseto, um vento, um caminho de formiga, um caderno, uma voz, um beco, uma palavra, uma foto, uma fábula, um rosto, um cão, mas não, foi exatamente com o leão (o leão de Zaratustra?). A sensação, como um composto de afectos e perceptos, “desterritorializa um sistema de opinião que reunia percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social” (Ibidem, p. 252). Sob novas afecções um corpo fragmenta-se em

⁷⁹ O próprio eterno retorno de Nietzsche.

mil pedaços, rajadas de luz emanam da potência de um fundo que é capaz de dissolver as formas e, até, de fazê-las desaparecer. Impõe-se a existência de uma “zona de indeterminação”, como se as coisas tivessem atingido, cada qual, o ponto que precede sua diferenciação natural (Ibidem, p. 225). Como o “termômetro de um devir” (Ibidem, p. 232), na unidade ou na “reversibilidade daquele que sente e do sentido”, no seu “íntimo entrelaçamento”, a CARNE se liberta “do corpo vivido, do mundo percebido e da intencionalidade de um ato ao outro, ainda muito ligada à experiência” (Ibidem, p. 230). E agora, não se sabe mais quem é o animal e quem é o humano: professor-leão, leão-professor.

Foi tudo muito rápido. O professor alterou a atividade programada e bancou a ida até o parque. De alguma forma que ainda não lhe era clara, queria a aproximação entre os seus alunos e o animal, afinal, ele – o leão – estava ali para isso. Haveria de valer a pena a raridade da visita e, no mais, adorava a ideia de quase poder ouvir os corações de seus alunos, dada a euforia da novidade e de tudo o que dela poderia advir.

Como o leão de Zaratustra poderia entrar em relação com o devir-animal deleuziano? Talvez seja possível afirmar que a aproximação de ambos contribua para a intensificação daquilo que cada qual exerce particularmente. Algo como uma fusão do “EU QUERO”, que transmuta valores e abre espaços para a criação, com o animal que recorta um território e, nas suas idas e vindas – pequenos ritornelos – contribui para que algo se erga, o ser inteiro da sensação ou o grande ritornelo. Leão tornado criança? Duas maneiras bem próximas de se dizer sobre as forças que atuam para que um jogo, que pressupõe, sempre, destruição e invenção, seja possível. Algo como ver a vida pela força ativa do pensamento ou de ver o pensamento como o poder afirmativo da vida, ambos encadeando-se no “esforço de uma criação inaudita.” Para Deleuze, Nietzsche faz ver, “na bela afinidade entre pensamento e vida”, a própria “essência da arte” (DELEUZE, 1976, p. 83) ou a compreensão da existência como um fenômeno estético. Vida e pensamento imbricados em uma relação que os eleva à mais alta potência. A arte atuaria como estimulante da vontade ou do querer, uma vez que somente pode colocar-se como afirmativa (em relação com forças ativas) sob a condição de uma vida ativa que lhe é concomitante (Ibidem, p. 84), ou seja, uma obra de arte é erigida

na medida em que está em relação com uma vida ativa, por isso, é capaz de, por si só, insuflar o querer. O que movimenta o pintor Francis Bacon à incansável pergunta - “como sinto que posso tornar essa imagem mais imediatamente real para mim?” (DELEUZE, 2007b, p.46; Cf. SYLVESTER, 2007, p. 43) - tem a ver com a efetuação obstinada de um exercício artístico que persegue e inventa a aproximação máxima entre a imagem que cria e aquilo que sente como real, as forças que, de fato, o atingem e que precisa dar a ver. Para Barthes, a arte recusa a inexistência de um paralelismo entre o real e o que produz ou a irredutibilidade que há entre ambos, e, por isso, vive de uma “inadequação fundamental”: seria extremamente realista na medida em que “sempre tem o real como objeto de desejo” e obstinadamente irrealista por acreditar “sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 1989, p. 23). É pelo exercício sagrado da mentira, da fabulação ou da invencionice que a arte, de uma maneira diabólica porque simultânea, afirma e supera a irredutibilidade que a condiciona. Ao perseguir o real que a atinge, a arte magnifica o erro e faz “da vontade de enganar um ideal superior”. Ela mostra – porque atinge - que “o que é ativo na vida só pode ser efetuado em relação com uma afirmação mais profunda”. Por isso, pela arte, se pode ver a vida – ou uma luta pela vida - pelo abandono da busca de uma verdade a ser encontrada em um mundo transcendente ideal, dotado de valores superiores a ela. Para que esse poder – o poder do falso – possa, no entanto, ser efetuado na vida, há que ser “selecionado, reduplicado ou repetido” (DELEUZE, 1976, p. 84), ou seja, elevado a sua mais alta potência. A vida olha para a arte ou para a vontade artística como o único meio que mostra ser possível rivalizar com a vontade de verdade. É por isso que se pode dizer que “verdade é aparência” – o *locus* de vida para o artista - e que, somente a elevação do falso ao seu mais alto poder é capaz de inventar novas possibilidades de existência (Ibidem, p. 85).

Mas, e o professor nisso tudo? Já indiscernível do animal, mantém-se naquela zona na qual, segundo Deleuze, “turbilhonam os vivos” e só a arte pode atingir e penetrar “em sua empresa de co-criação” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 225). Granhidos e rugidos ecoam no imenso nada. O animal, instintivamente, fareja, perscruta, ronda, enrodilha. Faz marcas e deposita fluidos: urina, fezes, suor, pegadas. De um momento para o outro, funções orgânicas deixam de ser unicamente funcionais e tornam-se traços de expressão. Qualidades sensíveis puras emergem “não somente no tratamento dos materiais exteriores”, mas “nas posturas e cores do corpo”

(Ibidem, p. 237), sinalizando a emergência de algo que já é arte. O professor-leão precisa de um abrigo, de uma morada, de algo que o proteja daquilo que não tem qualquer medida. É o que se põe a fazer. Professor-criança-artista-jogador.

Como criança, o professor “joga, retira-se do jogo e a ele volta”; como artista, coloca-se “temporariamente em sua obra e temporariamente acima dela”; e como jogador, “abandona-se temporariamente à vida e temporariamente nela fixa o olhar.” Fora do tempo – aiôn – o ser do devir joga o jogo do devir consigo mesmo (DELEUZE, 1976, p.20). Saber jogar é saber afirmar o acaso de uma só vez, a combinação “fatal e amada, o amor fati” (Ibidem, p. 23). Afirma-se o devir e o ser do devir.

Uma aula nunca é dada, ainda que venha pronta para o professor ou que seja despejada nos alunos. No espaço-tempo que a compõe, tudo pode acontecer, e acontece, porque a vida, por mais que esteja aprisionada, nunca deixa de escapar, e de passar por ali. Muitas aulas terminam e nem se pode sonhar o que se passou. Mas isso é muito pouco, o bom mesmo é quando, nua e cruamente, as coisas se dão, ainda que sejam, por muito poucos, vistas. Uma aula requer, a todo minuto, luta, jogo, invenção, e o professor, nisso, não é o grande propositor que mantém-se de fora e se emociona e enobrece vendo tudo acontecer. Ainda que possa e deva atuar como um emissor de signos, um “ensignador” (HEUSER, 2011, p. 63 e 64) ele se mantém em meio a tudo, e não à parte, igualmente suscetível àquilo que emerge. Porque para que uma aula aconteça como tal, algo deve ser erguido à imagem do artista que erige sua obra. Uma aula-monumento feita sabe-se lá a quantas mãos, a figura do professor sobressaindo-se na manipulação do acaso, e dos acidentes. Coisa em nada simples.

Acessar, nas coisas, a “dimensão imaterial dos signos da arte” (GOMES, 2004, *Dmn.* 13 e 14) evoca a necessidade da conquista, por parte do professor, no trato com a sua matéria, da sobreposição de um plano que é estético em relação a quaisquer outros (informacional, técnico, disciplinar, social, político). Algo somente possível sob duas condições fundamentais: a primeira diz respeito ao desenvolvimento de um olho armado, estético, que possibilita ao professor a emissão dos signos pelas Forças que neles captura; a segunda, inteiramente implicada com a anterior, diz respeito ao desenvolvimento de uma capacidade de, mais do que emitir Forças, poder fazê-las circular segundo a composição de um certo regime que, ainda que permanentemente mutável, permanece como um agenciamento vivo, sensível, durante um determinado tempo-

espaço, ainda que os extrapole - a aula propriamente dita. Uma aula-rizoma. Pode-se dizer, com Fuganti: “(...) um agenciamento afirmativo de potência”, capaz de nos remeter “ao modo concreto de produção da realidade, em qualquer dimensão, material ou imaterial” (In: AQUINO & CORAZZA [orgs.], 2009, p. 22 e 23). Não é a figura do professor, mas as forças que faz liberar, sempre em composição com outras, que podem funcionar ou não como “atratores caóticos para a matéria” (KASTRUP, In: LINS [org.], 2001 apud GOMES, 2004, *Ltlg.* 25) que se dá a aprender. É com “a vida impessoal do pensamento que por ele passa” (GOMES, 2004, *Ltlg.* 11) que se pode sofrer o impacto de um encontro.

Por que há algo que permite dizer que, no limite, os maiores professores que aparecem e, na maioria das vezes, permanecem ao longo de nossas vidas, são os poetas, os músicos ou os artistas?⁸⁰ As obras de arte fazem proliferar “imagens virtuais sempre em vias de se fazer.” Aprender não significa a apreensão de uma matéria dada, mas a vivência de um “processo de atualização constante sobre uma matéria que nunca está definitivamente formada” (GOMES, 2004, *Ltlg.* 13). É escapando àquilo que é molar no pensamento, que um professor, assim como o artista que é tomando pela matéria com a qual lida, pode misturar-se a ela e ver, a si mesmo, como algo em um incessante tornar-se ou como algo nunca acabado. É destituído daquele “eu” que sempre está à postos para ensinar que algo, talvez, possa ser aprendido.

E o professor-artista continuou lá, perdendo-se. Abriu o que viu como sua sala aos mais de quatro ventos, fazendo rodopiar a palavra feito pião a um palmo do chão até que suas cores saíssem como filetes e cortasse desenhos no ar. Os alunos ali. O que se passa com cada um? Ninguém sabe. De alguma maneira, o que o professor faz não é para si mesmo nem para o outro, aquilo que se dá, nasce porque precisa e não vem para ensinar, para se fazer entender ou para qualquer coisa antes concebida. O aprender, como aquilo que permite que o pensamento pense, é sempre um ato de violência. Signos dolorosos interpelam um olhar que já não pode ser mais o mesmo. Se puder haver, nisso, a liberação da CARNE, como elemento revelador de uma sensação, há que ter havido, também, uma laceração que descarna, sem a qual, nada é possível.

⁸⁰ Escrita inspirada na fala do professor Wladimir Garcia (UFSC) na ocasião em que ministrou o Seminário Avançado *Roland Barthes e a Educação: cenas de escritura*, no curso de Pós-Graduação na Faculdade de Educação (FACED) da UFRGS, em 11/10/11. “(...) pensar que seus melhores educadores não foram seus professores, mas poetas, escritores, um amigo poeta (...)”

Coisa digna do animal, que com a sua presença, juba, olhos, força, cauda e dentes, pode sempre abrir espaços. Sob esta dimensão, o “EU QUERO” já é carne, casa e universo, força intempestiva do aprender.

Pronto, feito. Todos de volta para a sala, o professor acompanhou a turma como de praxe, teria, ainda, mais uma aula com aquele grupo. Pouco tempo depois, muito embora o suficiente para que muita coisa já pudesse ter acontecido, ele percebeu a falta de um de seus alunos, um menino alto, bonito, de sobrancelhas grossas, pele branca e olhos pretos, cabelos armados, que tinha lá seus catorze anos. E agora? Lá, sozinho no parque, com o leão? Algo parecido com desespero tomou conta.

Seu próprio coração passou a dar pulos. Mil atrocidades lhe invadiram o pensamento. Como isso tudo terminaria? A vida do moleque corria perigo. Corria? Como diria, esqueci um aluno por lá? Seu primeiro impulso, fossem quais fossem as consequências, foi o de esbravejar, gritar aos quatro cantos de toda a escola e reunir o máximo de gente possível para ajudar, avisar a coordenação, a direção, os pais do menino, a polícia, o corpo de bombeiros e, principalmente, a ambulância. No entanto, algo o detia. Uma coisa mais importante e intensa, que ele não sabia descrever e nem ao menos nomear, se sobrepunha a toda desgraça que, de alguma maneira, ainda que duvidosa, já sentia como aparente. Ademais, aquele menino já era bem grandinho, devia ter querido ficar por ali, e de bobo não tinha nada. É, mas também poderia ter sido uma distração, o garoto poderia ter se envolvido com algo e, quando deu por si, pronto, já era tarde, não havia mais ninguém por ali. Um acidente talvez? Pisou nos cadarços desamarrados ou mesmo em falso, torceu o pé, caiu no chão? Mas como ninguém percebeu, ele não teria pedido ajuda? Sabe-se lá. Enquanto ouvia a confusão de seus pensamentos, sentia, no entanto, uma força irreconhecível que, simplesmente, os quebrantava. O que era isso, que de tão misterioso lhe parecia tão claro a ponto de fazê-lo agir, ainda que tal ação fosse a de não fazer nada?

O professor-artista, ao fazer gritar a vida, já viveu muitas mortes. No entanto, mesmo que já tenha experimentado, no próprio pensamento as alegrias da morte e a agressividade da vida, “somente a experiência atual obriga a pensar” (GOMES, 2004, *Lt/g.* 10). Ele sabe dos riscos que se corre: dar a saborear a matéria que experimenta pressupõe, sempre, novos mergulhos nas fendas abismais. Sabe, também, no entanto, que esse risco de morte somente é assumido quando se toma a vida pelo que ela tem de mais vivo. Professor-ensinador, capaz de “elevar as faculdades de cada estudante (...) a seu exercício transcendente”, capaz de “instalar a necessidade absoluta de um ato

de pensar e promover uma paixão de aprender” (HEUSER, 2011, p. 63). Professor-bicho-artista que, ao lançar seus fluidos, e erguer os planos coloridos de sua aula como quem ergue, no deserto, um abrigo, emite os afectos e perceptos que se lhe transpassam ou que, com ele e sua fazeção, são inventados.

Deleuze afirma: “a arte começa talvez com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz uma CASA” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 237). A CASA aparece como a “armadura da CARNE”, a “junção finita dos planos coloridos”, “as faces do bloco de sensações”, a “vida não orgânica das coisas”. É na casa que o “corpo desabrocha” (Ibidem, p. 232 e 233). O que a define são suas próprias extensões (muros, chão, portas, janelas, teto), que dão à sensação o poder de manter-se sozinha. Ela constitui-se como uma “geometria viva” que não nos abriga das forças cósmicas, no máximo, as filtra.

Se “as belas aulas se parecem mais a um concerto que a um sermão, é um solo que os outros acompanham” (DELEUZE, 1992, p. 112), ocorreu que, dos trinta e tantos da sala, um aluno foi pêgo no composto. E a iminência da visão de um belo estrago passou voando às vistas do professor.

Resolveu contar tudo a uma pessoa só, alguém que admirava e que sentia como afim, alguém que, talvez, lhe pudesse dizer algo sobre as forças que se lhe apoderavam. A professora, colega sua, no entanto, não disse muita coisa. Quando soube de tudo, não segurou um sorriso de canto de boca e tratou de acalmá-lo, ao mesmo tempo em que dizia necessário manter-se, a cada segundo, alerta. A situação, segundo ela, “era mesmo delicada”.

Segundo Deleuze, nem sempre, no entanto, a casa transforma as Forças que lhe atravessam em Forças benevolentes, muitas vezes, é atravessada por um turbilhão de perceptos e afectos que não cabem em suas extensões e, se cabem, é só para que as desjunte: “a sensação (...) se reterritorializa sobre o plano de composição, porque ela ergue suas casas sobre ele, porque ela se apresenta nele em molduras encaixadas ou extensões articuladas que limitam seus componentes, paisagens tornadas puros perceptos, personagens tornados puros afectos. E, ao mesmo tempo, o plano de composição arrasta a sensação numa desterritorialização superior, fazendo-a passar por uma espécie de desenquadramento que a abre e a fende sobre um cosmos infinito.” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 252 e 253). A dupla afirmação.

José Luiz Pardo afirma: “(...) qualquer casa tem (...) ao menos um exterior e um interior, pois de outro modo nem sequer seria uma casa (...) um interior sem exterior não é em absoluto um interior, não é cavidade sem ser superfície ou protuberância, não é morada protetora sem ser ao mesmo tempo a mais despida das intempéries, não é um interior sem ser ao mesmo tempo exterior”⁸¹ (PARDO, In: GOLGONA & PELLEJERO [orgs.], 2008, p. 62 e 63). Para além de uma concepção óbvia do exterior como tudo aquilo que estaria do lado de fora da casa, trata-se de pensar a própria fachada da casa, sua pele ou superfície limite como exterior, uma vez que não é possível vê-la sem que, dela, se saia. Quando Pardo salienta que um interior não é interior sem que seja ao mesmo tempo um exterior, a casa não pode mais ser pensada como o ser, ao menos como o ser que é, pois o ser que é só reconhece a si próprio. Ver o que está fora, o obrigaria a sair da casa e, de qualquer modo, como poderia ver o que está ali se é só a si mesmo que reconhece? Ver o que está fora seria possível somente para “as bestas, os deuses, as plantas, as pedras, os idiotas”, na medida em que eles mesmos nos vem de fora e nos são como o nada, como “um olhar que resulta ao mesmo tempo incompreensível, invisível” (Ibidem, p. 63). Não há como não dizer, nisso, sobre Kaspar Hauser, de Hersog⁸², aquele para quem a própria “aparição neste mundo foi um golpe duro.” Suas falas, pontualmente, cintilam durante todo o filme e são, indubitavelmente, constituídas por forças que vem do Fora. Coisas como: “ (...) por que não posso tocar piano como respiro?”; “(...) deixem as maçãs repousarem, estão cansadas e querem dormir”; “(...) eu inventei uma história sobre o deserto, mas só sei o começo.” Quando, no campo, avista, no alto de uma grande torre, as janelas do quarto em que havia vivido por determinado tempo, brilhantemente elabora: “(...) Isto não é possível pois o quarto só tem alguns passos de largura. Quando estou dentro do quarto e olho à direita, à esquerda, à frente e para trás só enxergo o quarto. Quando mim olha para a torre e depois me viro, a torre desaparece. Então... o quarto é

⁸¹ Referência ao texto *E cantam na planura*, publicado também em espanhol em Archipiélago, Cuadernos de Crítica de La Cultura, nº 17, Octubre-Diciembre, 1994.

⁸² O ENIGMA de KASPAR HAUSER. Direção: Werner Hersog. Alemanha Ocidental, 1974, 110 min.. O filme, baseado em registros históricos, inicia com a estranha aparição de um homem na cidade de Nuremberg, em 1928. Ele mal sabia andar e pronunciava apenas uma frase. Havia passado todo o tempo de sua vida, até então, preso em um calabouço, totalmente isolado do mundo exterior. Ignorava a existência dos seres humanos pois seu alimento lhe era deixado à noite, enquanto dormia. Kaspar Hauser não tinha noção do que era uma casa, um bicho, uma árvore ou a fala... Até que um dia um homem o retirou de lá e o deixou aonde estava, munido apenas das informações mais elementares, seu nome, uma frase...

maior que a torre.”⁸³ Se Foucault afirma que “toda formação história diz tudo o que pode dizer, vê tudo o que pode ver” (DELEUZE, 1992, p. 125), Kaspar Hauser aparece como a existência de uma singularidade cujo grau é incapturável, o seu pensamento é o que não pode ser dito, nem visto, a própria manifestação do absurdo, do anômalo. No incômodo que causa, a comunidade local o aproxima dos loucos e dos vagabundos. No não-lugar em que é colocado, tudo se mistura, é atração de circo, alvo de compaixão e violência, repúdio e curiosidade, nojo e admiração. Para as autoridades locais, representadas pelas figuras da polícia, do clérigo, do professor e do médico, é objeto de normatização, conversão, formação e cura, respectivamente. Mas, o que dizer sobre a visibilidade dos limites de um pensamento quando a lógica inquestionável de um outro entra, com ele, em choque? O que dizer sobre o frescor assombroso que nos proporciona, capaz de nos atravessar como um vento no deserto?

Se, ao transitar entre os lugares de despejo que a sociedade legítima, Kaspar Hauser não pode ser seguramente encaixado em nenhum deles, é porque o não-lugar que ocupa excede tudo o que se conhece e, como tal, se afirma. O não-lugar que ocupa é o do imprevisível, o do indeterminado, lá onde a potência do virtual pode ser exaltada⁸⁴ (PEREIRA & BELLO, 2011, p. 113 -115). Constituído, ele próprio, pelas forças do Fora, aparece como o grau zero de um corpo que, nos encontros que vive, traça sempre novos limiares. Como capturar o devir ou o ser que devém? Por isso, ele escapa a quaisquer tentativas que, munidas pelas formas do saber e pelas forças do poder institucionalizados, intentam subjetivá-lo. É por essa via específica que se pode retomar Foucault ou especificamente aquilo que, com Nietzsche e, especialmente com os estoicos, o filósofo desenvolve na última fase de seu pensamento⁸⁵: a constituição do “si”. Haveria maneiras suficientemente artísticas de se estar no mundo, pelas quais o sujeito, escapando aos dispositivos do saber e do poder, não se constituísse, sempre, como assujeitado? A solução que apresenta é estratégica: ultrapassar o poder seria como

⁸³ Citações da fala de Kaspar Hauser no filme.

⁸⁴ Acerca disso: “(...) colocamo-nos diante da necessidade histórica de reabrir virtualidades relacionais afetivas, produzindo posições enviesadas, atravessadas, linhas diagonais, descontinuidades, que podem ser traçadas no tecido social e que permitam fazer aparecer virtualidades, cada vez mais afastadas daquilo que é lei, que é regra ou é hábito.”

⁸⁵ Foucault, ao pensar o sujeito ou os processos de subjetivação, construiu uma trajetória em três dimensões: o saber, o poder e o si. Para o filósofo, saber e poder constituem-se como inseparáveis: o poder, como força, microfísico, apareceria como o “elemento informal que passa entre as formas de saber, ou por baixo delas.” Relacionado ao saber, pensar significaria ver e falar, desde que o olho se desprenda das coisas e se eleve até as visibilidades, e que a linguagem não fique nas palavras e se eleve até os enunciados (pensamento como arquivo). Relacionado ao poder, pensar significaria, literalmente, poder, desde que se compreenda que as relações de força não se reduzem à violência (pensamento como estratégia). (DELEUZE, 1992, p.123, 124 e 126).

curvar a força sobre ela mesma, fazendo com que ela própria, ao invés de afetar outras forças, se afetasse. Uma dobra. Na relação da força consigo o que vem à tona não são mais as formas determinadas do saber, nem tampouco as regras coercitivas do poder, mas sim regras facultativas que se dão pelo desenvolvimento de técnicas de si segundo um processo ético e estético capaz de constituir novos modos de existência ou estilos de vida⁸⁶ (DELEUZE, 1992, p. 127). A vida como obra de arte. Semear o nome com pés de agrião.⁸⁷

Quando se trata de resistir aos assujeitamentos que enclausuram e a dobra se efetua, não há mais como manter-se sob o domínio das forças reativas. Talvez se trate, exatamente, do ponto de conversão do negativo para o afirmativo que Nietzsche elabora, a transmutação dos valores, que é extremamente solitária. Kaspar Hauser não reagia a nada, mas a tudo resistia. É com ele que o professor se encontra quando devém leão-criança-artista-jogador (ou que, de alguma maneira, o aluno pôde ser pêgo no composto...). Esse professor, no entanto, não teve o privilégio de poder por o pé neste mundo como uma aparição, ou como o nada. Professor formador, salvacionista, sacerdotal, liberal, tradicional, progressista, crítico, etc. Ele já nasceu como o ser, aquele que, com seus mil estratos solidamente condensados, só consegue ver a CASA pelo seu interior. Outra leitura possível para a imagem foucaultiana da dobra permite dizer que a mesma, ao envergar o lado de fora para o lado de dentro, faz com que a CASA seja invadida pelo que não conhece, o que, por si só, potencializaria a movimentação de um sujeito já solidificado. Mas Foucault vai além quando, amparado por tal imagem, propõe um voltar-se a “si” pela constituição de um cuidado que o colocaria sob extrema vigilância. Esse cuidado se daria através de práticas – tecnologias do “eu” – capazes de colocá-lo entre o pensamento e a verdade que o institui – o não lugar de Kaspar Hauser ou do professor que artista. É somente assim que o “eu”, tratado como objeto de modulação, poderia torna-se, ele mesmo, uma possibilidade estratégica capaz de sair da CASA, perder estratos, reatualizar significações, em suma, fabricar-se. É mesmo de liberdade que Foucault trata quando propõe uma ascese como acesso à verdade na condução de um sujeito que torna possível sua própria transfiguração. Uma

⁸⁶ Segundo Deleuze, “(...) é o que Nietzsche descobria como a operação artística da vontade de potência, a invenção de ‘novas possibilidades de vida.’”

⁸⁷ Referência à fala de Kaspar Hauser: “ Há alguns dias eu semeei o meu nome com pés de agrião e eles pegaram bem. E isto me deu tamanha alegria que mal posso me expressar. Mas ontem ao voltar do passeio notei que alguém entrou no jardim e espezinhou o meu nome. Chorei por muito tempo, depois resolvi semear de novo.”

prática que é ética, mas que é concomitantemente estética, ao possibilitar o advento de novas formas que dão a ver a invenção incessante de modos de ser bastante improváveis. É por isso que o professor-leão-criança-artista-jogador não conhece mais aquilo que, pretensiosamente, significa formar o outro. Ele sabe que, somente pela atenção que dedica a si, é que algo poderá se desprender a favor de um encontro. É por essa via que a atenção que tem a si é a mesma que tem aos seus alunos.

O fato é que, até a mais fechada das casas está no UNIVERSO - “o fundo da tela, o único grande plano, o vazio colorido, o infinito monocromático” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 233), e não há como pensá-las sem que se erga um inclemente não ser. A casa é “uma deformação do nada, uma prega no caos, uma turbulência do tempo ou um remoinho no espaço, um repertório de formas e figuras, ritmos e posturas”. À rigor, o ser como aquilo que não é ou como o próprio ser do devir, não tem CASA – não estamos presos a parte alguma (PARDO, In: GOLGONA & PELLEJERO [orgs.], 2008, p. 63 e 64).

Se é na casa que professor e aluno se encontram, é somente para que, dela, possam sair.

O aluno foi encontrado. Quanto tempo depois? Ao certo, ninguém sabe, mas dizem que apareceu somente no meio do dia seguinte, sendo que foi tido por sumido, além daquela manhã, por todo um dia de sol mais uma noite de estrelas. Sua aparência era, no mínimo, curiosa: um descarnado na região torácica que deixava às vistas suas coisas de dentro, em especial, o coração. Apesar do branco dos ossos, a cena dava a ver um vermelho que, de tão humano, expandia vida para fora dele, embora um cheiro de morte se desse a sentir. O órgão, como um pedaço grande de carne, dava até um gosto na boca... Foi o que, de supetão, os olhos e as glândulas salivares do professor lhe disseram.

Entre o que sente e o sentido, mãos se apertam, é a CARNE (a Figura)⁸⁸ que se anuncia. Como uma passagem do finito para o infinito, ela é o habitante do UNIVERSO que suporta a CASA. Participa da revelação do ser de sensação (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 230, 231 e 233). Exteriorizada, pode afirmar peculiarmente a violência e a dor do aprender. De acordo com GOMES, é “sobre esta pele lacerada, aberta e permeável”, que se pode explorar “as fendas entre os planos já traçados e o caos”. Um caosmos, como aquilo que “mistura o caos e os planos de imanência que o cortam” (2004, *Ltlg.* 7). É sob essa visão que o professor sofre uma nova afecção. Quando olha para o rasgo aberto no peito do garoto, é a si mesmo que vê, atingido pela certeza de que todos somos “singularmente concernidos” (DELEUZE, 2007b, p. 32). E é imerso neste imenso rasgo que sente fender a sensação outrora compartilhada: ao ver o tenro pedaço de carne que sobressai daquela cavidade, um novo querer é que nasce.

É em uma recorrência a Freud que os signos da catástrofe e da morte são integrados por Deleuze à “ordem da produção”. Sob este aspecto, a ideia de morte, produzida pelo tempo, pertence à vida, ao tempo da vida. Ecoa na sucessividade de coisas que, ao longo de um caminho, se pode ver nascer e morrer. É diante da violência dos signos da morte como a “forma última do problemático, a fonte dos problemas e das questões,” que o pensamento, atingido, é impelido à urgência de seu próprio vir a ser. Diante da “amplitude do movimento forçado do tempo” algo pode se erguer e fazer ver, como na arte, o que nos é, geralmente, invisível, a “pura forma vazia do tempo” (HEUSER, 2010, p. 172 e 173). É assim que se fala de Tântatos, o sem-fundo, como aquele que provoca um “dilaceramento capital capaz de engendrar uma outra dimensão da sensibilidade que atravessa toda forma de criação”⁸⁹ (MARTIN, 2005 *apud* HEUSER, 2010, nota 26, p. 173) e da necessidade da combinação do seu furor com as forças de união de Eros como condição da efetividade da experiência. Violência e erotismo combinados, respectivamente, Tântatos e Eros como “puras formas da

⁸⁸ No capítulo sobre Histeria, ao apresentar a sensação enquanto CARNE, Deleuze utiliza, além da Figura, o conceito de Artaud - “corpo sem órgãos” (CsO): “ (...) Bacon se aproxima de Artaud em muitos pontos: a Figura é o corpo sem órgãos (...); o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre delineando níveis (...) Pela sensação, se atingiria aquele estado de “ovo” que precede o organismo. Enquanto realidade intensiva, não qualitativa e nem qualificada, a sensação atinge o corpo via o organismo, mas adquire um caráter espasmódico que “rompe os limites da atividade orgânica” (DELEUZE, 2007b, p. 51 e 52).

⁸⁹ MARTIN, Jean-Clet. *Variations*. La philosophie de Gilles Deleuze. Paris: Payot & Rivages, 2005 *apud* HEUSER, Esther Maria Dreher. *Pensar em Deleuze: Violência e Empirismo no Ensino de Filosofia*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2010, nota 26, p. 173.

repetição”: “a repetição que liga” e “a repetição que apaga”⁹⁰ (HEUSER, 2010, p. 168), ainda que a violência seja pensada como aquilo que é primeiro no pensamento (Ibidem, p. 176), o corte no peito do garoto, sem o quê, é impossível aprender.

Com Nietzsche, Deleuze afirma que o trágico é igual ao alegre na mesma medida que querer é igual a criar (DELEUZE, 1976, p. 30). O professor, diante da visão de seu aluno-vianda, sofre um novo querer. É o filósofo trágico que alerta sobre a necessidade de se escapar dos dramas do sofrimento ou da interiorização da dor que só fazem renegar a vida na medida em que, simultaneamente, a culpam e tentam justificar. Para ele, são os “que sofrem de superabundância de vida” os que podem fazer “do sofrimento uma afirmação”. A vida afirma o sofrimento. Dionísio é o deus que afirma até “o mais áspero sofrimento” porque para ele a vida é “essencialmente justa” e, por isso, “não precisa ser justificada” (Ibidem, p. 12, 13 e 14). Ele encontra a “inocência do devir e de tudo o que é”, a “inocência da pluralidade” (Ibidem, p. 18). A laceração dionisíaca aparece como a “forma extrema da afirmação”, o “símbolo imediato da afirmação múltipla”. A dor é afirmada no “elemento de sua exteriorização,” “sem possibilidade de subtração, de exceção e nem de escolha”. É pelo “esforço e gênio do pluralismo, o poder das metamorfoses e a laceração”, que encontra, para cada coisa, os meios pelos quais ela pode ser afirmada e deixar de ser negativa. A afirmação múltipla ou pluralista – a própria afirmação do caos ou do acaso - aparece, então, como a “essência do trágico”, que é “positividade pura”, a “forma estética da alegria”⁹¹ (Ibidem, p. 12 e 13).

Eufórico, com os olhos fixos no menino, o professor contou a quem pôde ouvir que naquela mesma noite mal havia dormido, mas mesmo assim havia tido um sonho que ainda lhe afligia a alma. Neste sonho, procurava pelo garoto, queria encontrá-lo, dava voltas e mais voltas em um lugar ermo, escuro, e nada do menino. Até que,

⁹⁰ É na reflexão filosófica de Freud, em “Além do Princípio do Prazer” que Deleuze encontra elementos para pensar a natureza da perversão, ou o masoquismo original, anterior ao sadismo, como o ponto de gênese da faculdade da imaginação e a singularidade da experiência do prazer como condição última do próprio prazer. Nisso, incorre, especificamente, no conceito do instinto de morte. Enquanto que o sadismo aparece como o instinto de morte “orientado não para si mesmo, mas para o exterior como delírio próprio da razão, o masoquismo torna-se o fenômeno psíquico mais aproximado do princípio transcendente silencioso, que Freud nomeou por Tãatos. O sofrimento e a dor, indispensáveis ao encontro com o prazer, cumprem a função de dessexualizar Eros e ressexualizar Tãatos. Ambos como condições à experiência: Eros como a própria vida tecendo a sua rede, a repetição que liga ou tempo como pura forma e Tãatos o sem-fundo, a repetição que corta o fluxo contínuo do passado, presente e futuro (capítulo 4. p. 148 à 173).

⁹¹ Transvaloração – afirmação diferencial contra toda a negação dialética, o niilismo, e a reconciliação cristã (contradição resolvida).

inesperadamente, o garoto deu com ele. Sob uma imensa alegria, conta que disse algo que o fez sorrir, mas que não sabe o que é, nem mesmo suspeita, e que “gostaria imensamente de lembrar-se.”

Aquilo que o professor vive quando, ao olhar para o seu aluno, sente-se novamente e de outra maneira atingido – a sensação fendida abre espaços tais capazes de deixar circular forças que lhes são desconhecidas – aparece como uma *passagem*. É no “alegre abismo” do meio dia, “hora oculta e solene em que nenhum pastor toca flauta” (NIETZSCHE, 1ª edição, p. 210 e 211) que o caos, o acaso ou o múltiplo torna a ser afirmado. Com o sol a pino, o professor-jogador faz de suas mãos puro fogo ao vibrar os dados que serão lançados. Nietzsche diz sobre o FOGO como o único elemento que pode afirmar de uma só vez o múltiplo, o “elemento que joga, o elemento das metamorfoses que não tem contrário.” Em suas santas mãos, cozinha e ferve o múltiplo, o acaso. Sob clara ebulição, os dados são lançados: como o um do múltiplo (necessidade), um único número fatal reúne “todos os fragmentos do acaso, como o meio-dia reúne todos os membros esparsos da meia-noite” (DELEUZE, 1976, p. 24). Partem ao meio-dia da terra (dever) e é no céu, à meia-noite, que caem. Jogo que se dá em dois tempos, nas “duas mesas da vida” como as duas horas de um mesmo mundo (Ibidem, p. 21). Se da terra, os dados, sob a afirmação do fogo, partem quentes, é necessária uma segunda afirmação, lá nos altos dos céus. Na aproximação máxima entre o dever e o ser, o poder feminino é, então, liberado como benfazejo e afirmativo, é a *anima* que eleva-se como um anel, um espelho de núpcias, capaz de mirar-se naquilo que ama, mas também de refleti-lo ao mirar-se (Ibidem, 1976, p. 156). Ariana, a eterna noiva de Dionísio, como aquela que pode por no mundo o super-homem, é levada aos céus por Dionísio, o deus das mil alegrias. Das pedras de sua coroa são feitas estrelas, ao que Deleuze inquiriu: “a constelação jorrada do famoso lance de dados?” (Ibidem, p. 15) É lá das alturas que ele retorna.

Com Nietzsche, Ariana aparece vinculada à imagem de um labirinto sob duas maneiras: a primeira, que o toma como a máquina inconsciente, a coloca como a força que efetua uma reconciliação com o mesmo, capaz de “dar o fio condutor para sua exploração”; a segunda, que toma o labirinto como o “caminho que nos reconduz ao mesmo ponto, ao mesmo instante que é, que foi e que será”, ou seja, o próprio eterno retorno ou a afirmação do dever e do ser do dever, faz de Ariana a imagem labiríntica

das próprias orelhas de Dionísio, aquela a quem ele conta seu segredo. Dionísio “é o labirinto e o touro, o devir e o ser, mas o devir que só é ser à medida em que sua afirmação é afirmada.” Por isso é que Dionísio pede à Ariana que não apenas ouça, mas que lhe ponha nas orelhas “uma palavra sensata:” “tendo ouvido a afirmação dionisíaca, Ariana faz dela uma segunda afirmação que Dionísio ouve” (Ibidem, p. 157).

Segundo Deleuze, o jogo de imagens - caos-fogo-constelação - reúne todos os elementos que afirmam o devir e o ser do devir, o próprio jogo dionisíaco: “os brinquedos de Dionísio criança, a afirmação múltipla e os membros ou fragmentos de Dionísio lacerado; a cocção de Dionísio ou o um afirmando-se do múltiplo; a constelação levada por Dionísio, Ariana no céu como estrela dançarina; a volta de Dionísio, senhor do eterno retorno” (Ibidem, p. 25).

É sob um amor pungente que professor e aluno reencontram-se inconscientes. Um querer é açoitado pela força cortante de um encontro que se dá no escuro da noite, capaz de dizer-se em palavras impossíveis de serem ditas. O laço que afirma a afirmação necessária ao devir, e ao ser do devir. Ambos retornaram discretamente fluorescidos, dado aquilo que se lhes grudou das estrelas.

No momento em que foi encontrado, a ambulância já estava a postos e toda gente reunida, toda dita comunidade escolar, e mais um pouco. Ou não havia tanta gente assim? Não havia ninguém? O professor também não se lembrava ao certo. Foi somente mais tarde, quando, entre o intervalo de uma e outra aula, entrou no banheiro e olhou seu rosto fixamente no espelho, que pôde ver, como que escorrendo do canto da boca, a mesma cantinela que os olhos levemente cerrados do menino lhe haviam, naquela ocasião, sorrido.

Não é o ser que retorna, mas o “um que diz somente do diverso e do que difere” (Ibidem, p. 38). O que retorna é a diferença. Segundo Deleuze, é Heráclito que pressente a não oposição entre caos e ciclo (ou o acaso e a necessidade), uma vez que “basta afirmar o caos (acaso e não causalidade) para afirmar ao mesmo tempo o número ou a necessidade que o traz de volta (necessidade irracional e não finalidade)” (Ibidem, p. 24). O que resolve a passagem é o eterno retorno de Nietzsche: “os dados lançados uma só vez são a afirmação do acaso, a combinação que formam ao cair é a afirmação da necessidade. A necessidade se afirma como o acaso no sentido

exato em que o ser se afirma no devir e o um no múltiplo” (Ibidem, p. 21). Como síntese do tempo e de suas dimensões, do diverso e de sua reprodução, do devir e do ser afirmado do devir (Ibidem, p. 40), o eterno retorno aparece como a própria expressão da vontade de poder. O eterno retorno é a “lei do devir, como justiça e como ser” (Ibidem, p. 20), tornar a vir é o ser do que devém e o ser que se afirma no devir.

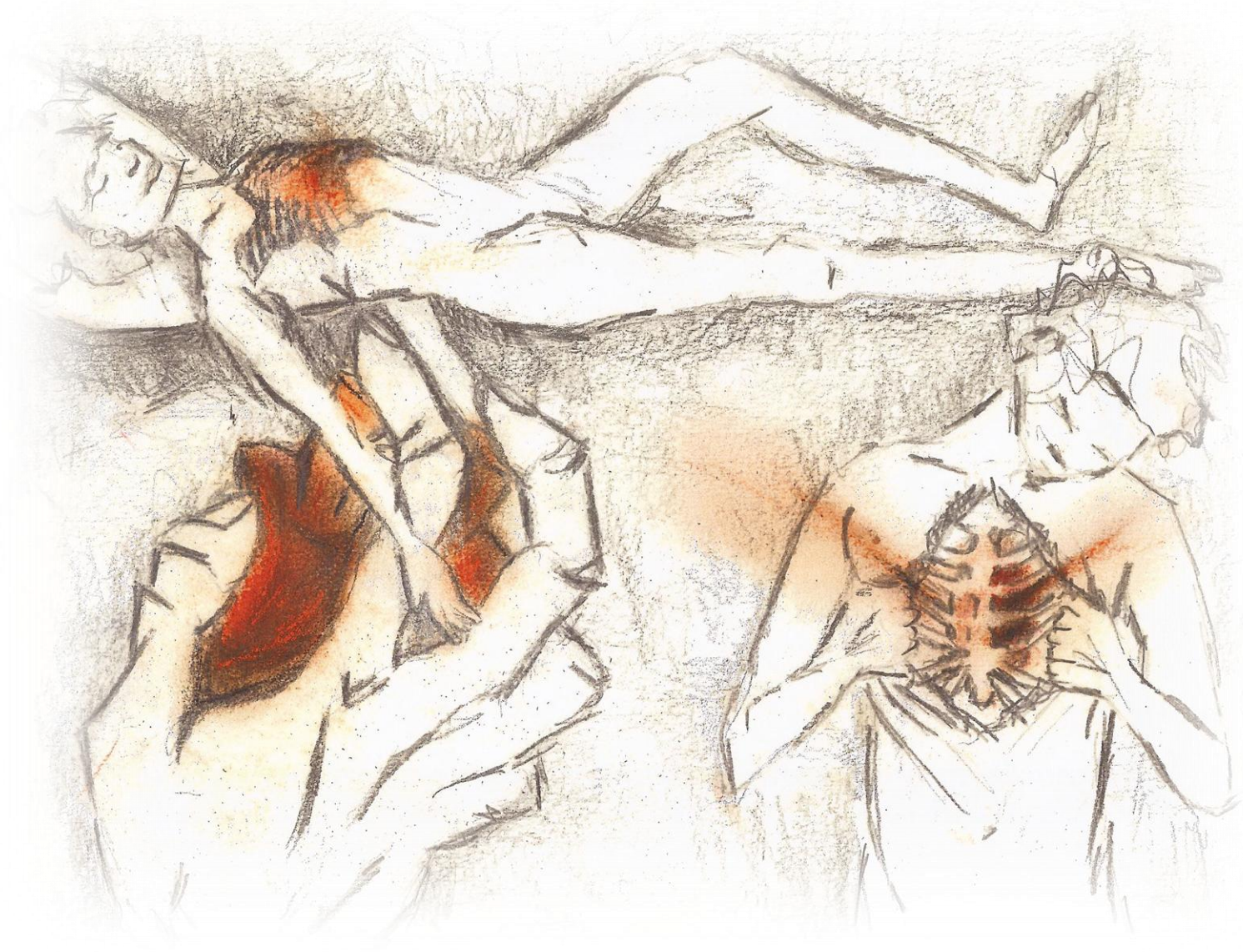
E o professor, à frente do espelho, se reorganiza sob uma estranha impessoalidade. Na diversidade dos ciclos coexistentes e na existência do diverso no ciclo (Ibidem, p. 40), algo torna a vir. Duas sensações sem qualquer semelhança, entrelaçadas como dois lutadores, em um corpo-a-corpo de energias (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 218), são captadas por uma luz distante num mesmo reflexo. Ao olhar para a sua própria imagem, é a transfiguração sofrida pelo aluno que vê, a intensa molecularização de um corpo que, atravessado por mil desconhecidos, durante todo o sol de um dia mais o céu de uma noite, pôde ser um outro, e voltar calmo com a ferida ainda exposta. Ao entoar uma ladainha que não descreve nem narra, e que “não se refere à realidade senão que a verte e se (di)verte com ela”, aquela mesma que ouve lá dos olhos sorridentes do menino, afirma a constituição de sua própria subjetividade mediante uma individuação que se dá pelo gozo. De acordo com Pardo, uma “subjetividade- recipiente”, que é “passional sem ser passiva” porque o sujeito aparece como um “cântaro quebrado”: ao mesmo tempo que constrói uma morada e salva-se do caos, continua a estar Fora⁹² (PARDO, In: GOLGONA & PELLEJERO [orgs.], 2008, p. 64).

Segundo Deleuze, a carne participa da revelação de ser de sensação, ele próprio como CASA, CARNE E UNIVERSO, mas desaparece naquilo que revela porque, aquilo que a nova morada conserva, é a sensação mesma, afectos e perceptos (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 216), cores e ritmos. No entanto, na figura que, sob um *matter of fact*, aparece como a forma sensível referida às sensações sofridas pelo professor e pelo aluno no advento do aprender, a carne perdura. Se perdura, é pela intensidade que produz: ao afirmar o devir, um corpo é aberto à sua própria transitoriedade, sem o quê, nada seria possível. Há que se sair de uma morada e fazer outra. A demarcação de um novo território é sempre uma questão de luta, pois é da vida mesmo que se trata. O professor, já indiscernível do aluno, se desespera porque sabe do

⁹² Do que segue: “(...) nas imediações do sentido, nos limites da palavra e da história, no limite das formas, das figuras (...) no ponto de contato entre o interior e o exterior, entre o caos e o ritmo (...)”

risco, sobreviver ao caos exige cuidado. Mas, ao mesmo tempo, sente-se apaziguado porque sabe que é pelas forças da vida que a luta vida-morte torna-se possível e que é somente assim que a vida pode sair das prisões que a degeneram. A carne dilacerada aparece como a afirmação de um “novo poder de rir” (DELEUZE, 2007b, p. 68).

O que se vive, pela carne, na revelação do ser de sensação, naquilo que quer erguer-se, é a aproximação primeira da sensação, seu impacto efusivo. Quando algo quer erguer-se, é pela carne que se revela, e quando há de ser superado, também. A superação de uma certa constituição de forças se dá pelo atravessamento de outras, capazes de fazer circular um novo regime, sempre mutável. Nisso, uma sensação é violentamente fendida em favorecimento de outra. E o corpo, desconjuntado, desorganizado, ferido, dilacerado, pode mostrar o pedaço que, ao se fazer vida e não afundar no caos, destrói e cria o próprio pensamento.



5- FIGURA II

Um carrapato (ou um piolho) em um pano de prato sobre a mesa do professor

5.1- EXERCÍCIO II:

Fama

Tinha um pano na mesa do professor. Um pano de prato daqueles com pintura feita à mão: maçã, berinjela, rabanete, abelha, flor, sementinha... Na minha casa também tem, e já vi muitos na da minha avó. Um dia, fui lá no Bruno, e vi um igualzinho. Esse aí deve ter servido pro professor trazer o rango de casa. Provavelmente, ele passa o dia na escola e deve fazer isso pra economizar, todo mundo sabe que eles ganham pouco. Sei lá, pode ser também que faça uma dieta e tenha que trazer a comida... Ai, de novo com aquela apostila na mão! De barriga cheia, ao contrário da gente, parece que ele fala mais. E como fala! Sempre o mesmo blá blá blá blá blá blá blá. Será que ele não vê que ninguém aguenta! É, mas pelo menos com esse aí ninguém tira, todo mundo fica quieto. Tem uma ou outra conversinha, mas é só ele olhar que o pessoal pára, respeita. Tem sim aqueles que dormem, mas ele continua, nem liga. Ainda bem que tem aquela rachadura na parede, bem atrás da cabeça dele. Quase todos os professores, durante boa parte da aula, ficam nesse mesmo lugar. Por que será? Sei o desenho de olhos fechados. Me distraio com a linha enquanto eles falam, falam, falam. Fama de bom eu também tenho! Deixem-me em paz, por favor.

O Coordenador Pedagógico e o Pano

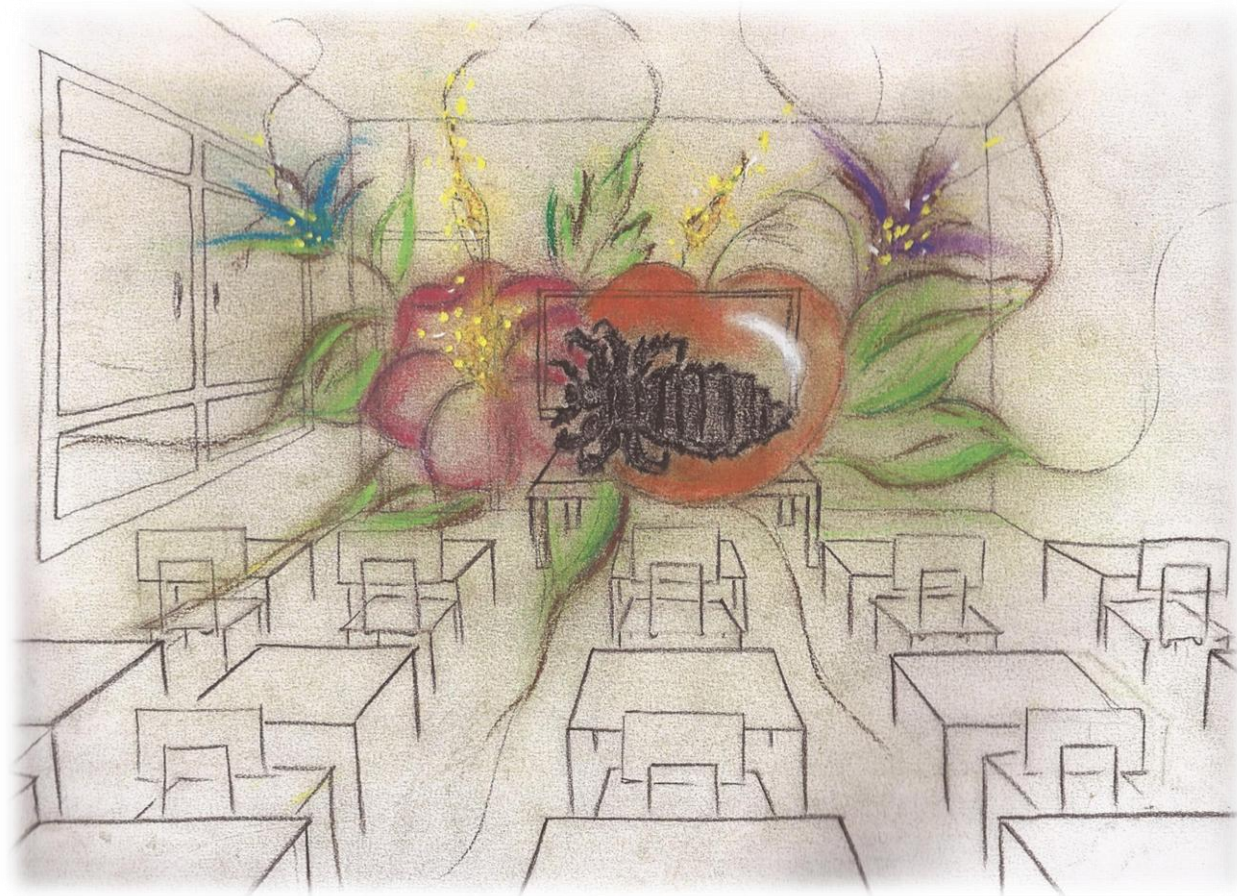
Ele está lá, sobre a sua mesa. Um pano. E é um pano de prato, daqueles com as sempre mesmas pinturas: cestas, flores, legumes, frutas, animais, cercas de madeira, talos de trigo, sementinhas pelo ar e o diabo! Que coisa essa desses professores que não recompõem os objetos pessoais a ponto de resguardá-los dos olhares dos alunos? O que aquele pano está fazendo lá? Com certeza, falarei com ele mais tarde. Se fosse um porta trecos, seus óculos, uma caixa, ainda vá lá, mas um pano de prato? Canso de falar com eles sobre toda e qualquer coisa que se expõe no ambiente escolar, mais precisamente na sala de aula, canso de dizer que tudo que está lá acaba por fazer parte, de uma maneira ou de outra, propriamente, da aula. As coisas influenciam a gente! Daí a necessidade de se saber muito bem o que se pendura nas paredes. São tantas coisas que vemos grudadas nas paredes das salas de aula! Daí esse aí me aparece com um pano de prato em cima da mesa, bem na mesa que é foco dos olhares de todos. E ele não sai dali, do lado dela, nem circula pela sala. Olha olha, estou vendo aquele lá olhando para o pano. Que vexame, que vergonha! E justo aquele aluno, que é um dos melhores. O que vai chegar contando em casa? Depois eu é que vou ter que aguentar. Pai e mãe na minha sala. Eu mesmo vou tirar esse pano dali. Não não, é melhor não mexer na coisa, vai chamar mais atenção ainda. Esse professor vai escutar. Tenho que ter jeito porque esse aí, pelo menos, é um daqueles que seguram a turma. É só ver, tem um ou outro cochichando, ele dá uma olhada e pronto, eles param. Tem também aquelas duas criaturas dormindo, mas nada que ameace, verdadeiramente, o curso da aula. É, é sim um bom professor, vou ter que falar com ele com jeito sobre o pano de prato... Agora, no entanto, é melhor eu sinalizar um oi e entrar logo pra dar o recado senão ele vai pensar que estou espionando, sempre acham isso dos coordenadores. Mas, qual o recado mesmo? Está vendo, por causa dessa porcaria de pano, quase me esqueci. Vamos lá, vamos lá... é sobre a palestra do dia 05. Mas qual o título mesmo? Raio de pano. Ah, sim sim, ainda bem que sempre consigo me lembrar: – Bom dia professor, não quero atrapalhar a sua aula mas preciso falar com todos sobre a palestra que vem aí: “Modos e maneiras de se otimizar a realização das tarefas on line em seis dicas básicas para professores e alunos”.

Exemplo

As janelas da sala davam para um pátio interno cheio de árvores. Estava no segundo andar, de modo que meu olhar as pegava de uma certa altura. Devia ser quase meio dia porque o sol que atravessava as copas, caía reto no lugar. Logo que o sinal batesse eu sairia voando de lá, compraria um sanduiche e um suco no supermercado da esquina e almoçaria no ônibus. Às 14h deveria estar no dentista como minha mãe bem me lembrava, no mínimo, há uns dez dias, que saco! Isso era tudo o que eu pensava quando o professor, apontando o dedo pra mim, me usou como exemplo de aluno concentrado pra acabar com aqueles quatro lá do meio, que não paravam quietos.

Arrastão

E enquanto o professor explicava a sua matéria, a voz da menina passou feito rajada de vento. Arrastou consigo os corpos que, um segundo antes, pareciam tão compenetrados. Ele ficou parado ali. Emudeceu, coitado.



Sabor framboesa

Sétima série, atual oitavo ano. Estava lá, sentada no meu lugar, bem atrás do da Valéria, minha melhor amiga. Já esperava o professor de Geografia. Não é que não gostasse dele, até estava aprendendo um monte de coisas, mas aquela situação de ser chamada na frente de todo o mundo e ter que acertar qual era o país que ele apontava no mapa mundi me deixava um pouco nervosa, com uma sensação de aperto. Pois bem, assim foi novamente. Tudo pronto, ele começaria a arguição, a sala estava em silêncio. Será que todo mundo sentia isso? Aquele silêncio era tão estanho... O bom de tudo foi que, mesmo com as mãos frias peguei no ar a bala que o japonês da terceira fileira, filho de dono de bar, jogou pra mim. Acho que o pai dele nem sabia, mas ele vivia me dando balas. Devia me achar bonita, porque várias vezes o peguei olhando, olhando... E eu, lá da última carteira da fileira da porta, só ligava mesmo pras balas. Não me lembro de ter gostado de algum menino naquele ano... Conto tudo isso agora porque foi durante essa aula que, no meio de um instante quebrado – aquele momento em que a gente perde a noção do tempo e do lugar, sabe? - senti uma coisa tão doída que até hoje me lembro dela. Essa coisa veio mais ou menos assim: como é que eu poderia suportar a escola, aguentar tudo aquilo mesmo, se não fosse as conversas com os colegas, minha amiga logo à frente, o menino que olha e a bala que voa? Fileira, sinal, carteira, prova, entrega de trabalhos, pontuação final, conselho de classe, entrada, saída, eventos, formatura, viagem, uniforme, seminário, arguição oral, cantina, estudo de meio, reunião, plantões de estudo, recuperação, presença, falta, o escambal... Quero mesmo o jogo quente que põe no ar aquele pedaço de grude doce: bala sabor framboesa, corante vermelho, aroma artificial da fruta, made in Japanese's Bar.

Escape vital

A cabeça pendia para a janela. Movimento semelhante ao do inseto cujo o corpo segue a luz. De lá, viu muitas coisas: um chão de sol, um pedaço da cantina, um garoto que se esticava em um banco, algumas árvores, o funcionário da limpeza que passava distraído, o céu, e, bem ao longe, um jogo de futebol que rolava de improviso... O bom da escola é poder sair dela.

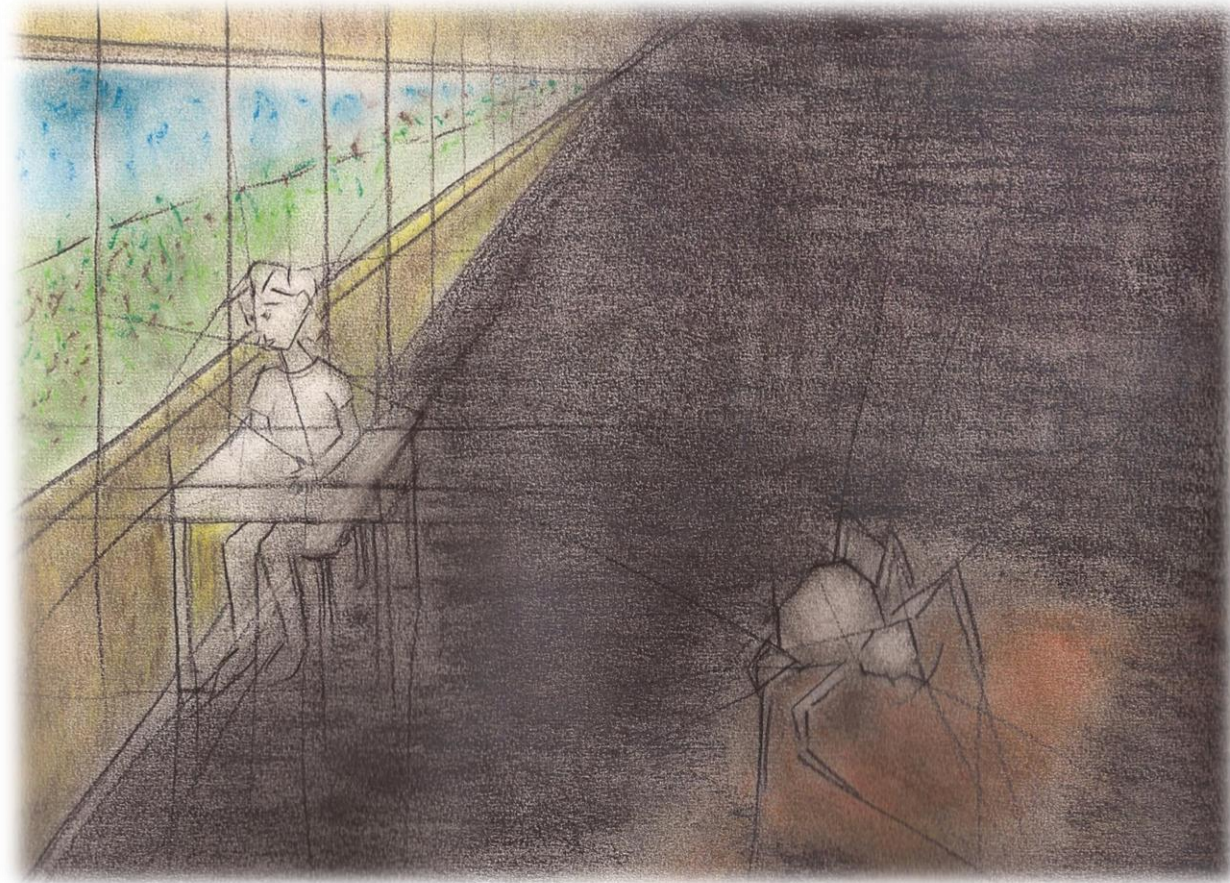
Foda-se

Preparei a aula com extremo cuidado, cavei um tempo pra isso. Necessitava de um respiro. Esperava que o fôlego viesse como um dos efeitos da preparação, maior, mais profunda. E a coisa era pra logo, porque a próxima aula já estava ali, mostrando os dentes! Não havia mais tempo, era nela mesma que eu deveria conseguir marcar meu território, limpar a área, puxar uma linha. Algo de positivo deveria acontecer durante os cinquenta minutos que se aproximavam com os trinta e oito alunos da turma tida como a mais difícil da escola. Se fulano, beltrano e cicrano faltassem então, talvez pudesse fazer a coisa com alguns milímetros de folga. A ilusão, no entanto, não me arrastaria para longe: numa hora como aquela contar com a sorte seria, no mínimo, imprudente, ademais, a ausência de alguns, ainda que fosse a daqueles lá, só atrapalharia a chance de eu dar cabo da situação num só golpe. Jogada de mestre, haveria de ser. Imprescindível! Dada a gravidade da situação, a imagem da sala na palma da minha mão por minutos que fosse, já me punha satisfeita. Desses minutos conseguiria, quem sabe, uma temporada de trabalho, uma aula pra valer, algum tempinho de produção... Bastava um momento para que a coisa fosse feita, um momento em que a excelência da minha fala faria reinar sobre todos um silêncio tal capaz de crivar em cada um a clareza do meu domínio sobre o grupo. Queria ver, especialmente cravados de espanto e admiração, os olhos gigantesco daqueles que viviam de me afrontar, pra não dizer sobre o que de fato, faziam! Nenhum ato de disciplinarização isolado, a coisa deveria vir junto ao conteúdo. Daí sim, poderia fazer disso um ganho. Do sucesso na condução da turma, toda comunidade escolar deveria saber, afinal, há anos reinava na boca de muitos (sobretudo na dos pais daqueles alunos) o quanto os professores não conseguiam, efetivamente, dar aulas para aqueles alunos e o quanto a escola arrastava a situação, mostrando-se incapaz de resolvê-la. Foi sob este contexto que, antes que o ano anterior findasse, a escola contou com a contribuição de um dos mais renomados especialistas em Educação. Foi ele que, junto ao grupo diretivo, efetuou a manobra: para o ano letivo que se aproximava um grupo específico de professores seria indicado para o trabalho com a turma. A tentativa seria a de uma composição forte que, de antemão, já fosse capaz de apagar o incêndio e até, quem sabe, fornecer uma saída. Pois assim foi. Em um ato público, lá recebia eu a designação compulsória que me incluía no quadro dos professores selecionados para a lida. No meio de tantas outras tarefas, debatia-me com o simples vislumbre dos esforços que estavam por vir. Deveria fazer valer a atribuição. Conseguir ou conseguir. O trabalho, somente o trabalho, seria o que de melhor poderia rebater as reclamações que se espalhavam pelos quatro cantos daquele lugar. Reclamações e, até, acusações, diga-se lá, não infundadas: histórias inacreditáveis circulavam pelo ambiente, disponibilizadas aos todos e quaisquer ouvidos de plantão. Tudo isso passava pela minha cabeça naqueles minutos antes da aula. Deixaria, daquela vez, uma marca tão eficaz nos alunos que o feito lhes saltaria à memória toda vez que a terrível desordem, minimamente, se pronunciasse. E se os elogios viessem logo – percebo, cada vez mais, que funciono melhor com eles do que à base da pressão - aí sim, ganharia forças pra, quem sabe, reverter a situação de uma vez por todas. Pois bem, para aquela aula, a segunda da manhã, já estava tudo

minuciosamente preparado. O planejamento, porém, apesar de parecer poder funcionar como aquelas pedras que possibilitam a travessia de um rio, não me dava, de todo, a calma almejada. Alguma coisa parecia sempre apontar no horizonte com um grave tom de ameaça. No entanto, e nesses momentos a oscilação de estados da alma parece um marulho que somente não enjoa porque a ansiedade chama toda a atenção para si, ainda que a ideia de controle pudesse ser largamente relativizada, tudo estava lá, para minha salvação, asilo, segurança e sobrevivência. Rio, travessia, que nada! Havia mesmo construído uma toca! Lá de dentro, poderia manter-me protegida pois havia suprimentos suficientes para todos. Esses suprimentos fariam a minha figura valer e, se atirados de lá com destreza, rapidez, determinação e alguma orientação, seriam capazes de acalmar, distrair e, até mesmo, manter as feras lá de fora satisfatoriamente controladas. Se tudo desse certo, e daria, até o final da aula, deveriam dirigir a mim olhares, até, de gratidão. Como queria ver, naqueles rostos, a feição típica de quem quase passa mal porque a barriga está demasiadamente cheia. Migalhas, nem pensar. As feras não as viam e, se as vissem, a devoração era tão rápida e vã que anulava o feito. Nada, tampouco, de aperitivos. No calor da fome, da entrada passa-se rapidamente para o prato principal. Pois foi assim que se deu. Tudo correu estranha e maravilhosamente bem. Após a invasão da sala, uma porta batida e uma quase briga de pontapés entre dois deles, os alunos do 8º ano turma II, encontravam-se espantosamente sentados. Dado o resultado do encaminhamento mantinha-me afoita lá dentro da toca, continuava alerta, uma coisa aqui, outra ali... a aula estava apenas no começo. Foi, foi, foi... Triunfalmente, consegui todos os olhares para o prato principal! Anunciava, reluzente, em um inacreditável silêncio, sua aparição quando, e isso até hoje digo que não é de se acreditar, entrou pela janela, voando desgraçadamente, uma abelha. Preciso contar aonde é que foi parar meu prato, minha toca, meu espanto, meu triunfo? E o meu corpo então? (...) Quer saber de uma coisa? Diabo que os carregue. Nunca odiei tanto um bicho vivo!

Beleza insana

Não gastava energia à toa. O corpo, naturalmente, mantinha-se à espreita do que lhe era estritamente necessário. Sabia esperar. A hora certa. Três coisas apenas, uma a uma, indefinidamente: um canto, uma fuga, outro canto. Até o momento em que a vida, ali, deixou de fazer graça.



Os brincos

E a professora toda composta sabia o nome e sobrenomes de muitos alunos desde a Educação Infantil ao Ensino Médio. Poucos lhe escapavam. Conhecia tudo daquela escola. Sabia, inclusive, o que devia e o que não devia ser feito, dado o que as famílias estavam acostumadas. Foi quando consegui encarar os brincos enormes e dourados que estavam pendurados nas suas orelhas como dois grandes troféus, e que balançavam pra cá, prá lá, prá cá, prá lá, prá cá, prá lá... Foi aí que pensei: como alguém que usa brincos como esse – e, diga-se lá, dessa maneira – pode dar uma boa aula?

Amor

Era sempre difícil saber há quanto tempo ela falava. Era alta, delicada, tinha uma maneira fina de gesticular. Os gestos combinavam apenas tortamente com os óculos, que eram gastos e um tanto quanto pesados. Várias vezes, durante a aula, colocava-os sobre a mesa para, minutos depois, recolocá-los de volta ao rosto, em uma briga interminável. Quase sempre tinha algo nas mãos: um giz, uma caneta, um livro, um pedaço de lã, uma ponta de carvão, um estilete, um papel... Usava pouco a lousa, mas todas as vezes que julgava necessária a escrita, corria o braço esquerdo pela linha imaginária, sempre com a cabeça pendendo um pouco para um lado. Falava umas coisas... Às vezes, enquanto falava, passava por entre as carteiras. Sempre que julgava necessário dava uns tapinhas nas costas de um, despertava o corpo de outro, chamava pelo nome, pedia atenção, exigia silêncio. Se estávamos ali, ela dizia, era pra que, de fato, alguma coisa acontecesse. De preferência, legal, acentuava mexendo quase todo o corpo. O fato é que ninguém dormia naquela aula e, se acaso isso se desse – havia uma certa “tendência ao sono” nas aulas da segunda-feira após o almoço – lá ia ela, incansável. Vez ou outra saía uma fala, uma pergunta em tom áspero e desconfiado de onde menos se esperava. Não acredito até hoje que aquela menina que nunca abriu um só caderno conseguiu saber o que estava circulando a ponto de fazer gerar uma conversa que, segundo o que pude ver, mexeu com a gente, e até com ela, a professora. Naquele dia, saiu de lá mais acesa, dizendo que era pra gente continuar pensando (inclusive eu, ela disse). E não era só o que ali era dito que chamava a minha atenção. Naquele aula, tenho que dizer agora, o que mais me parecia estranho e diferente eram os silêncios que vez ou outra se impunham. Não eram, no entanto, aqueles silêncios que a maioria dos professores cavam na base do chique ou da ameaça, eram silêncios que se ligavam àquilo que, ali, se podia ouvir, ver... Lembro-me das imagens das obras que pairavam na penumbra da sala por uns tantos segundos... Aula amarela, vermelha, verde, negra. Aula manchada, riscada, sombria, ensolarada... Aula azul, branca. Aula vazia... Talvez eu nunca possa lhe dizer o quanto sou grato pelo que disso, em mim, até hoje reverbera. Fico também na vontade de dizer pra ela o que, na sua figura esguia eu via, quando desfilava por entre as cadeiras: uma enguia, uma serpente, uma salamandra, uma cauda de dragão. Uma bruxa. Uma criança. Uma louca! Um dia, cheguei a ouvir ritmadamente o tilintar dos ossos sobre as carteiras. Música feita de gente viva. Corpos dispostos, interpostos, sobrepostos, misturados, entrecortados, desenhados, desenhando... Corpos famintos. Em uma devoração mútua. Grafite feita com sprays de sangue pelo chão, nas paredes, nas costas, nas barrigas... E ela não gritava. Se, por acaso elevasse o tom, quase sempre era de entusiasmo. Sabia como entrar na nossa. Quando muitos achavam que aquele comentário acerca da pergunta feita acabaria com a aula, dadas as risadas descontroladas, ela também ria. Quando não achava graça, rebatia, sem desdém, a fala incômoda com algo que nos incomodava ainda mais. E da serpente eu via um pequeno artrópode assentado sobre o que a todos nós, podia nutrir... Cada um se virava como podia! Carrapatos ingurgitados. Nada mais do que o necessário. Nada menos do que o desmedido. Professora, um beijo pra você!

Quitina

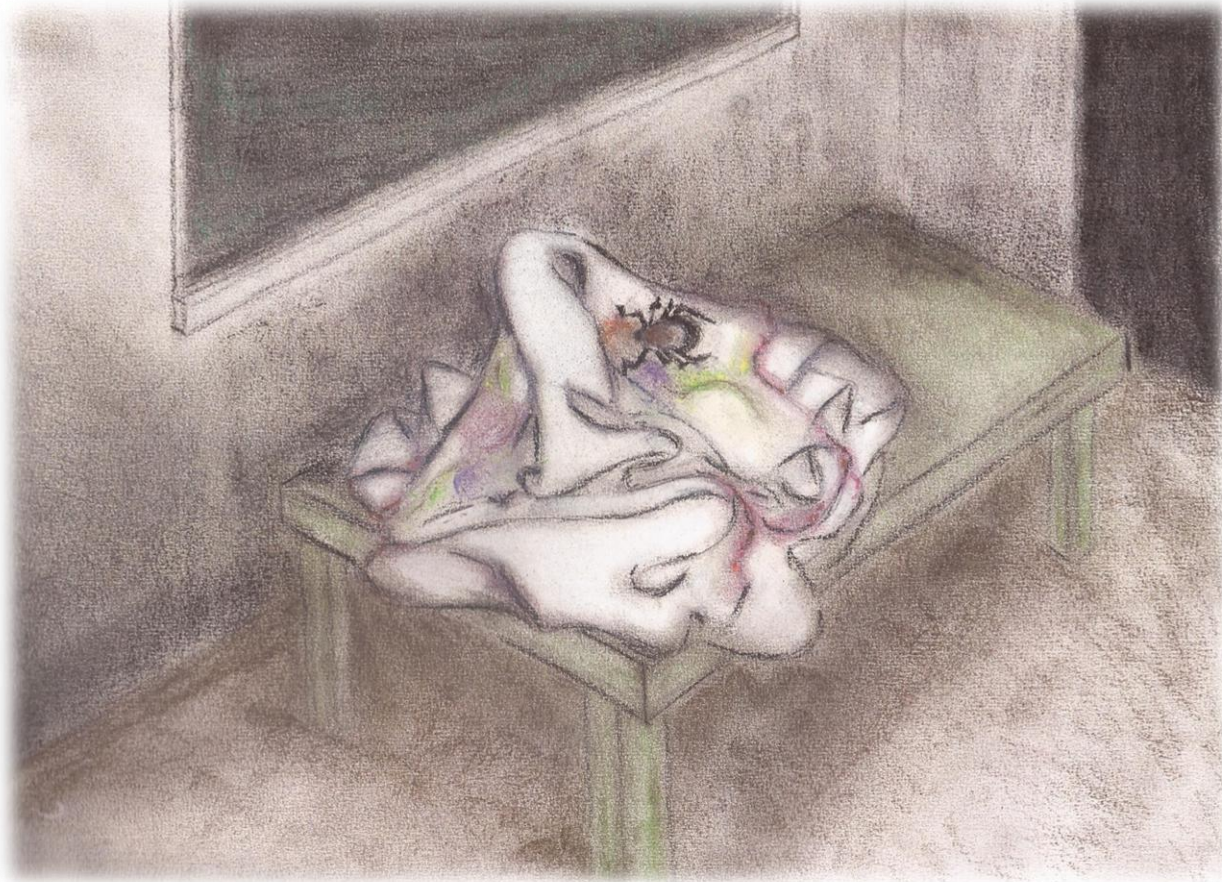
Eu sabia que aquele cheiro de comida, daquela vez, não vinha da cantina, da hora do intervalo, nem de nada que pudesse estar aberto no compartimento de alguma carteira da sala. Vinha mesmo era de lá, da mesa do professor. Esquecido que era, organizava seus apetrechos enquanto já falava e, sem querer, deixava à mostra a todos que quisessem ver, um objeto nada comum: o pano de prato que, provavelmente, usava para a própria fome! Não sei por que, mas a visão daquilo, de pronto, me apeteceu. Instantaneamente, senti a saliva farta logo abaixo da língua. Estranhei sua consistência, enquanto, perturbado, ouvia a fala do professor. Ela foi ficando densa, grossa, cada vez mais grossa. Já não movimentava mais a língua quando algo, de repente, se deu: uma luz vinda de fora, cheia de poeira, cortou o canto da sala e deixou, ao mesmo tempo, o branco do pano extremamente luminoso e tudo o que estava pintado nele, de uma cor mais viva, ou melhor, diferente. Parecia que eu nunca tinha visto um abacaxi, uma maçã, uma berinjela, uma flor roxa ou um talo de trigo... Foi sobre a maçã que, cego e surdo, eu pulei. De todos os vermelhos da pintura, o mais vermelho. Ela era tão grande que tive que segurá-la com força, cravar minhas unhas na sua carne tenra, perfurar a casca... Ninguém me arrancaria dali sem que eu perdesse, ao menos, os dentes, as unhas, os dedos, as mãos, os braços... ou fizesse um rombo na fruta. Sorvi lentamente o sulco que, de tão farto, escorreu pra fora da minha boca. Foi juntando a minha cor com a dela que pude ver meu abdômen escurecendo e, de seu desenho oval, meus braços-pernas multiplicando-se. Enchi meu corpo. Quatro vezes o tamanho anterior! Foi somente saciado que me desprendi da fruta. Não precisava mais dela. Nutrido, refastelado, saltei no vão quente que separava dois tacos da madeira velha que revestia o chão ainda a tempo de perceber o professor dirigindo-se propriamente a mim: “- Vamos lá com a escrita?” Foi isso o que, do escuro lá de baixo, ouvi.

Para aqueles que vêm do escuro

Há pessoas que vêm do escuro. Têm um estranho modo de seguir sem rumo. E olhos cegos e ouvidos surdos sempre atentos. É no escuro que encontram o que lhes mata a fome. Um dia, uma delas gritou comigo: “Vai minha filha, faz o que você gosta!” Disse isso antes de mergulhar pra dentro do seu quarto, batendo a porta. Diga lá você, conhece alguma?

Que assim suje!

Ácaro já sei que não é porque esses a gente não enxerga. Aqui de longe, pode ser pulga, carrapato ou piolho. Coisa do tipo. Provavelmente piolho, e lá da cabeça da Bruna, que todo mundo já sabe. A minha mãe olhou a minha e não tem nada, na da Luíza também. É, mas tem o Bernardo, que esse aí nem banho toma. Será que esses bichos gostam de sujeira? Acho que sim, a professora sempre diz: “... quanto mais limpo, melhor!” É, mas aqui na escola não tem jeito não, é muita gente! No intervalo, quase todo mundo corre, brinca, sua, cai, tromba um no outro. Na fila, é outro encosta-encosta. Até na sala é todo mundo junto. E no calor então? É aquele cheiro... Acho que a gente vem pra escola mesmo é pra pegar piolho!



Cabeça, comida, pano e piolho

Ácaro já sei que não é porque esses a gente não enxerga. Aqui da minha carteira acho que pode ser pulga, carrapato ou piolho. Coisa do tipo. Provavelmente piolho, e lá da cabeça da Bruna, que todo mundo já sabe. Mas como é que foi parar naquele pano ali? Ai, não acredito, é um pano de prato, também vejo aquelas pinturas daqui! O que é que um pano de prato está fazendo na mesa da professora? E com um piolho em cima? Que nojo! Vai ver que esse pano estava na cabeça da Bruna. Será que ela veio para a escola com veneno na cabeça? Impossível, hoje em dia nem se usa mais isso, todo mundo sabe que tem um shampo próprio, que mata. Só se não adiantou passar o shampo e a mãe dela, de tão nervosa, ficou doida! Coitada, fora que é perigoso ficar com veneno muito tempo na cabeça, a gente pode passar mal e até morrer intoxicado, que isso minha mãe já me disse. Vai ver que a professora ajudou a garota e, pelo menos, tirou o pano da cabeça dela. Aonde já se viu fazer isso com um pano de prato? Pano de prato é só pra enxugar louça, cobrir a comida. Vou chegar bem perto dela, quem sabe sinto o cheiro do veneno, que sempre é forte, e mato a charada. “- Bruna, você pode me emprestar seu apontador?” Pronto, estou assustada, nada de veneno, o cheiro da cabeça dela era de comida. Que confusão essa sala, só eu é que percebo isso? Daqui do lixo, apontando meu lápis, tenho vontade de gritar: “- Ai gente, alguma coisa está acontecendo aqui: na cabeça onde deveria estar o piolho, só tem cheiro de comida, e no pano de prato, que só deveria ter sido usado pra comida, tem um piolho!” E a professora, não faz nada? Melhor eu nem me meter nessa muvuca. Vou devolver o apontador e pronto. Ainda bem que já vai bater o sinal da saída. “- Ai, Bruna, valeu!”

Aqui mesmo

É aqui mesmo que eu quero o instante que faz iniciar um canto. Quero o cheiro imediato de um novo frescor. Quero o momento da inspiração franca, profunda, capaz de rasgar o tempo e visitar a noite. No meio dessa aula, meninos, quero o abismo da escuridão que, ao mesmo tempo, leva para longe e traz para si. Quero o afeto que traga de volta aquilo que não sei.

Levedura

Por mais que já tivesse preparado a aula com suas próprias mãos e, racionalmente, considerasse o plano suficientemente bom para a nova turma, contando-se, inclusive, com o fato de já ter funcionado uma vez, não via como reutilizá-lo para a próxima quinta-feira. De algum modo, ao mesmo tempo em que sentia não merecer aquilo, algo lhe fazia desconfiar da escrita. Apartada do papel, não pôde, no entanto, jogá-lo fora, e nem colocá-lo de lado. Preocupada com o tempo que, impiedosamente escoava, resolveu, antes, pôr os seus olhos sobre ele e um lápis na mão. Haveria de retomar a preparação, passar por todos os conceitos, desconfiar dos pequenos parágrafos formatados, das frases organizadas, de cada palavra selecionada, das relações que se levantavam prontas. Haveria, ainda e principalmente, de recitar em alto e bom som a sua aula, como se a tivesse ouvindo pela primeira vez, se possível, lá detrás de uma carteira, feito aluno disposto a aprender. Haveria, também, de tornar-se sensível à própria escuta no que diz respeito à voz que sentia entrar e passar... Qual era o timbre, a textura, a tessitura alcançada? Havia algum divertimento de altura, duração ou intensidade nos sons que suas cordas emitiam? Esticava algumas palavras, encurtava outras? Fazia pausas? E de que maneira a voz e o corpo se acompanhavam? Mexia muito as mãos, gesticulava? Andava enquanto falava? Mantinha-se parada? Andava e parava, andava e parava? As sobrancelhas lhes subiam e desciam pela testa? Esboçava algum sorriso? Os mostrava largos? E os olhos, por detrás daquelas lentes, como se davam? Fixavam-se em um rosto da sala mais do que em outros? Corriam soltos? Vagarosamente se acomodavam em um ponto qualquer? E, ainda, qual era a relação de tudo isso com os conceitos trabalhados? Qual era o corpo que a sua voz tomava para um e para outro?

Perdeu-se nos detalhes que, naquele momento, lhe pareceram vitais como aquele que parte ao escutar uma música: “uma aula é uma espécie de matéria em movimento” (DELEUZE, 2001, Letra P). E foi nesse não lugar que viveu uma sensação exata: dissolvida em tudo o que era aula viu-se, apenas, como uma conexão fluida de dados desintegráveis misturados a tantos outros naquilo que estava por acontecer e, enquanto vislumbrava todo o decorrer de sua futura regência, divertiu-se com a fragilidade do que se lhe apresentava frente a potência desmedida da criação que engendra o imprevisível na realidade enquanto ela dura.

Sua aula?

Inteira e contraída, prosseguiu com a preparação. Há coisas que, embora pareçam contraditórias, não se excluem - foi o que sentiu como certo, sem saber exatamente por que.

Diante do papel em branco, do material bruto ainda não talhado ou da tela vazia de um computador, viver a chance de que algo novo possa ser produzido não é pouca coisa, muito embora ainda não seja o bastante se, de fato, a criação não se dê. O caso é que se pode passar por toda uma vida sem que, ao menos, tal chance seja produzida. Se nas atividades que aparecem, fácil e essencialmente, como vinculadas ao advento da criação – as atividades artísticas por excelência – a possibilidade de se viver, de fato, tal chance, deva ser, de alguma forma, produzida, o que se dirá daquelas em que tal advento é visto, de antemão, como prescindível? Mas, se se pode escapar à hegemonia de uma visão que apresenta a atividade artística como naturalmente criativa, há de se escapar também (ainda que não necessariamente), àquela que apresenta, por exemplo, a lida de quem ensina como atividade estritamente laboriosa, perfeitamente capaz de dispensar, sem danos, a potência da criação. Deleuze mexe com essas ideias. Debruçado sobre as pinturas de Francis Bacon, afirma a necessidade da realização de um trabalho árduo, anterior e concomitante ao próprio ato de pintar, que aparece como prerrogativa de toda e qualquer atividade artística que se pretenda criadora. Esse trabalho diz respeito à inevitabilidade de uma luta pela qual o pintor toma, como alvo de seu ato, os “dados figurativos mais ou menos virtuais, mais ou menos atuais” (DELEUZE, 2007b, p. 102) que pré-ocupam a tela e a sua cabeça antes mesmo dele pintar e que insistem em (re)capturá-las durante todo o processo - o diagrama como a chance (uma possibilidade de fato) para que o novo (o próprio fato) se dê. Por outro lado, em suas raras incursões na Educação, Deleuze diz, por exemplo, de uma concepção musical da aula, sem o quê, nada seria possível. Na intersecção das ideias, vê-se que o filósofo efetua uma manobra que parece facilitar as coisas: ao elevar a aula à categoria de uma obra, torna possível a luta que a arte visibiliza. Sob tal aspecto, essa luta aparece como condição à criação, e toda atividade que assim se pretenda, seja artística ou não, há que, necessariamente, passar por ela. Via a concepção de uma aula-obra, o trabalho infundável que possibilita, ao menos, uma chance, pode ter início. Se os elementos diferem, é de uma mesma luta que se trata, a luta contra os clichês que se apoderam de tudo o que há. Toma-se eles mesmos como matéria para a criação. O que é que se pode fazer de novo que não lide com coisa dada?

Se é da tarefa de um professor que se trata, há de se dizer, então, de certas peculiaridades. Diferentemente de um pintor que, a cada obra que inicia, se depara, literalmente, com uma tela em branco (o que não exclui o enfrentamento necessário), um professor, fatalmente incorporado à engrenagem do cotidiano escolar, se depara, potencial e literalmente, a cada possibilidade de um novo rabisco de seu plano de aula, com um papel que já aparece visivelmente cheio, tomado, por demais determinado (o que, igualmente, não exclui qualquer possibilidade de enfrentamento). Resguardadas as devidas diferenças entre tais fazeres, ainda que *não* se possa afirmar, com isso, que a resistência de um professor à captura de seu próprio trabalho (ou seja, de si mesmo), deva ser maior ou mais difícil que, por exemplo, a de um artista, talvez se possa dizer de sua imensa raridade. Por isso, esse texto passa por aquele que, aula a aula, reproduz, estanque, a sua fala, com a vontade de quem se direciona à coisa que valha a pena ser dita porque não sabe, de antemão, dizer-se. É com o cuidado necessário à lida de tudo o que é raro que prossegue. A visão que traz é a de uma professora que ao tomar um plano de uma aula finamente elaborado, em outra ocasião, por suas próprias mãos e avaliá-lo como suficientemente bom para o uso que se fazia próximo, vê, no decurso de um acontecimento que lhe escapa, sua ação sendo interrompida. Não é a razão que aciona o corte, mas sim uma sensação insuspeita que lhe atinge o corpo. Ela simplesmente não pode mais fazer. A mesma coisa que interrompe a ação da pronta assimilação reprodutória faz com que ela sinta, ao passar os olhos pelo material em questão, um não merecimento admirativo e uma desconfiança considerável. Como algo pode ser sentido, simultaneamente, como digno e suspeito? Como pôde ver, a si mesma, como inferior e superior àquilo que ela própria havia feito? O que impedia a disposição habitual capaz de, certamente, resolver a questão? A velha disposição que, após um tanto de esforço e um quê de perspicácia, permitia, sempre, que a tarefa fosse cumprida ou que a conquista de um certo êxito fosse somente uma questão de tempo. Mas a resistência que se impunha era maior do que ela. Dotada de uma ignorância e de um impoder que jamais havia experimentado sente-se, simultaneamente, antes e para além de qualquer programa de ação. Imóvel, é arrastada aula adentro mas, ao invés de realizar as intervenções típicas que reajustariam as estruturas já sedimentadas, é pêga por aquilo que, em qualquer outra ocasião, poderia ser visto como supérfluo, insignificante, desimportante, residual, indiferente: a experimentação das diferenças de uso de sua própria voz, de seus gestos, das relações entre ambos e, das mesmas com os conceitos presentes. É na insignificância do jogo que sua voz inicia, que

a professora enfraquece a ponto de perder-se. E é nisso que pode, igualmente, perder a aula. Uma perda desse tipo diz respeito, indissociavelmente, à abertura de um novo espaço ou uma nova sensibilidade para a ação e para o pensamento. Uma possibilidade de fato, uma chance. É na sua fraqueza que reside, portanto, sua maior força. Uma resistência. Uma divergência essencial. Um curto-circuito na ordem. Uma bifurcação do caminho. Um desvio de direção. Um deslocamento do desejo. Um poder de variação. Uma linha de fuga. Uma máquina de guerra. Uma dessubjetivação. Uma indeterminação. Uma involução criadora. Um acontecimento imprevisível. Um devir menor, devir-minoritário, devir-revolucionário. Imperceptível.

Sem dúvida, há um sentido em que todo devir é menor porque o devir minora, moleculariza, faz passar por aquela porta que não se atravessa em qualquer posição (Cf. DELEUZE, 2001, Letra P). No entanto, quando essas palavras são aproximadas – devir e menor – eleva-se, com Deleuze e Guattari, o conceito de minoria. Incursionar em tal conceito movimentando-o, em sua *eminência política*, com a professora, a aula e a escola, busca atender, nesta escrita, à necessidade preeminente de fazer saltar tal caráter, e de intensificar seu exercício. É uma concepção renovada de minoria que os filósofos trazem, que em nada tem a ver com a relação binária maioria-minoria reforçada pelos aparelhos de Estado (principalmente os ditos democráticos que, ao garantir uma representatividade “compensatória” às minorias, contribuem para que tudo se mantenha como tal?)⁹³. O manejo que realizam o coloca como indissociável dos conceitos de acontecimento, devir e – como não dizer? - do conceito da sensação. Talvez não haja, no entanto, como falar deste imbricamento – as coisas se atravessam tal como numa encruzilhada - sem uma remissão sucinta ao que Deleuze traz como campo transcendental ou plano de imanência dado que é, com isso, que se pode dizer, também e, talvez mais claramente, do que é que se trata quando a professora, minoritariamente, devém aula.

⁹³ Como o texto afirma, os aparelhos ideológicos de Estado “apenas” reforçam os agenciamentos maquínicos que, segundo Deleuze e Guattari, atuam por binarização, ressonância e sobrecodificação na produção de agenciamentos de saber e de poder (regimes de visibilidade e de dizibilidade que Foucault, com Nietzsche, situou tão bem). Isso quer dizer que são, antes, os aparelhos de Estado, assim como também os modos de produção econômica, política, etc., que dependem de tais agenciamentos e não o contrário (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 83-115).

A queda do projeto civilizacional moderno, humanista por excelência, na contemporaneidade, é um fato, ainda que a escola permaneça acoplada às suas determinações. Se já se pode ver e falar, como ilusões e nada mais do que ilusões, do sujeito do conhecimento e de seu poder natural de chegar aos objetos ideais que esconderiam as verdades a serem reveladas, é porque um mundo ruiu, e continua a ruir, dado que não caiu de uma só vez. Guiado por um desejo superior que prima pela falta e que, por isso, se dá como uma interioridade a ser preenchida – desejo como “pura forma do dever” – o sujeito do conhecimento cambaleia: onde encontrar as verdades universais que o preenchem? Esse modo de se relacionar com as coisas é que sofre um golpe mortal quando a professora passa seus olhos sobre o plano de aula e não pode mais fazer: ela mesma, como sujeito-professora, e a sua aula como objeto-disciplina a ser ensinada, é que são desestabilizados a ponto de perder o contorno de suas formas fixas. Segundo Fuganti, em referência a Deleuze e Guattari, não há como legitimar a divisão da realidade em partes porque ela não se divide, não há como separar “homem/natureza, cultura/natureza, indústria/natureza”. O real, como produto de uma natureza que é “fábrica de si mesma e de tudo que dela decorre”, diz respeito à sua “potência absoluta de acontecer”. A natureza não é algo dado, mas uma realidade que produz enquanto é produzida, e que não para. Como partes efetivas dessa realidade “não há sujeito ou natureza humana já pronta, nem mesmo em progresso ou processo de melhora de uma essência original como querem fazer crer os moralistas, racionalistas e humanistas”, assim como também “não pode haver objetos ideais ou valores universais que permaneceriam imutáveis num plano que a transcenderia” (FUGANTI, In: AQUINO & CORAZZA [orgs.], 2009, p. 20). O único plano que diz respeito a isso é, então, um puro plano de imanência (campo transcendental) que escapa a toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto. Este plano nunca pode ser definido por sua consciência pois, ainda que esta “lhe seja co-extensiva, subtrai-se a qualquer revelação”. É pura “corrente de consciência a-subjetiva, pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem um eu”⁹⁴ (DELEUZE, In: Dossiê Deleuze, 2002, p. 10). Se se pode dizer dele, é somente em meio aos “devires, tempos e movimentos reais” que atravessam as existências e fazem ver

⁹⁴ Como “pura corrente de consciência a-subjetiva (...) impessoal (...) sem um “eu”, o campo transcendental tem com a consciência uma “relação que é tão somente de direito”, ela “só se torna um fato se um sujeito é produzido ao mesmo tempo que seu objeto, ambos fora do campo e aparecendo como ‘transcendentes’”.

as coisas em um processo ininterrupto de produção e de modificação de si (FUGANTI, In: AQUINO & CORAZZA [orgs.], 2009, p. 20). Nesse meio, o desejo, liberto de uma interioridade estanque, escapa à negatividade da falta e, como máquina desejante, aparece como modo de produção da realidade. Desejo como produção, vinculado, antes e tão somente, à necessidade da criação. Professora-desejo, que, desacoplada de uma Educação cujos agenciamentos produzem sempre “uma forma racional de conhecer” e “um modo moral de conduzir”, vive a necessidade da criação (da sua aula e, por isso de si, ou, vice-versa) (Ibidem, p. 20). Professora-imanência, que, aberta ao acaso dos encontros com forças do Fora, sofre a violência da sensação. Deleuze, logo no início de seu texto *A Imanência, uma vida...* (DELEUZE, In: Dossiê Deleuze, 2002, p. 10-16) diz do plano de imanência como “a passagem de uma sensação à outra, como devir” dado que a sensação, como o encontro das forças com os corpos, aparece como aquilo que aciona “um corte na corrente da consciência absoluta” (Ibidem, p. 10). É por isso que a sensação é o contrário do já dado, do anteriormente determinado, do “fácil”, do “lugar-comum”, do “clichê”, do “sensacional”, do “espontâneo” (Idem, 2007b, p. 42), ou seja, do pensamento representacionista da reconhecimento (ainda que, dele, possa servir-se). Ao ultrapassar toda e qualquer representação – das figurações, narrações ou ilustrações - em direção à captura de forças que desconhece, cumpre a tarefa de visibilizá-las, e isso não se dá senão por uma estreita relação entre vida e pensamento, sob a via da criação. A sensação atinge diretamente a carne e o nervo ao permitir o acesso à unidade daquilo que sente e do que é sentido. Neste entrelaçamento, é a carne que se liberta de um e de outro e da intencionalidade de ambos e, embora não seja propriamente o ser de sensação, participa de sua revelação como o “termômetro de um devir” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 230 e 232). Na indissociação entre sujeito e objeto, a sensação “não possui lados (...) é ser-no-mundo”: “(...) ao mesmo tempo eu me torno e alguma coisa *acontece* na sensação” (DELEUZE, 2007b, p. 42, grifo do autor). O acontecimento, por sua vez, “transforma o tempo em devir ou forma pura do tempo” (CARDOSO, Jr., 1999, p. 23) ou, em uma incursão belíssima sobre o conceito, capaz de dialogar, aqui, diretamente com o conceito da sensação, na medida em que a imagem que os favorece é a da carne, designa “a mais pessoal relação com uma ferida” que “existia antes de mim” e que “nasci para encarnar” (Bousquet apud DELEUZE, 2006c, p.151). De acordo com Cardoso Jr., em referência à incursão que Deleuze faz aos estóicos, o acontecimento tem um aspecto físico (temporal) e um aspecto ético (vontade). Seu aspecto físico diz respeito à inseparabilidade

entre um tempo cíclico infinito que corresponde à mistura dos corpos ou estados de coisas e preside a ordem das causas (o presente da relatividade ou Cronos), e entre um tempo retilíneo ilimitado que corresponde aos incorpóreos ou efeitos dos encontros dos corpos⁹⁵ que, como *acontecimento puro*, permite uma fuga incessante do presente, subdivido em passado e futuro (o presente da dissolução ou Aión). Seu aspecto ético diz respeito a uma estrutura que é dupla: a efetuação e a contra-efetuação. É necessário que, para cada acontecimento em sua efetuação como indivíduo, se atinja um instante que é pré-individual, ou seja, se opere uma contra-efetuação. Trata-se de “uma vontade de que somos portadores desde que se reverte nossa posição em relação à ordem causal da mistura dos corpos ou estados de coisas”, uma vontade que surpreende no acontecimento efetuado, a parte “do acontecimento que parece irredutivelmente pura”, tornando-a a “quasi-causa daquilo que nos acontece”. O aspecto físico do acontecimento (temporal) aliado ao seu aspecto ético (vontade) invoca a ação que lhe é pertinente. Antes mesmo que o “presente da relatividade” e o “presente da dissolução” possam reverberar entre si, o acontecimento puro (instante como ponto aleatório) esquiva o presente e exige que a ação equivalha a ele próprio e seu poder de “desbloquear as singularidades” e de “problematizar o tempo”. Ao esquivar o presente “todas as dimensões do tempo tornam-se simultâneas” todo o tempo “reflui para a realidade incorpórea ou virtual do acontecimento”, ou seja, o tempo aparece como *devir* (CARDOSO Jr, 1999, p. 23). Para Bergson, a existência do tempo prova que há uma indeterminação nas coisas - o tempo, ao retardar e impedir que “tudo seja dado a um só golpe”, é, ele próprio, elaboração, indeterminação, na medida em que atua como “veículo de criação e de escolha” (BERGSON, 2006, p. 106). Tudo aquilo que devém participa, inevitável e potencialmente, da “criação contínua de imprevisível novidade” (Ibidem. p, 103) que diz respeito à produção do real. Sempre que se diz, então, de um real, é necessário ressaltar um cuidado com algo que já aparece como concernente ao próprio conceito de acontecimento. Como se vê, não há nada que seja puramente real. A relação entre reais implicaria, sempre, em indivíduos já constituídos – o real diz respeito a isso. A produção do novo é possível porque não se pode dizer do real sem que se fale sobre o virtual— “qualquer real se rodeia de uma

⁹⁵ Os Estóicos distinguem duas espécies de coisas: 1) Os corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões e os ‘estados de coisas’ correspondentes. Estes estados de coisas, ações e paixões, são determinados pelas misturas de corpos (...); 2) Todos os corpos são causas uns para os outros, uns em relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, ‘incorporais’ (DELEUZE, 2006c, p. 5).

bruma de imagens virtuais”⁹⁶ (os corpos ou estados de coisa e os incorpóreos⁹⁷) (DELEUZE e PARNET, 2004, p. 179). Inseparáveis, o real se define por um presente que passa, enquanto que o virtual, como “mais pequeno do que o mínimo de tempo contínuo pensável”, é o efêmero que conserva e se conversa - o passado se conserva porque esse efêmero não cessa de continuar no “mais pequeno” seguinte (cronos e aión). Os virtuais reagem no real, e nunca independem das singularidades (dinamismos espaço-temporais) que o “segmentam e dividem no plano de imanência”⁹⁸ (Ibidem, p. 180). É na relação entre real e virtual que se pode dizer das individuações (como relativas à efetuação) e das singularizações (como relativas à contra-efetuação). Aquilo que a professora vive diz respeito a tais processos. Aquilo que vive é da ordem do acontecimento. A sensação, como o encontro das forças⁹⁹ com os corpos ou como o “corte na corrente da consciência absoluta”, permite que as singularidades “presas” em uma subjetividade constituída – uma forma-professora (real/atual) - atuem de modo que sofra uma total impulsão (Ibidem, p. 180), capaz de dissolvê-la. Nessa dissolução, o processo de atualização, que tem sempre por via o virtual, ocorre em dois sentidos: um virtual devém real e um real devém virtual. Quando um real devém virtual, diz-se de uma singularização. Atingida naquilo que constitui sua forma, a “professora” aparece como um indeterminado que pertence ao sensível mas que não deixa de ser, ao mesmo tempo, definido ou determinado como “consciência pré-reflexiva (...) sem um eu” (DELEUZE, In: Dossiê Deleuze, 2002, p. 10). Algo passa a pertencer ao campo transcendental sem consciência.¹⁰⁰ “É um puro acontecimento que percorre todo o plano” e que aparece como uma “unidade aberta”, sem consciência, em pura imanência,

⁹⁶ Segundo os autores: “(...) uma partícula real emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens” (DELEUZE e PARNET, 2004, p. 179). Do que prossegue: “(...) Uma vida não contém nada mais que virtuais. Ela é feita de virtualidades, de acontecimentos, singularidades (DELEUZE, In: Dossiê Deleuze, 2002, p. 16).

⁹⁷ Em um pensamento rizomático como o de Gilles Deleuze, esse texto, na tentativa de atingir aquilo que melhor lhe atenda, dá início a um pequeno trecho constituído por percursos que se avizinham ou se conectam de tal maneira que a tendência é a de sobrepô-los, ressaltando-se a preocupação que busca preservá-los como irredutíveis uma ao outro.

⁹⁸ É nesse meio que o trabalho do Método de Dramatização de Deleuze se insere, na medida em que, na exploração desse espaço sub-representativo, tem como problema central a individuação.

⁹⁹ A força é “(...) um virtual em curso de atualização” (DELEUZE e PARNET, 2004, p. 180).

¹⁰⁰ Neste processo de atualização (como em qualquer outro, não importa em que direção ocorra), o plano é afetado e se subdivide em novas multiplicidades mantendo-se, no entanto, como um só campo de imanência seguindo a via que conduz o virtual (DELEUZE e PARNET, 2004, p. 180 e 181).

uma vida.¹⁰¹ Um devir como potência de criação. Imagem-movimento (LECLERCQ, In: Dossiê Deleuze, 2002, p. 23 e 24). Simultaneamente, as singularidades incorrem em um curso que as engendra na definição de um novo real. Quando um virtual devém real, diz-se de uma individuação. De um forma-professora pode nascer outra. O real (atual) aparece, então, como o complemento que “cai fora do plano como um fruto” (DELEUZE e PARNET, 2004, p. 181) e se encarna em um sujeito ou objeto. Isso diz respeito, pois, a toda uma desnaturação do plano de imanência, que permite que um transcendente, arrastado por uma corrente de consciência, se imponha. Algo que era vida – uma imanência - passa, então, a pertencer à vida (Cf. LECLERCQ, In: Dossiê Deleuze, 2002, p. 24).

Há algo que passa entre e que faz comungar a sensação e o acontecimento, ainda que permaneçam irreduzíveis um ao outro. Em primeiro lugar, é notório que tanto a sensação e seu poder de se direcionar à unidade daquilo que sente e do que é sentido, quanto o acontecimento e seus aspectos físico e ético, têm suas correspondências no problema da vontade: no encontro inocente das forças cada qual recebe a “afecção que preenche efetivamente seu poder” (DELEUZE, 1976, p. 19). Em segundo lugar, pode-se dizer de um paralelismo que, funcionalmente, os conjuga, na medida em que cada qual, remetido às suas próprias pertinências e velocidades (diz-se da rapidez do devir), incorre em um movimento que é de resistência ao fazer circular matéria nova nas formas pretensamente fixas, ainda que, no acaso que os constitui, não apareçam como atrelados a quaisquer objetividades. Em terceiro lugar, pode-se dizer, talvez, de uma relação de captura entre ambos que não estabelece, porém, qualquer precedência de um em relação ao outro: os acontecimentos são a realidade do virtual. A sensação, não atualiza essa realidade, mas a encarna. É o “possível como categoria estética”. Como “alteridade empenhada em uma matéria de expressão”, ela dá ao acontecimento o composto (de afectos e perceptos) que o celebra (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 229 e 230).

¹⁰¹ Para Deleuze, “pode-se dizer da pura imanência, que ela é UMA VIDA, e nada diferente disso,” não havendo nada que falte ao acontecimento não-atualizado: “(...) Aquilo que chamamos de virtual não é algo que falte realidade, mas que se envolve em um processo de atualização ao seguir o plano que lhe dá sua realidade própria (...) Os acontecimentos ou singularidades dão ao plano toda sua virtualidade, como o plano de imanência dá aos acontecimentos virtuais uma realidade plena (...) O acontecimento considerado como não-atualizado (indefinido) não carece de nada. É suficiente colocá-lo em relação aos seus concomitantes: um campo transcendental, um campo de imanência, uma vida, singularidades (...) uma imanência como virtualidade, sempre no interior de um *milieu* (campo ou plano). Há uma grande diferença entre os virtuais que definem a imanência do campo transcendental e as formas possíveis que os atualizam e os transformam em alguma coisa de transcendental (DELEUZE, In: Dossiê Deleuze, 2002, p. 12e16).

Mas, finalmente, o que tudo isso teria a ver com o conceito de minoria? O que, pontualmente, esses conceitos podem dizer do devir-minoritário capaz de levar a professora para tão longe e, ao mesmo tempo, para tão perto? Ora, tudo já está aí. Uma brecha. Uma abertura. Uma fissura. Uma saída. Uma chance. Uma possibilidade de fato. É no imbricamento de tais coisas que uma ação – a ação pertinente ao acontecimento – esquiva o presente e libera as singularidades que estavam distribuídas nos indivíduos para “toda uma geografia de espaços intensivos.” Abre-se as “coordenadas extensivas de espaço e tempo” de um determinado acontecimento já efetuado (um indivíduo, um fato histórico, etc.) para um “complexo de linhas”, de devires que desenham fluxos (CARDOSO Jr., 1999, p. 23). Nessa medida, pode-se dizer dos devires como enfrentamento e resistência a todo assujeitamento. Atuando como potência de dissolução das formas, e, nisso, de desembaralhamento das linhas que compõem as figuras de representação, o devir atravessa a ética e a política em seus sentidos maiores. É revolucionário por sua conta, ainda que não espere nem prefigure qualquer ideal de revolução (Cf. PELLEJERO, 2011, p. 18). Se, como fluxo, é possível que se lhe atribua um caráter que é ético e político, isso só é possível porque é também estético – um devir invoca, sempre, a potência da arte porque abre o tempo e o espaço para a criação infinda de novas formas como incrementos da realidade, ou seja, de novos mundos, novas verdades. Um devir suspende ou inutiliza todo “agenciamento negativo de poder” que mantém e é mantido pelo aprisionamento da vida e do desejo para a abertura de um “agenciamento afirmativo de potência” (FUGANTI, In: AQUINO & CORAZZA [orgs]., 2009, p. 23). É exatamente disso que se trata quando, Deleuze e Guattari, conceituam as minorias, ou dizem sobre um devir-minoritário ou menor. Quanto mais fortes são os agenciamentos de saber e de poder que submetem ou excluem singularidades e acontecimentos à favor daquilo que aprisionam segundo o próprio padrão que lhes constitui, mais esse padrão treme pelo fervilhamento daquilo que detém todas as vezes em que as singularidades que não lhe cabem, escapam (Cf. CARDOSO Jr., 1999, p. 23). Por isso é que se pode dizer do perigo da sofisticação que os dispositivos de controle da contemporaneidade assumem ao alcançar uma maneira incrivelmente sorrateira de capturar a vida e o desejo sem que se dê conta. Tais agenciamentos são, talvez, de uma natureza e de uma qualidade de relações de força incomum, na medida em que operam sob uma invisibilidade e uma indizibilidade capazes de fazer ver e dizer apenas o que lhes reforça como se se estivesse vendo e dizendo os olhos e as bocas que são livres. Quanto menos se puder perceber que é a vida

e o desejo que são invariavelmente acoplados a tais agenciamentos, maior será a submissão aos mesmos, ou seja, menor será a possibilidade do ferveramento vital, somente possível quando algo escapa. No entanto, e, talvez, com um otimismo que não é de se desconfiar, há sempre, segundo Deleuze e Guattari, aquilo que escapa pois é da vida que se trata e uma vida está em todo lugar. A vida é sempre vontade de poder. É ferveramento. São as minorias que gritam e que querem libertar-se de seu jugo e que, por isso, submetem o padrão, ou seja, a maioria, a uma variação intensiva contínua. Maioria ou minoria, nesse sentido, não correspondem a qualquer definição que se valha por uma expressão numérica, mas sim àquela que, intensivamente, as apresenta como padrão restritivo e inevitável insurgência, respectivamente. Na imanência que as constitui, aquilo que as diferencia definitivamente é, antes, uma relação relativa ao devir que prova que as minorias convidam, sempre, “todas as maiorias a se desfazerem em multiplicidades” (CARDOSO Jr., 1999, p. 25). Organizadas como fluxos de fuga - o próprio devir-minoritário - repassam por entre os segmentos duros, molares, que perfazem o padrão, e agem por descodificação, desfazendo as operações molares que sobrecodificam, vias as conexões mais imprevistas. Mais rápidas que a maioria que se esforça em manter as singularidades aprisionadas, as minorias, relacionadas a uma segmentaridade flexível ou molecular, aparecem como aquilo que pode penetrar nas mais ínfimas organizações. O otimismo aumenta quando os filósofos ressaltam a afirmação de cada indivíduo, fato ou coisa como uma minoria (todo real se rodeia de virtuais), até mesmo o que parece encarnar totalmente o modelo. O devir-minoritário diz respeito a todos. A questão é que tudo aquilo que serve a um padrão vigente (maioria), ainda que não pareça, participa de intensidades não contidas na sua história, intensidades que esse padrão não pode representar. Por isso, elas estão sempre lá e são muito mais numerosas que a maioria. Pode-se afirmar, inclusive, que constituem sua “respiração vital”, na medida em que detém o segredo que a sustenta. Como multidões, juntam-se por uma operação que é a da adição – o “e” – mas, dado que se transformam, não se detém a qualquer representatividade, e, por isso, é possível que se diga sobre sua efetiva ação política. A lógica da minoria é a lógica do acontecimento: o devir-minoritário aparece como “um efeito dos encontros de corpos que caracterizam uma maioria e, como tal, torna-se a quase-cause (incorpóreo) que a libera de sua relatividade numérica.” A contra-efetuação atua como “agente genético das efetuações” (CARDOSO Jr., 1999, p. 23-27). Daí sim, é possível que se diga do novo.

É para esse modo de ser que é, antes, um tornar-se, e esse modo de se relacionar com as coisas que diz respeito, antes, ao fato de que são elas que nos pensam e não nós que pensamos nelas (Cf. Hofmannsthal apud BLANCHOT, 2011, p. 196), que a professora, sem sair do lugar, desliza, e devém imperceptível no jogo despreocupado que a sua voz inicia. O que dizer das intensidades que percorrem sua história, singularidades que um padrão jamais pode representar? Qual seria, agora, sua extensão concreta se não são as coisas que estão no espaço, mas sim o espaço é que está nelas? Quais seriam agora, suas qualidades absolutas, se tudo o que lhe possa dizer respeito vincula-se a uma duração que pressupõe, por si só, a indeterminação própria daquilo que, incessantemente, muda? Quando ela rompe a linha de progressão de uma maioria porque não pode mais fazer, algo se apaga: não havendo mais aquilo que lhe é, de antemão, assinalado, somem as garantias que mantinham apaziguadas todas as expectativas que giravam em torno de sua figura (enquanto matéria formada) e de sua função (formalizada), ambas à serviço de uma forma professora, de uma forma aula e de uma forma escola. Quando se mexe com o que constitui essas formas, elas passam a aparecer como estratificadas e, por isso (e apesar disso), passíveis de serem decompostas, uma vez que, como bem lembra Deleuze em seu livro *Foucault*, aquilo que as engendra são as relações de força e suas mutações (Cf. DELEUZE, 2005, p. 45 e 92). O movimento invoca, fatalmente, um risco, mas não há como se dizer sobre criação sem o abandono de um lugar fechado. Sofrer o acometimento próprio das intensidades que se abrem à imprevisibilidade dos encontros – a sensação - submersa na matéria sedimentada da instituição escolar (filha diletta do humanismo moderno) é, sem dúvida, da ordem de uma resistência imponderável. Como escapar aos agenciamentos que mantém e que são mantidos por um sistema que funciona à base daquilo que, cotidianamente, reproduz? Como abrir espaço para criação em uma instituição cuja natureza segue em movimento oposto? Para que? Uma escola funciona bem melhor sem ela. Mas, como se vê, aquilo que acomete a professora não nasce da discussão dessas questões, não é revolta enraivecida nem resignação chorosa, ambas ingenuamente enredadas nos mesmos padrões que supõem confrontar. Aquilo que acomete a professora e que torna possível uma chance, vem de um outro mundo e, somente por isso, pode escapar à condenação perpétua estabelecida, incontáveis vezes, na relação com as figuras de representação. É uma questão de vida, de se apoderar dela não como quem a segura, mas como quem vai junto. O que dizer, agora, de uma aula que lhe cai cheia nas mãos, como algo a ser reproduzido? É em sua forma-professora em relação com

uma forma-aula a ser dada em uma forma-escola que minorias fervilham. Os devires desbordam os contornos que as fixam à favor de uma “figura mais alta” (PELLEJERO, 2011, p. 19). Como uma *conexão fluida de dados desintegráveis misturados a tantos outros naquilo que estava por acontecer* – a aula propriamente dita - a “professora”, participa, como tudo aquilo que vive e que, por isso, pode durar, da “grande obra de criação que está na origem e que se desenvolve diante de nossos olhos” (BERGSON, 2006, p.121). Nisso, diverte-se com uma nova fragilidade: “em vão me represento o detalhe daquilo que irá me ocorrer.” *Sua aula?* “A realização traz consigo um imprevisível nada que muda tudo” (Ibidem, p. 103). É nesse lugar que não se ocupa porque não tem parada, ou melhor, nessa ausência de lugar que diz respeito à sua própria perda, é que a professora pode fazer aula. Uma aula é, como diz Deleuze, “uma espécie de matéria em movimento” (DELEUZE, 2001, Letra P), ou ainda, uma aula é como uma música. Sob tal concepção, as vocalizações da professora - os pequenos ritornelos organizando-se no interior de um grande ritornelo – seriam, elas mesmas, elevadas ao “estado de ruído celeste ou ruído infernal” (Ibidem, Letra A). Via a operação artista da música, que atua como potência do devir, uma aula é, como tal, aquilo que pode levar para longe, e fazer desaparecer.

Desacomodada, desconjuntada, ensaiou a aula reiteradas vezes recitando-a em voz alta como se procurasse, no assunto, o assunto. Três elementos básicos a considerar: o material a ser projetado na tela da sala, a matéria impressa que seria dada a cada aluno e o imenso volume de coisas a serem ditas. Se, de tudo isso, os dois primeiros itens já haviam sido cuidadosamente elaborados – as imagens e o texto – deveria concentrar-se, obviamente, na condução da fala. Esta teria que funcionar como um fio que introjetasse vida à coisa dada, conforme seguisse amarrando-a. Introjetasse vida? Sentiu-se, então, pretensiosa. Quem foi que disse que imagens e textos vêm como mortos e que, por isso, necessitam da fala de alguém que os desperte e salve? Eles não falam por si? Que potência era essa reservada à fala de um professor? A que serviria uma fala produzida pela necessidade de dar vida a uma matéria apresentada, exatamente por isso, como inerte? Além do que, a própria imagem já dizia: dar vida à coisa dada, conforme seguisse amarrando-a. Amarrando-a? Quer dizer então que, além de tudo, a pretensão oferecia somente uma possibilidade de vida? Não, não, não era o que queria. A fala imaculada do conhecimento, aquela que sempre tem o que dizer antes mesmo que as coisas possam dizer-se... Mas o que faria, então? Ficaria muda? Ofereceria aos seus alunos o material que preparou com afincos sem dizer uma palavra? Era uma opção. Mas, sob uma certa perspectiva, isso não poderia torná-la refém de um silêncio cuja onipotência seria o lugar de todas as coisas e, por isso mesmo, de mais nada? Por quanto tempo sustentaria um silêncio como esse? Foi quando uma outra

contração alargou o seu peito e permitiu que dissesse a si mesma: calma professora, faça um alongamento, tire os anéis dos dedos e as pulseiras do punho, coloque um avental, reserve um pano de prato, disponha os utensílios necessários sobre a mesa porque a única saída possível é a que diz: mãos à massa! Atente, porém, ao tempo da fome, prevenir-se do risco de se ingerir alimento podre não é coisa pouca.

O tempo da fome. Sabia que, no âmago de sua impaciência, uma espera sábia se fazia e que o momento exato da ingestão franca provocaria, nela, a inevitabilidade inconfundível de um salto. Animal lançado à presa.

Segundo Bergson, “fora dos domínios dos sentidos e da consciência”, as coisas não são mais tomadas em um tempo pulverizado composto por uma descontinuidade de momentos estanques, os quais, dispostos por um “engenhoso arranjo de imobilidades”, apareceriam como uma imitação do movimento em substituição a ele próprio. Fora desses domínios o que se vive é a “fluidez contínua do tempo real que flui indivisível”, uma “única e mesma mudança que vai se alongando como numa melodia onde tudo é devir.” Um devir não corresponde nunca a uma série de estados, é substancial, e não precisa de qualquer suporte. Para o filósofo, “(...) o espírito que tivermos reconduzido para a duração real já viverá a vida intuitiva, e seu conhecimento das coisas já será filosofia,” ainda que a intuição comporte muitos graus de intensidade e a filosofia, muitos graus de profundidade (BERGSON, 2006, p. 146 e 147). Um devir aparece, dessa maneira, como expressão de pensamento, segundo os únicos meios pelos quais ele se dá: o conceito e a imagem. Se o pensamento se desenvolve via os conceitos, é “em imagens que ele se contrai quando o rebatemos na direção da intuição da qual ele desce” (Ibidem, p. 138). Por isso, a intuição filosófica bergsoniana, aparece como força para o pensamento que se cria. Uma força que se junta à sensação na lida com os clichês que capturam as imagens (Cf. DELEUZE, 2007a, p. 33). Quando “alguma coisa acontece pela sensação” (Idem, 2007b, p. 42) a intuição emerge, estreitamente vinculada à aparição do que “nos dá sinal e nos espera” (Idem, 2006c, p. 152). O que dizer sobre tal força naquilo que a professora vive? Como essa força contribui para que siga na contramão do que vem fácil? Como a intuição trabalha na condução de um pensamento que, expulso de seu próprio conforto, há de resistir, incansavelmente, a tudo

aquilo que intenta, via a mesma ação de captura, reconfortá-lo? Estreitamente vinculada à sensação e ao acontecimento, a intuição é como um movimento que “só se torna visível aos nossos olhos por meio daquilo que se apanhar no caminho” pois, na visão de um único ponto como a contração das coisas em algo extremamente simples, ela é, menos que essa “visão”, um “contato”, menos que esse “contato”, um “ímpeto”, menos que esse “ímpeto”, um “turbilhonamento de uma certa forma particular,” (BERGSON, 2006, p.129) pelo qual somente recupera e fixa uma “imagem intermediária” (Ibidem, p. 125). Tal imagem, fugidia como a sombra que foge de um corpo nas reviravoltas que dá, é “quase matéria pelo fato de ainda se deixar ver e quase espírito pelo fato de não se deixar mais tocar” (Ibidem, p. 136). Entre a simplicidade concreta do ponto visionado e a complexidade das abstrações que tentam traduzi-lo, a intuição zigue-zagueia indefinidamente em saídas e retornos para dentro e para fora do pensamento como que em uma correção de si própria (Cf. Ibidem, p. 127). Por isso, não há senão um único movimento lá onde se havia visto dois: na supressão do Tempo, a intuição resolve uma contradição lógica e faz com que “a volta seja uma ida” (Ibidem, p. 130). Exerce, em seu curso, um franco poder de negação (Cf. Ibidem, p. 126): a intuição simplesmente proíbe as ideias fáceis, correntemente aceitas, naturalizadas, que os clichês trazem com doçura. No entanto, a negação que exerce não os abandona ou negligencia, muito pelo contrário, sob uma insistência que é a da criação, os afirma enquanto trai. Para Bergson, o pensamento que “traz algo de novo para o mundo” se exprime, obrigatoriamente, em função das ideias já prontas que encontra à sua frente (Ibidem, p. 129). Essa expressão não nasce, no entanto, da tentativa de “ultrapassar a imagem remontando mais alto do que ela” (Ibidem, p. 138) - o que, fatalmente, reduziria a intuição ao que há de mais banal na generalidade dos conceitos abstraídos. O novo advém, antes, de uma certa manipulação do já dado, daquilo que se dá quando a intuição (turbilhonamento particular), ao perseguir a visão que a engendra (e que é, de alguma forma, por ela engendrada), arrasta as coisas de modo que nada mais permaneça como havia sido fora de seu movimento. É nesse trabalho que pode fixar e reter algo (a imagem intermediária) que nunca havia sido visto. As coisas são animadas por uma “(...) vida nova como palavra que recebe seu sentido na frase” (Ibidem, p.140), ainda que se disponha das sempre mesmas palavras usadas tantas e tantas vezes, e de tantos outros modos, até similares. Se isso se dá é porque o trabalho do novo não se atém diretamente às formas, mas à matéria que, nelas e para além delas, circula; a matéria, “(...) por se movimentar, passa de uma forma à outra” (CORAZZA, 2010, p. 50).

É com isso que a intuição se conecta e é por aí que a professora vai. Vive uma fragilidade e uma alegria incomuns ao devir o canto que o jogo despreocupado de sua voz inicia. Como parte da “matéria e da vida que preenchem o mundo”, das “forças que trabalham em todas as coisas” (BERGSON, 2006, p. 143), ela procura, no assunto, o assunto. Em um presente espesso e elástico que permite que tudo seja visto *sub specie durationis* (Ibidem, p.148) ela recua, involui, dilata indefinidamente para trás, indo cada vez mais longe do anteparo que a oculta de si própria: “minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la” (Bousquet apud DELEUZE, 2006c, p. 151). Imiscuida às matérias que desbordam uma forma-aula fixa, dirige-se à Figura como a própria imagem da sensação, sua forma sensível. Se a intuição junta-se como força à sensação e, na sensação, algo acontece, Deleuze, ao analisar a contra-efetuação, diz do humor como inseparável de uma força que é seletiva, dado que separa, no que acontece (acidente), o acontecimento puro, ou ainda, dado que separa, no comer, o falar (Cf. DELEUZE, 2006c, p.153). Por que a professora rejeita, especificamente, a fala autoritária do conhecimento que, ao sair de sua boca, mais enche do que sacia? Como “comediante de seus próprios acontecimentos”, o que ela passa a querer não é o que acontece, mas “(...) alguma coisa no que acontece, alguma coisa a vir de conformidade ao que acontece, segundo as leis de uma obscura conformidade humorística.” O combate que trava não é senão o “dos homens livres”, na luta que faz “liberar para cada coisa a porção imaculada”: *amor fati* (Ibidem, p.152 e 154)¹⁰². Ao viver a resistência da criação, ela quer somente e tão somente o que a sua fome pede. Na mesma medida em que Nietzsche diz do espírito como uma vontade fundamental de crescimento revelada na “pronunciada tendência em assimilar o novo ao velho” mas também como uma espécie de “clausura voluntária” na defesa “contra muitas coisas sabíveis”, e, por isso, o assemelha, mais do que tudo, a um estômago – o estômago como o órgão do pensamento (NIETZSCHE, 2011, p. 169 e 170) - é que ela tira os anéis dos dedos e as pulseiras do punho, coloca um avental, reserva um pano de prato, e dispõe, sobre sua mesa de trabalho, os utensílios necessários à lida. Na alegoria que se monta, o *pano de prato* parece condensar o que pode ser dito à respeito daquilo que sai, imperativo, de sua boca: *mãos à massa!* É que não é de qualquer pano de prato que se trata, ou melhor, é de uma grande maioria de panos de prato que se trata: aqueles com os bicos de crochê e as tantas pinturas feitas à mãos. Uma soma de características junta-se ao

¹⁰² Nota-se, aqui, a forte ligação desses conceitos com a Filosofia da Vontade, de Nietzsche, exatamente o ponto de transmutação que converte o negativo em positivo.

pano branco como se fizesse, de antemão, parte dele. Dado a cara que lhe impregna, tal soma parece, até, servir, à otimização de suas funções: guardar o alimento, enxugar, e deixar pronto tudo o que serve à fome (veja lá se panos de prato sem bicos de crochê e pinturas feitas à mão podem fazer isso tão bem!). O fato é que esse *kit kitsch* – leguminosas e frutas e cestas e sementes e flores e cercas de madeiras e vacas e sinos e folhas e bicos de crochê – aparece, aqui, como um *pool* de imagens clichêizadas que serve, nas dobras, esfregaços, torções, e estiramentos que sofre, à abertura de espaço para o que vem, de fora, pululando: coisa fresca ou quente do fogo – a fala que quer ser dita. Pode-se dizer dele mesmo como a própria destituição da separação entre sujeito e objeto – pano-massa – dado que é, ao mesmo tempo, o operador e o operado na luta contra os clichês que impregnam tudo o que há. Como a encarnação do trabalho intuitivo que junta-se à sensação, em seus movimentos e esfregaços, os distorce à favor do que vem para apetecer. O pano serve à fome, a atende, prepara para ela, o único alimento que é capaz de saciá-la. É pelo seu trabalho que se pode mergulhar em uma depuração que não é a da repetição automática – aquela que, ao fazer-se, olha para o que está sendo feito sempre à serviço daquilo que não mais vê (a que tipo de alimento essa utilização serviria?). Por ele, diz-se, nessa escrita, de uma depuração que age, antes, por uma repetição que é dissimétrica e que, por isso, pode dizer do diferente, do novo. Segundo Deleuze “as repetições físicas, mecânicas ou nuas (do Mesmo) encontrariam sua razão nas estruturas mais profundas de uma repetição oculta, em que se disfarça e se desloca um diferencial” (DELEUZE apud CORAZZA, 2010, p.17). Trata-se, portanto de uma repetição que, na “similaridade entre termos repetidos,” extrai o que há de estável e regular nas coisas e, por isso, é “produtora de diferença de potência”, é “condensadora de singularidades” (CORAZZA, 2010, p. 16 e 17). Nesse tipo de repetição, a exigência que se vive não é mais a do dever, mas sim uma exigência que é da matéria: algo se impõe, como aquilo que o artista vive quando o barro, a pedra ou a tinta passam a comandar o tato, e a visão. Aberta a um jogo em que “cada passo adiante é também um passo atrás” (BLANCHOT, 2011, p. 180), a professora, repetindo-se, inverte a ordem normal do conhecimento, e surpreende-se de si mesma. Para Bergson, é somente “por obra e graça de repetição que tivermos encontrado nas coisas, que haverá novidade em nossos atos” (BERGSON, 2006, p. 108). É nessa repetição que o olho se faz pano, e se altera quando, a cada esfregaço, torção ou estiramento, as leguminosas e frutas e cestas e sementes e flores e cercas de madeiras e vacas e sinos e folhas e bicos de crochê são, indefinidamente, remontados a ponto de,

ao se olhar novamente para eles, no arranjo feito, poder vê-los fora de suas formas, num desenho surpreendentemente irreconhecível. Mas isso somente se dá na despreocupação atenta de um olho que, no jogo, na lida ou na luta, deixa-se tender para o roxo das berinjelas, para o vermelho das maçãs ou para o rosa marcado das flores sem, no entanto, permitir que uma pincelada final de tinta branca seja impressa como uma pequena linha curva em sua retina - a marca de efeito de brilho, que teima em fazer reluzir coisa que se encerra em si mesma. Crivo da morte esse. Ligado à coisa viva, ou melhor, ele mesmo coisa viva, esse olho-pano, ao atuar na produção daquela “imagem intermediária” ou da Figura, vincula-se, antes, com aquilo que não cessa, com o murmúrio infinito que, sob as palavras cotidianas, é “(...) puro jorro da origem, onde falar precede não tal ou tal fala, mas a possibilidade da fala, onde falar se precede sempre a si mesmo” porque “toca o momento da linguagem em que esta não está disponível” (BLANCHOT, 2011, p. 197). Se se diz de uma fala sem a qual nada se escuta, o único silêncio possível que a professora sente poder encontrar é o que, na superabundância da fonte, se fala, e não mais o silêncio que, preso à fala corriqueira, vem para afrontá-la e que, por isso, não diz nada. No caráter de exigência sem saída da criação, à margem das tarefas, das formas e das palavras, lá onde perde-se o tempo, o direito de agir e poder de fazer, o que se sustenta é o desmedido, ainda que se saiba de sua total fugacidade. A obra faz ver e dizer o que não pode ser visto, nem dito. Ela diz respeito, sempre, a uma dupla traição: a professora trai a sua fala corriqueira, na medida em que a afirma enquanto a transfigura, mas há de trair, também, a fala remetida à origem, na medida em que sucumbir à mesma significaria perder-se no fora. Um momento basta, desde que seja inspirado, dado que é, ele mesmo, o incessante que se faz ver, a lembrança sem repouso. O trabalho desse olho-pano vem de encontro a isso, ele favorece, ou melhor, inocentemente age pelo momento inspirado da criação, na medida em que, solto, o persegue, e somente assim o possa porque o gesto é noturno, “não pertence à categoria dos atos habituais, nem mesmo é uma ação inabitual, “(...) é sem objetivo, sem significado; é sem realidade” (Ibidem, p. 181). Trata-se de “fazer da obra um caminho para a inspiração (...) e não da inspiração um caminho para a obra” (Ibidem, p. 203). Se é de uma aula que se trata, Deleuze afirma: “uma aula quer dizer momentos de inspiração senão não quer dizer nada” (DELEUZE, 2001, Letra P). Ensaíada reiteradas vezes, o que se espera, na aula, via a matéria que se abraça, é chegar ao ponto da fala entusiasmada, uma fala que soa, não como algo que é contado, mas sim, como algo que a si mesmo, se canta. O entusiasmo apareceria, neste sentido, como o

termômetro de que algo possa realmente estar sendo dito. A professora espera o momento da ingestão franca, no ponto em que está, talvez não haja mais como se enganar e ingerir coisa podre. À espreita do momento exato, não há o que possa antecipar ou atrasar o salto. Ligado ao desejo, como a forma pura da inspiração, aparece como a despreocupação de uma impaciência que é suportada e sofrida até o fim – o próprio âmago da mais profunda paciência. Agora sim o ponto brilhante, mas como o que escapa à espera, “centelha que acende a extrema tensão” (BLANCHOT, 2011, p. 192) que prenuncia o acaso feliz de um momento extremo de liberdade.

Mãos à massa, professora! Mas a massa já estava pronta, e era aí que se mostrava o problema. Pronta para ser engolida (e para engolir!). As imagens, o texto, a fala retórica, ilustrativa e explicativa se juntavam de tal maneira que o volume resultante aparecia como o prato perfeito, desde sempre já feito e, por mãos que, de tão sábias, nem se faziam aparecer. Para que, então, voltar a atenção a uma receita que, de tão certa, já se fazia sozinha? Como dizer não à confiança que dispensava qualquer informação sobre procedência, ingredientes, modo de fazer ou validade? Interromper a comilança? Por que? Essas perguntas nasciam, no entanto, conforme duas coisas eram experimentadas: ora a ingestão daquele alimento deixava um gosto desagradável no fundo da boca, ora gosto nenhum. A professora, forte que era, respondia a isso com sessões cada vez mais frequentes de refluxos e de vômitos. E da confiança fez-se uma suspeita produtiva. Quanto mais seu corpo dizia não àquilo, maior era a imprudência solitária que a impelia à experimentação. Sabia que aquela massa era tudo o que tinha, e que era dali que teria que extrair um novo sabor. A questão era vital, sem alimento corria o risco de morrer ali mesmo, dura, inanimada, triste e cansada. Algumas tentativas foram sofríveis, no entanto. A lida não era fácil, havia algo ali que absorvia rapidamente qualquer outro ingrediente vindo de longe, anulando seu aroma e sabor. Não foi sem fome que passou, então, a fazer a única coisa que podia: esticou, puxou, abriu, enrolou, espremeu, cortou, reajuntou e sovou a massa até o momento em que aquele movimento que, de alguma maneira lhe escapava, pôde fazer, da coisa, matéria irreconhecível. E ela não sabia identificar se a extraordinária insensibilidade vinha de alguns pontos da superfície da massa, de pequenas partes de suas próprias mãos, do contato entre ambas, de tudo isso junto... O fato é que os conceitos, os pequenos parágrafos, as frases e as palavras que, por ali, circulavam, puderam ser vistos como que pela primeira vez.

Ao sovar a massa fora da bacia, ela rasgou, com as mãos, a membrana que recobria a sua aula cheia¹⁰³. O cheiro doce, carregado, que tal rompimento exalou, misturou-se com o frescor que vinha de fora. É na luz de uma manhã como essa que se pode atingir o ponto mais profundo da noite.

¹⁰³ Não é possível passar por tal expressão - aula cheia - sem a referência direta ao livro: CORAZZA, Sandra Mara. *Didaticário de criação: aula cheia*. 1.ed. Porto Alegre: UFRGS, 2012, v.300, 202p.

Silêncio. O espanto expansivo da criança em corpo já crescido não cabe, igualmente, em coisa dita.

Mãos à massa, professora! Mãos cujo impoder permite que trabalhem pelo que não mais se reconhece, libertas da consciência e dos comandos da visão. Mãos cujos gestos vinculam-se somente às forças que, ali, se deram. Movimento que, ao repetir-se, persegue a si mesmo – como o outro que não conhece - nas quedas sofridas pelas diferenças entre as intensidades que faz percorrer. Mãos-sensação. Mãos-pano-de-prato. Mãos-diagrama. Ao referir-se propriamente à tal produção, na análise das obras de Francis Bacon, Deleuze diz: “(...) é como se, de repente, uma zona de Saara fosse introduzida na cabeça; é como se uma pele esticada de rinoceronte fosse vista no microscópio; é como se duas partes da cabeça fossem separadas por um oceano; é como se mudássemos de unidade de medida e substituíssemos as unidades figurativas por outras micrométricas ou, ao contrário, cósmicas (...); é como uma catástrofe (...) nos dados figurativos e probabilísticos; é como o nascimento de outro mundo; (...) essas marcas, esses traços, são irracionais, involuntários, acidentais, livres, ao acaso (...) não são representativos, não ilustrativos, não narrativos (...) são traços assignificantes; são traços de sensação, mas de sensações confusas (...) e são sobretudo traços manuais” (DELEUZE, 2007b, p. 103). A operação do diagrama é exatamente essa: ele inverte a relação habitual entre o olho e a mão pela qual a visão tem sempre o comando e a mão se lhe torna dependente, para uma relação pela qual a mão, insubordinada ao olho, impõe à visão “um espaço sem forma e um movimento sem repouso que ela tem dificuldades em seguir” (Ibidem, p. 156). Uma catástrofe, um caos. Nada mais se vê, o óptico se desfaz. Nesta realização o diagrama exerce a sua função de sugerir, de introduzir possibilidades de fato, uma vez que aparece como um “violento caos em relação aos dados figurativos”, mas também como “(...) germe de ritmo em relação à nova ordem” que tende a emergir, dado que “abre domínios sensíveis” (Ibidem, p. 104). As marcas quase cegas “testemunham a intromissão de um outro mundo no mundo visual da figuração” (Ibidem, p. 103). Não é por acaso que Deleuze encontra na pintura o meio mais propício, não propriamente ao advento do diagrama, mas àquilo que permite que o conceitue: há que se passar, necessariamente, por uma catástrofe, e a pintura,

de todas as artes, é a única que a integra: “não há pintor que não faça essa experiência do caos-germe”¹⁰⁴ (Ibidem, p. 105). Não há qualquer possibilidade de criação sem essa passagem. A catástrofe, no entanto, não é engendrada somente no ato de pintar, ela participa de todo o trabalho preparatório que o precede. Esse trabalho aparece como “invisível, silencioso, e entretanto muito intenso” (Ibidem, p. 102) - “tanto mais necessário quanto menos somos inocentes”(Ibidem, p. 113). É por isso que Deleuze afirma que os pintores devem ser suficientemente ouvidos quando dizem: “o pintor já está na tela” (Ibidem, p. 102) - tudo está demasiadamente cheio, ocupado, obstruído, de modo que a operação do diagrama aparece, antes, como uma limpeza, um esvaziamento, uma desobstrução. Nesse sentido, os pintores se valem, concretamente, de “pano, vassoura, escova ou esponja” no ato de “varrer, limpar ou esfregar” os clichês (Ibidem, p. 102 e 103). Ainda que pareça contraditório, essa “limpeza” se dá, inicialmente, por aderência, acumulação, multiplicação. Fazer “dessa adesão uma astúcia” (Ibidem, p. 99), aparece como a grande questão – mais do que entrar, o que importa é sair da tela¹⁰⁵ (Cf. Ibidem, p. 99 e 100). Na manipulação que ergue e afunda os clichês, algo parece sensibilizar para o aspecto de que, mesmo que sejam figurativos e, por isso, representem alguma coisa, cada qual *é* alguma coisa, capaz de se impor à visão e subjugar o olho. Reagir à incorporação dessa força, negando-a ou simplesmente voltando-lhe as costas, funcionaria como recusa ingênua, dado que faria somente engendrar mais clichês – não há nada que permita que deles, se escape, se não forem, antes, aderidos, incorporados, tomados (deixar-se tender para o roxo das berinjelas, para o vermelho das maçãs ou para o rosa marcado das flores...). E é com as mãos que a professora os toma: textos, parágrafos, frases, palavras e letras que se juntam como massa feita. Sente-se impelida a, repetidamente, experimentá-la ao mesmo tempo em que a rejeita. Na procura, quer extrair novo sabor. Por isso, estica (e é esticada...), puxa, abre, enrola, espreme, corta, reajunta e sova até que, sob a total desorganização imposta pelo caos que se atinge, algo se lhe torna insensível às mãos, e passa a cheirar como novo. Ao partir, de um modo inusitado, do que lhe é

¹⁰⁴ Em seu livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, p. 105, Deleuze afirma que “(...) A pintura é, sem dúvida, de todas as artes, a única que integra necessariamente, ‘histericamente’, sua própria catástrofe, constituindo-se a partir de então como uma fuga para adiante. Nas outras artes, a catástrofe está apenas associada.” Quanto a isso, diz de uma “experiência sempre recomeçada nos mais diferentes pintores: ‘o abismo’ ou a ‘catástrofe’ de Cézanne, e a chance de esse abismo dar lugar ao ritmo; o ‘caos’ de Paul Klee, o ponto cinza perdido, e a chance de esse ponto cinza ‘saltar por cima de si mesmo’, abrindo as dimensões sensíveis.”

¹⁰⁵ Segundo Deleuze, o pintor entra na tela, na probabilidade, no clichê, porque “ (...) *sabe o que fazer*. Mas o que salva é que ele *não sabe como conseguir*, não sabe como fazer o que quer. Isso ele só conseguirá saindo da tela, (...) do clichê, (...) da probabilidade (...)” (DELEUZE, 2007b, p. 99 e 100, grifo do autor).

reconhecível, irrompe, na insistência de uma repetição cega, para o ilimitado, para o desmedido, para fora de si mesma. Para que isso ocorra, há de ter vivido, assim com o pintor, a intensidade daquele trabalho prévio cujo início se dá antes mesmo de seu embate direto com o plano de uma aula cheia. Esse trabalho silencioso precede, propriamente, tanto a nova escrita do plano de aula, quanto, propriamente, a aula, e se dá, em maior ou menor grau, no encontro sensível com os mais diferentes signos: num filme que se vê, numa conversa com alguém, no olho de um cão, na leitura de um livro, numa discussão em classe, na avaliação de um aluno, num cheiro de comida, num amontoado de palavras, na visão de um papel em branco, etc. Segundo Deleuze, em sua remissão direta à pintura, há, no entanto, o momento em que “o diagrama termina o trabalho preparatório e começa o ato de pintar” (Ibidem, p. 104). Na continuidade da operacionalização, a professora adere todo o conteúdo já impresso movimentando despreocupadamente cada palavra no jogo que sua voz inicia: estica fonemas, emenda sons, desloca acentos, emudece vírgulas. Como na música, utiliza fermatas, pontos de aumento, *staccatos*, *quáleras*, pausas, *síncopas*, *contratempos*, *ligaduras*, *acidentes* ocorrentes, alterações de dinâmica e andamento. Sai da tessitura média de sua voz e vai lá para onde nem as linhas suplementares dão conta, desloca-se de *clave* em *clave*. Perde o timbre. Perde a tónica – não mais as cadências habituais que giram em torno de um centro: na modulação que inicia, não há pedras que indicam o caminho. Por isso, é novo ritmo que germina. Seria possível dizer desse uso da voz como potência manual, na varredura que instaura? Que potência sonora é essa que parece trabalhar, tanto quanto a mão independente, à favor de um olho que toca? Uma relação, igualmente, háptica? Ainda que tal operação se dê sonoramente e que, por isso, corresponda à aula – enquanto fala propriamente dita – trata-se, antes, de comer as palavras, de enfiá-las na boca, mastigá-las, degluti-las, engoli-las, cuspi-las, refluí-las, regorgitá-las, soltá-las para dentro e para fora, de modo que, se se pode dizer, neste momento, de alguma coisa, é da desorganização que isso gera. Se, no comer se seleciona o falar, não se trata, ainda, da fala que emerge como Figura, ou melhor, de uma aula. A varredura, necessariamente, avança. Ao mesmo tempo em que uma gama de sons desarticulados se espalha pelo ar e a imagem daquela aula cheia vai perdendo a nitidez, algo acontece no papel. Talvez, aí, é possível que se diga de uma especificidade do trabalho do professor via a confluência entre a música e a pintura naquilo que diz respeito ao modo pelo qual cada uma dessas expressões lida com a catástrofe que as engendra. Se se pode dizer da potência musical da aula propriamente dita, pela qual

a catástrofe apareceria, tal como na música, como associada, cabe ao professor, no enfrentamento diário do Mesmo, a tarefa de inscrevê-la. É como se se colorisse os sons, traçasse seus movimentos, na apreensão daquilo que tende sempre a levar para longe, e fazer esvanecer. Os meios da pintura contribuiriam, então para a visibilização do que não pode ser visto, para a audição do que, na fala, não pode ser dito. Se uma aula, segundo Deleuze, “implica em vocalizações” e “o estilo” aparece, nela, como “algo puramente auditivo”, é por essa mesma via que se pode dizer dela como “(...) um cubo, ou seja, um espaço-tempo (...) um espaço e uma temporalidade muito especiais”, como uma “sequência”, por onde “não podemos recuperar o que não conseguimos fazer” (Idem, 2001, Letra P). É necessário acrescentar, nisso, que, de uma aula, não podemos recuperar, tampouco, aquilo que conseguimos fazer. No entanto, não é sob uma relação de subserviência, pela qual as forças da pintura apareceriam como que subordinadas às da música, que a coisa se dá. Tais inscrições, registros anteriores, em ato ou posteriores à aula, vinculam-se, tanto quanto os sons, a processos de criação sendo que, muitas vezes, é deles que os sons partem. A relação seria, antes, a de uma interdependência que é relativa: a aula, essencialmente musical, ainda que seja operacionalizada via uma imagem virtual que a favoreça e, para isso, possa prescindir de quaisquer inscrições efetivamente realizadas, há de contar com o procedimento do registro que, mais do que como um cuidado, aparece como uma necessidade - além de fonte ou matéria para criação, essas inscrições atuam como potência àquilo eleva a aula à sua própria condição - a de acontecimento - no enfrentamento do risco sempre presente de se sucumbir à onipotência dos fazeres que, impassíveis às dores e às paixões, se sucedem e acumulam na lida diária da profissão. Ainda que não venham para isso, esses registros atuam como frentes de resistência à naturalização dos comandos de ordem estabelecidos nas instituições educacionais na medida em que não partem de uma imagem prévia da aula - o que ela é ou deveria ser - e, nem, tampouco, a ela chegam. Ao escapar da tarefa de aparecer como causa ou consequência, eximem-se, igualmente, de qualquer totalidade, aparecendo, antes, com fluxos cujo traçado não tem começo ou fim. Como a conexão de forças na visão de um desenho ímpar, esses registros, na passagem do virtual para o real, são a encarnação do possível - “um pouco de possível, senão eu sufoco”, dizia Foucault (Idem, 1992, p.135) - e, como tal, repertório a se considerar. Portanto, em alusão ao diagrama segundo o que Deleuze traz em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, o “ato de pintar” da professora diz respeito tanto aos sons quanto às cores e linhas, naquilo que traz o trabalho da fala

(do comer ao falar) e o plano de aula (registros anteriores, em ato ou posteriores) segundo uma interdependência relativa. Na lição que a pintura dá, como dizer, propriamente disso, quando, à professora, se impõe, de modo surpreendente, tal realização? Assim como na tela de um pintor há uma ordem de probabilidades iguais e desiguais que tendem, cada vez mais, a um desnivelamento, um professor pode iniciar a inscrição de um plano quando uma probabilidade desigual se torna quase uma certeza. Assim que a imagem aparece figurativa, o pintor, como meio de escapar ao clichê, faz, rapidamente, marcas livres, não-representativas, acidentais, ao acaso, no interior dessa mesma imagem – um tipo de escolha sem probabilidade que só diz respeito à sua mão -, de modo que passa a destruir a representação que já se impõe. Na desorganização, no caos que impede a visão, ele, simultaneamente, participa da criação que germina, dado que passa, também, a manipular o acaso - as marcas manuais acidentais lhe servem como meio “para extrair a imagem visual do clichê nascente, para se desvencilhar da ilustração, e da narração nascente,” e atingir a Figura. Nesse segundo sentido, o acaso terá sido “um determinado tipo de ato e de escolha” (Idem, 2007b, p. 98). Para Deleuze, “a lei do diagrama segundo Bacon é a seguinte: parte-se de uma forma figurativa, um diagrama intervém para borrá-la, e dele deve surgir uma forma, de natureza inteiramente diferente, chamada Figura” (Ibidem, p. 156). A forma figurativa intencional que se dá na desigualdade das probabilidades é borrada pelo diagrama-acidente. Suas manchas e traços fazem surgir “como de uma poça, o conjunto de chegada”, mas aquilo que nesse conjunto, o eleva como potência de pura Figura, está para além da figuração que lhe é própria. Pode-se dizer, dessa maneira, que o diagrama, produz “uma zona de indiscernibilidade e de indeterminabilidade” (Ibidem, p. 158) entre duas formas: a que não é mais e a que, ainda, não é. Ao destruir a figuração de uma e neutralizar a da outra, entre as duas, ele impõe a Figura em suas relações originais com as forças informais que distribui para todos os lados¹⁰⁶. O conjunto operatório do diagrama segundo a via Figural, aparece como a escolha da professora na inscrição de um novo plano de aula. Se Deleuze lembra que “há duas maneiras de se ultrapassar a figuração (...): em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura” (DELEUZE, 2007b, p. 42), seria possível atribuir a essa escolha, para além

¹⁰⁶ Neste momento, Deleuze diz sobre ir de um extremo a outro, no interior de uma mesma forma. Sob tal aspecto, a mudança de forma corresponde a uma deformação, que a substitui. As partes deformadas servem de lugar para as forças informais que o diagrama espalha por toda a tela, ou mantém com as mesmas, necessariamente, uma relação (DELEUZE, 2007b, p. 158).

(ou alguém) de uma tendência propriamente particular (que é coisa que não se explica), algo que pudesse dizer de sua pertinência em relação ao trabalho propriamente pedagógico? A via pela qual os planos *convencionalmente* se dão, não é, obviamente, a da pintura, a musical, nem a conjunção de ambas, mas sim a da escrita. E é a “escrita educacional” o que, primeiro, salta. Sem dúvida, a operacionalização subentende escapar dos jargões requisitados, dos procedimentos viciados, dos formatos padronizados, ou seja, fazer *parar* a escola, nas verdades que escreve, para que se possa vir a escrever. Essa desfuncionalização é o que permite que o ato, de algum modo, possa vir a ter, de fato, valia. Para isso, se abraça e, simultaneamente, rejeita as palavras de ordem que dizem respeito, tanto ao conteúdo selecionado na matéria que se ensina, quanto o modo pelo qual é abordado. Assim como na pintura, diz-se de um trabalho que é da mão, como aquilo que vem para varrer, limpar, desorganizar o que repousa, manchar o que aparece nítido. Se Bacon, segundo Deleuze, ao exprimir o diagrama e sua função de limpeza, evoca uma “fórmula geral” que é tanto linear quanto colorista, que é tanto traço quanto cor, capaz de prolongar linhas, hachurá-las, induzir entre as mesmas novas distâncias e relações (Ibidem, p. 159), não se trata, literal e necessariamente, do uso da linha e da cor como elementos plásticos, mas sim de encontrar os meios pelos quais algo, ao funcionar como tal, “torna a geometria ao mesmo tempo concreta e sentida, e dá à sensação a duração e a clareza” (Ibidem, p.114). Neste escape, não há receitas, mas a ampliação dos recursos utilizados parece, por si só, contribuir para a luta. No manuseio da palavra como matéria: poemas, pequenos ensaios, aforismas, contos, crônicas? Hibridismos: trechos de escrita desconectados em pontos aleatórios, arrastados para um lado e para outro, enxertados de novas palavras, frases, parágrafos, gráficos, desenhos, manchas, cortes, rabiscos, colagens? Partir, na escrita, da captura de elementos inusitados: uma linha melódica, uma chapa de radiografia, um carretel, um elemento químico, uma notícia, uma gravura, um borrão, um botão, uma carta? Experimentar, assim como os surrealistas o fizeram, a escrita automática? Para Blanchot, essa escrita, como o trabalho de uma mão independente, aparece como “a invenção de um divertimento muito particular” pela qual “a linguagem (...) não é um poder, não é poder de dizer”, porque, nela, “nada posso e ‘eu’ não falo nunca” (BLANCHOT, 2011, p. 195). De qualquer maneira, trata-se de encontrar o meio pelo qual se atinge “o instante em que não é mais possível escolher” (Ibidem, p. 195). Observa-se que todas as exemplificações dadas fazem, de uma forma ou de outra, uso da escrita, mas de um modo pelo qual ela tende a aparecer como desligada de todo convencionalismo

servil. É a sua continuada recorrência, no entanto, que permite dizer ainda mais da especificidade do trabalho de um professor. *Quanto* esse trabalho poderia desfazer-se dela, seja lá qual uso tenha? Um plano de aula poderia se dar via a construção de um objeto, de uma fotomontagem, de um mapa, uma gravura, um desenho? O enfrentamento da questão se dá na conjunção de algumas frentes: uma aula diz respeito a conceitos e imagens enquanto expressões de pensamento. Se as imagens se dão como tal, talvez não seja possível dizer dos conceitos sem uma remissão direta à palavra (ainda que venham expressos em funções matemáticas, por exemplo, é necessário que se os diga). Por isso, se não é somente de palavras que uma aula é feita, talvez não haja com dizer dela, em seu sentido *stricto*, sem que, das mesmas, se faça uso. E é com a fala ou, mais propriamente, com a linguagem enquanto expressão de uma língua, que se faz aula. O que o professor disse? – se pergunta (até mesmo na educação de surdos, ainda que de outra maneira, isso se faz presente, e se estende para quaisquer outras possíveis elocubrações). Se se utilizar meios de expressão que dispensem tal uso – o da palavra - e o professor mantiver a “delicadeza” de deixar que falem por si, ainda assim, pode-se dizer que faz uso dela pois, no “silêncio” que costura e faz costurar, além das imagens, conceitos vão, virtualmente, sendo produzidos, atrelados à própria seleção e organização efetuadas (o que, nunca, é neutro, mesmo se se der sob uma possível aleatoriedade). Concretamente, *em algum momento*, o professor há de utilizar a palavra, seja pela via oral ou escrita, sem o quê, arrisca-se dizer, a aula não se configuraria. Essa necessidade, obviamente, não vincula-se à palavra explicativa, mas sim à realização do exercício conceitual como aquilo que pode dizer do que está sempre presente, mas oculto - se se levar em conta que muitos desses meios de expressão trazidos à aula vêm do campo da Arte (inclusive aqueles que fazem uso da palavra: cinema, poesia, etc.), tal assertiva é nietszschiana. A arte traz presenças vivas, aberturas impensáveis e uma força altamente catalisadora para a produção de pensamento, no entanto, sua vinda à sala de aula não exclui ou faz dispensável, a remissão ou a construção de conceitos (ainda que seja, virtualmente, inevitável). Incorpora-se, dessa maneira, a necessidade de que tantos as inscrições de planos de aula quanto à fala pertinente ao trabalho educacional se valham, minimamente, da palavra conceitual, sob a pena de, na varredura que se instaura, se perder o elã que sustenta o que pode fazê-lo nascer e, ao menos por um tempo satisfatório, manter-se. A abstração que poderia advir de uma exclusão considerável, potencializaria, muito provavelmente, na rapidez em que as relações em permanente mutação com a matéria que se ensina e com os

grupos/alunos com os quais se trabalha têm que ser cotidianamente (re)constituídas (assim como tantas outras), distanciamentos cada vez maiores a ponto de se tornarem, talvez, intransponíveis. Sob tal aspecto, a aula (enquanto fala) e as inscrições, estariam vinculadas, em sua interdependência relativa, segundo uma retro-alimentação recíproca fundamentada, essencialmente, pelo exercício conceitual. Tudo isso não quer dizer, de maneira alguma, dos conceitos como precedentes ou mais importantes do que aquilo que é da arte, nem tampouco de um uso que fixaria cada qual, respectivamente, a uma ideia de representação e a-figuração suposta pelos elementos constituintes de cada qual: a palavra, liberta da significância redutória, pode levar para longe, assim como as linhas, cores e sons podem ser usados à serviço de uma narrativa. Trata-se simplesmente do apelo a uma especificidade que faz ver a prática pedagógica naquilo que ela tem de essencial: a fala e ou a escrita conceitual como aquilo que comporta as dimensões do afecto e do percepto, ou seja, da sensação. Segundo Deleuze, os perceptos, como “o pacote de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam” e os afectos como “devires que transbordam aquele que passa por ele (tornando-se outro)”, para além, respectivamente, das percepções e dos sentimentos, aparecem irremediavelmente ligados ao conceito. Diz-se, então, do afecto, do percepto e do conceito como “três potências inseparáveis (...) que vão da arte à filosofia e vice-versa”. Se uma aula é feita de ritornelos – uma potência musical propriamente dita, sem a qual os sons não nos seriam audíveis – para o filósofo, “(...) o ritornelo implica as três potências” (DELEUZE, 1992, p. 175). Se se pode dizer disso tudo pelo suposto vínculo com a via Figural de Bacon, seria exatamente pela necessidade e cuidado de se elevar o conceito na inseparabilidade que tem da palavra, assim como das duas outras potências referidas, à condição mesma da aula, ou seja, na completude de seu acontecimento (nunca totalizável), à pura Figura. Ainda que se possa dizer de poetas e músicos e artistas como os melhores professores, àquilo que remete propriamente a uma aula há de contar com isso. Uma abstração generalizada (remetida a quaisquer meios, e não só e propriamente aos da arte), aparece, ao professor, como um risco, ainda que atraente, potencialmente fatal: destruir toda e qualquer figura de representação (remetida a quaisquer meios, e não só e propriamente o conceitual), eleve, talvez, em uma instituição de ensino, um fio tão tênue que, facilmente, se arrebente ou seja devorado – como “estatutos que beiram o impossível” (até na Arte!), a possibilidade de tais produções incursionarem em uma linha de morte ou serem capturadas por dispositivos mais duros, é de se considerar. Por outro lado, quando a luta contra toda

“tagarelice”(da fala e da escrita), a extirpa, ao mesmo tempo que, na insurgência do novo, mantém alguns pontos da narrativa violada de pé, o fio que sustenta o trabalho na instituição aparece, de alguma maneira, como potencialmente articulável na produção dos agenciamentos que se fazem necessários. O risco continua presente mas, no entanto, o diagrama mantém-se talvez, potencialmente operacionalizável. De qualquer maneira, a operação diagramática, como a “apresentação das relações de força que caracterizam uma formação”, como “a repartição de poderes de afetar e dos poderes de ser afetada”, como “a mistura das puras funções não-formalizadas e das puras matéria não-formadas”, como “uma emissão, uma distribuição de singularidades” (DELEUZE, 2005, p. 80 e 81), como um “mapa” que é “altamente instável, fluido”, uma “cartografia co-extensiva a todo campo social”, um “devir” que “produz um novo tipo de realidade” e que “não é sujeito da história nem a supera”, mas sim a “duplica”, ocorre sempre de um modo muito particular e, nisso, não há risco que não possa ser enfrentado. Acerca disso, Deleuze diz de Foucault: ele “(...) alegra-se em enunciar, e em descobrir os enunciados dos outros, somente porque ele também tem uma paixão de ver: o que o define é, acima de tudo, a voz, mas também os olhos. Os olhos, a voz. Foucault nunca deixou de ser um vidente, ao mesmo tempo que marcava a filosofia com um novo estilo de enunciado, as duas coisas num passo diferente, num ritmo duplo” (DELEUZE, 2005, p. 60). Como “máquina abstrata” que é “quase muda e cega”, o diagrama aparece como aquilo que faz “ver e falar” (Ibidem, p. 44 e 45). Encontrar o modo que melhor atenda a necessidade que se sofre significa encontrar tudo. Na luta que faz surgir da catástrofe a nova figuração como a Figura, a professora irrompe para fora de si mesma ao esticar, puxar, abrir, enrolar, espremer, cortar, reajuntar e sovar a massa à sua maneira.

O salto se deu enquanto caía. Às cegas, enfiou os dedos na massa incrivelmente levedada até que os espaços entre as unhas e a carne foram plenamente ocupados. Gesto inumano, simples e inevitável. Coisa de bicho: professora-carrapato, engorgitando do sangue do outro tão logo lhe encrava o próprio corpo. Esperaria toda a vida pelo feito.

O salto é “a forma ou o movimento da inspiração,” e liga-se diretamente ao Fato, ao surgimento da Figura. Decisão despreocupada que vem para que algo se consagre - a obra - e que necessita da potência da arte: o salto somente se dá em espaço que já é aberto. Há que se dizer de desterritorializações para que se possa crivar novo território – as (re)territorializações - e a arte é exímia em ambas as tarefas. Na conjugação entre o desejo e a necessidade, a inspiração aparece, ao mesmo tempo, como profunda falta de inspiração, “força criadora e aridez intimamente confundidas.” Abundância e privação, mas uma privação que, segundo Blanchot, referindo-se à Mallarmé, “(...) não significava a privação da obra, mas anunciava o reencontro da obra, a intimidade ameaçadora desse reencontro” (BLANCHOT, 2011, p.192). A professora esperaria toda a vida pelo feito. Ela quer a aula. Reencontro feliz com o outro de si, nas diferenciações e diferenças¹⁰⁷ que nascem (DELEUZE, 2006a, p. 129). No gesto inevitável, a sensação aparece como aquilo que “determina o instinto em um dado momento, assim como o instinto é a passagem de uma sensação à outra, a busca da melhor sensação – não a mais agradável, mas a que preenche a carne em determinado momento de sua descida, de sua contração ou de sua dilatação” (DELEUZE, 2007b, p. 47). Coisa de bicho. Devir-animal. Se é de fazer emergir a Figura que se trata, não há como não dizer, na criação e na destruição inerentes à luta, desses devires como “repertorio y reservorios intensivos de posturas vitales”: o animal “hace pasar vida, uma vida imanente, ‘uma poderosa vida orgânica’”¹⁰⁸ (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 163). O animal entra nas composições da arte por sua condição de anômalo, servindo de “(...) laboratorio de experimentación para los fenómenos de subjetivación (...)”¹⁰⁹ (Ibidem, p. 162). Como uma borda intensiva capaz de explorar o limite e o fora na mesma medida em que faz circular matéria nova nas formas estabelecidas ou nas identidades constituídas, o devir-animal as abre aos próprios processos materiais que as compõem. É com o devir-animal que se pode dizer das (re)territorializações e desterritorializações como processos ativos que descobrem mundos e, nisso, das intensidades que perfazem os processos involutivos cujo os movimentos, segundo Deleuze, “somente o embrião pode suportar”: “dinamismos espaço-temporais” sub-representativos - “agitações de espaço, buracos de tempo, puras sínteses de velocidades, de direções

¹⁰⁷ Segundo Deleuze, em nota, a linha do diferenciar refere-se ao vocabulário do virtual e a linha do diferenciar, ao vocabulário do atual.

¹⁰⁸ Tradução: “repertório e reservas intensivas de posturas vitais”: o animal “faz passar vida, uma vida imanente, uma poderosa vida orgânica.”

¹⁰⁹ Tradução: “laboratório de experimentação para os fenômenos de subjetivação.”

e de ritmos (...) instâncias dinâmicas, migrações celulares, dobramentos, invaginações, estiramentos que constituem uma ‘dinâmica do ovo’ - em “campos intensivos” nos quais se se diz de um sujeito, ele “só pode ser larvar” (DELEUZE, 2006a, p. 132 e 133). Individuações sem sujeito integradas ao campo intensivo transcendental, segundo o filósofo: “(...) pacotes de sensações vivas” que “(...) fogem por linhas de acaso ou azar (...)” (DELEUZE e PARNET, 2004, p. 55). Linhas que descobrem mundos, sempre recomeçando, retomando, acrescentando novo segmento à linha quebrada, indefinidamente interrompida. Linhas de fuga, que agem como fluxos intensivos, instantâneos e mutantes, entre duas sensações, por mais próximas que sejam, ou no interior de uma mesma sensação, uma vez que toda sensação comporta diferentes níveis constitutivos (Cf. DELEUZE, 2007b, p. 44). Se é pela sensação que se pode dizer da simultaneidade da criação e da destruição como o trabalho que faz nascer a obra, importa, igualmente, olhar para o que corre *entre* tais movimentos ou que, no término do processo, aparece como aquilo que permite que tudo, novamente, se dê. Todas as vezes em que uma sensação é fendida à favor de outra, cuja claridade e duração sobem ao mesmo tempo em que os planos, inusitadamente, se recompõem, são as linhas de fuga que agem nos interstícios, como potências criadoras do devir. *Entre* as criações e destruições, nos pequenos e grandes ritornelos que se dão, o trabalho das linhas de fuga vincula-se a essa “experimentação-vida” (DELEUZE e PARNET, 2004, p.63), como o meio pelo qual a obra pode ser produzida ou um real pode emergir via a Figura que nasce. É na insistência desse tipo de fuga – que diz respeito, antes, a “fazer fugir alguma coisa, fazer fugir um sistema” (Ibidem, p. 51), que se traça toda uma cartografia de desejos, um diagrama informal de forças, de linhas intensivas que se dão como devires. O devir e a obra aparecem como reciprocamente implicados: respectivamente, um fora e um chão. Sem um devir (fora) não se faz obra (um chão como novo território), mas precisa-se da obra, de um chão, de um território, para que, dele, se possa sair. Na realização da obra, se já se parte de um chão, o difícil não é entrar nela, mas sair, escapar daquilo que quer segurar, fixar, reduzir - o clichê (DELEUZE, 2007b, p. 100). As linhas de fuga vêm em auxílio, levam para outros lugares. Na conjugação entre os devires e a obra, se pode dizer dos devires como geográficos e, da obra como uma nova (re)territorialização, dado que aparece como incremento da realidade. Cada obra é mundo que se cria, o salto implica em chão que é novo! Nisso, a visão de um outro corpo é que nasce. A professora, para fazer obra, há de escapar de “si”, há de escapar à captura das formas que redundam nas configurações ardilosamente variadas de um sempre

e mesmo “eu”. Os animais aparecem como seres que se entregam à aventura, e a expõe às nossas vistas. Os territórios são, eles mesmos, como as suas propriedades. Sair de um território significa sempre uma necessidade, e um risco. Muitos animais, em seus processos de mutação ou no atendimento a necessidades vitais, se desfazem, literalmente, de partes de seus corpos. A ação se dá na relação com coisas que lhes são estritamente necessárias, e que aparecem como se lhes fossem, de algum modo, intrínsecas. Um animal, como afirma Deleuze, “é um ser fundamentalmente à espreita” (DELEUZE, 2001, Letra A). Eles sabem como fazer um mundo. Nesse sentido, os devires aparecem como vitais, fundamentais à sobrevivência, e o salto se dá em uma aventura pela qual a vida grita para a morte. Nem sempre, no entanto, é necessário que se saia do lugar. Tais movimentos ou a possibilidade deles, talvez, tenham mais a ver com a quietude da espreita, com o silêncio da escuta, com um corpo que, mais do que se mexe, passivamente, age: “(...) é preciso não se mexer demais para não espantar os devires; os devires são o que há de mais imperceptível” - o caráter de maior velocidade e de maior lentidão (DELEUZE, 1992, p. 176; DELEUZE e PARNET, 2004, p. 13). Professora-carrapato. Uma “dupla captura”, “evolução não-paralela”, “núpcias entre dois reinos”, coisa que em nada tem a ver com imitação, nem com sujeição a qualquer modelo – “(...) à medida que alguém devém, aquilo que devém muda tanto quanto ele próprio.” É “no percurso de uma desterritorialização comum, mas assimétrica”, que o homem e o animal se encontram (DELEUZE e PARNET, 2004, p.12 e 13). Relações de contraponto numa concepção polifônica da Natureza, relações que “juntam planos, formam compostos de sensações, blocos, e determinam devires”: diferentes linhas melódicas se conectam em múltiplos pontos que se expandem como zonas de indiscernibilidade capazes de atingi-las em todo seu desenho, e sonoridade. Sob tal concepção, “(...) cada território (...) junta seus planos ou suas extensões, não apenas espaço-temporais, mas qualitativos: por exemplo, uma postura e um canto, um canto e uma cor, perceptos e afectos”, assim como também, “engloba ou recorta territórios de outras espécies (...) formando junções interespecíficas” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 239). Um “(...) sistema de intercâmbios e de mutações pelo meio” (DELEUZE e PARNET, 2004, p. 66), pelo qual não se sabe mais o que é arte ou natureza. Um carrapato, em toda natureza formigante que o circunda, durante todo seu tempo de vida, responde a três coisas apenas: uma luz, um cheiro, o tato. O que se vê, nisso, permite dizer sobre uma restrição que é a da abundância, na medida em que toda a energia é concentrada e direcionada, estritamente, para movimento de vida. Nada aparece como

supérfluo, enfeite, coisa a mais, nem a menos. Segundo Deleuze, um carrapato é “organicamente constituído a encontrar seu contraponto no mamífero qualquer que passar sob seu galho.” Atraído pela luz para a extremidade desse galho, ele pode passar anos sem qualquer atividade, amorfo, sob um vazio assustador, à espera de um herbívoro cujo o cheiro faz com que se deixe cair. Nas costas do bicho, ele procura o lugar exato, onde pode meter-se sob a pele (Cf. DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 239). Tais movimentos dizem respeito a ações implicadas, somente, com o que, àquele corpo, é crucial. Um carrapato não é capturado, ele captura. Nos afectos e perceptos que se dão, a professora, arrastada para fora de si mesma, segue na iminência da obra. O salto anuncia o encontro, há algo ali, e somente ali, que lhe pode saciar a fome. É de carne que suas unhas estufam, e de sangue, que seu corpo enche.

À medida em que a coisa se dava, um mundo novo é que nascia. Sobre ele, nenhuma possibilidade de escolha. A massa, impura, simplesmente crescia, emergendo, cada vez maior, entre os vãos dos seus dedos. A manipulação despreocupada rompia, nas pontas deles, as pequeninas bolhas de ar produzidas pela levedura jovem, de membrana pouco espessa e nada rígida. Esse ar, absolutamente incomum, ao mesmo tempo irrespirável e embriagante, trazia o cheiro de uma incerteza alegre capaz de incitar, mais e mais, o desejo inspirado de seu paladar pela ingestão do gosto que não conhecia. Alguns minutos lhe bastaram. A nutrição curta, mas de altíssimo teor proteico, foi suficiente para fazer sair, da boca da professora, finalmente, a fala. Mas não era mais aquela fala pretensiosa que, supostamente, vivificava o material selecionado à medida em que definia e estabelecia relações entre as coisas, revelando-as tal como eram aos alunos. A fala que aquela professora emitia ao tomar para si e, ao mesmo tempo, trair o seu plano de aula, quem lhe soprava, era a boca da noite. Sem dúvida, viveu a dor e a contradição que são próprias do artista: a dor de saber impossível comunicar o que, à sua fome, sacia, e a contradição da total e imprudente entrega deste corpo à tarefa de cumprir tal impossibilidade. O que dizer sobre as forças invisíveis que acometem as sensibilidades? O que dizer da necessidade e do desejo que, disso, nascem? Na encruzilhada, todo artista sabe, a única saída é criar. Por isso é que a professora teve que fazer calar a boca da sombra para tornar-se, ela mesma, uma fala deslocada que, estranhamente, usava os mesmos elementos da fala anterior, mas que não tinha mais nada a ver com ela.

Na iminência da obra, já se diz dela: (...) carne do mundo e carne do corpo, como correlatos que se trocam, coincidência ideal (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 231). O problema todo consiste, na visibilização das forças que se nos atravessam, em produzir tal correlação, coincidência ou semelhança, por meios não semelhantes –

uma linguagem de relações, analógica. Para que essa semelhança apareça como “o produto brutal” de tais meios, - o próprio Fato ou Figura - se investe em “todas as outras relações cuja reprodução não depende dela:” o diagrama (DELEUZE, 2007b, p. 117). A *semelhança produzida* não é, então, figurativa, não é simbólica, pois não vincula-se ao desvio de um código (digital), ela se dá pela imposição imediata de uma determinada presença, de uma “determinada evidência”¹¹⁰ (Ibidem, p. 115). Diz-se dela, ainda, como “Analogia estética” ou “semelhança sensível”, pois é produto da sensação, ou seja, realiza-se sensualmente (Ibidem, p.117). O diagrama – como a possibilidade de fato e não o fato em si - aparece como seu operador, e a pintura, como a “arte analógica por excelência”, o meio pelo qual se pode dizer de seu uso¹¹¹ (Ibidem, p. 118). Apresenta-se, então, o próprio diagrama como analógico: em sua luta contra os clichês, age para elevar tal semelhança à condição mesma da obra – a Figura ou o Fato como o real que atinge o corpo. Ao instaurar uma catástrofe nos dados figurativos, fazendo-os desabar, o diagrama age pela indissociabilidade de dois momentos: ao mesmo tempo em que, na involuntariedade de uma “geometria obstinada”, segue na produção de “linhas geológicas” capazes de erguer toda uma arquitetura, um arcabouço, uma armadura, uma moldura como as “faces do bloco de sensação” (o território ou a Casa), faz subir a sensação mesma, que, como diz Cézanne, não é colorida, mas que vem como cor, porque é colorante, a “sensação colorante” (Ibidem, p. 113 e 217). O que há é um entrelaçamento, de modo que, um, nunca vem antes do outro, e nem depois – na coexistência e na complementaridade entre o plano de composição estética que se ergue (toda uma arquitetura) e os compostos de sensação, um progride através do outro. Se se pode dizer da consciência nesse processo, ela se faz “frequentemente depois”, dado que a ação não é voluntária, nem preconcebida, e não depende de qualquer programa (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 252). O diagrama age de modo que a geometria, que é abstrata, se torne concreta e sentida, pois é remetida ao sensível, ao mesmo tempo, faz com que a sensação, que é confusa, se torne clara e durável, pois é remetida ao arcabouço que lhe sustenta. É assim que uma obra é erigida, ou que se faz

¹¹⁰ Deleuze apresenta, nesse ponto, um outro tipo de semelhança quando a analogia ainda mantém-se independente de qualquer código: a “semelhança produtora”. A esse respeito, diz: “(...) A semelhança é produtora quando as relações entre elementos de uma coisa se dão diretamente entre elementos de outra, que será desde então a imagem da primeira: por exemplo, uma foto que capta relações de luz. Essa analogia é figurativa e a semelhança permanece, em princípio, primeira” (DELEUZE, 2007b, p.116).

¹¹¹ Na pintura, via o trabalho diagramático, cores e linhas são elevadas ao estado de linguagem, ou seja, a “analogia se torna linguagem, encontra uma linguagem própria” (DELEUZE, 2007b, p. 118).

uma aula: uma composição, antes de tudo, estética. A professora, na realização de um trabalho que é da sensação, passa a ouvir uma fala que não é mais a do dever. São cores propriamente sonoras que tornam-se cores visíveis e dizíveis enquanto, cuidadosamente, encaixa molduras e junta planos¹¹² em “(...) todo um sistema composto rico em pontos e contrapontos” (Ibidem, p. 241). Na emergência de um novo desenho de aula ou da fala que, daí, se desprende, “(...) qualidade sensíveis puras, *sensibilia* (...) deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão, tornando possível uma transformação de funções” (Ibidem, p. 237). Posturas, cores, cantos e gritos – posições, reverências, rondas e traços de cores - desestabilizam configurações já estabelecidas à favor de ares que vêm de fora. Essas expressões, como blocos de sensações, denunciam as idas e vindas que “esboçam um obra de arte total”, e são, elas mesmas, os pequenos e o ritornelo inteiro (Ibidem, p. 238). Fazer aula é coisa de bicho. Professora-carrapato, capaz de fazer um mundo. Ela inventa um abrigo, um território, uma morada, como quem mata a fome. Algo, nisso, a nutre, e sustém (ao menos, por um tempo). É entregue ao desmedido, que pode reter por um momento o fluxo, e lhe dar forma. Como música que “é corrente irreversível obstruída, preenchida, operada por uma reversão”, sem a qual não existiria ou seria audível, a fala que sai, ao mesmo tempo, jorra, e dobra a favor de si mesma, de modo que o tempo, dirigindo-se do passado para o futuro, aparece como o tempo do retorno: ritornelo (PARDO, In: GOLGONA & PELLEJERO [orgs.], 2008, p. 53 e 54). Se se pode dizer de um fora e de um dentro, é somente via um movimento que os indiscerne. A condição que se apresenta é a de que tudo “(...) se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 238 e 239). Os filósofos afirmam: “(...) se a Natureza é como arte, é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo” (Ibidem, p. 240). Não há aula que se faça, sem que seja, ao mesmo tempo, uma não aula. E

¹¹² Em “O que é a Filosofia?”, ao analisar o modo pelo qual os grandes pintores erigem seus planos de composição, os autores dizem: “(...) há certamente dois signos do gênio dos grandes pintores, bem como de sua humildade: o respeito, quase um terror, com o qual eles se aproximam da cor e entram nela; o cuidado com o que operam a junção dos planos, da qual depende o tipo de profundidade. Sem esse respeito e esse cuidado, a pintura é nula, sem trabalho, sem pensamento” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 232).

o diagrama é novamente invocado, age como um modulador, é um operador de modulações. Por isso, a coisa se ergue mantendo-se aberta, ou melhor, na inseparabilidade das forças que a firmam e daquelas que vêm para restaurar o caos. É em um território ambíguo, capaz de fazer trocas e ajustes, que forças como perceptos e devires como afectos, em plena complementaridade, “turbilhonam como ventos”, provocando zonas de indiscernibilidade que, se ultrapassarem o limite daquilo que “esse lugar” pode, produzem uma total transfiguração. Se trata mesmo de um apoderamento que se dá como vida, dado que a vida age, precisamente, como força ativa, vontade de poder. Na evidência de que tais processos – como produtores de singularizações e de individuações -, confrontam a redundância identitária que fixa uma forma, pode-se dizer, diretamente, que agem “(...) nos tons justapostos de um rosto, esbofeteando-o, arranhando-o, fundindo-o com todos os sentidos (...)” (Ibidem, p. 236). Quando a professora sente, na lida, pontos que se lhe tornam insensíveis às mãos, é o seu rosto que sente apagar. O plano de composição, como o trabalho do diagrama, opera “uma espécie de desenquadramento segundo linhas de fuga”, ele passa no território para “abri-lo ao Universo, (...) de modo que vai “da casa-território à cidade-cosmos.” O diagrama analógico, como um modulador cujo feito é o de fazer erguer a nova “semelhança produzida”¹¹³, dissolve a “identidade do lugar na variação da Terra” (Ibidem, p. 241 e 242). É de um modo sempre irreconhecível que se chega a um novo território: “(...) na medida em que nos afastamos da casa, mesmo se é para retornar a ela (...) ninguém mais nos reconhecerá quando retornarmos (Ibidem, p.246 e 247). A professora torna-se, ela mesma, uma fala *deslocada* que, embora tenha usado *os mesmos elementos da fala anterior*, não tem *mais nada a ver com ela*. Se se produz uma semelhança, é com algo que não pode, nunca, ser completamente dito, nem visto, e quando isso, como força, é trazido ao dia, se dá, sempre, como outra coisa – a obra. Uma obra de arte é produzida por essa potência de desenquadramento, que modula, que transfigura, que

¹¹³ Deleuze apresenta um exercício interessante quando compara o trabalho do diagrama ao dos sintetizadores sonoros, igualmente analógicos, na tentativa de fazer compreender sua natureza segundo, propriamente, a noção de analogia e não de similitude. Segundo o filósofo, em uma oposição direta aos sintetizadores digitais, integrados, cuja operação passaria por uma codificação, uma homogeneização e uma binarização dos *data* em um “plano distinto, infinito e direto do qual o sensível resultará por convenção” e cujo o filtro, na função de “modificar a cor de base de um som, constituir ou fazer variar o timbre”, procede por uma “síntese aditiva dos formantes elementares codificados”, os sintetizadores analógicos, moduladores, colocam elementos heterogêneos em conexão imediata e ilimitada em um “campo de presença ou sobre um plano finito em que todos os momentos são atuais e sensíveis,” e contam com um filtro que procede por uma subtração de frequências, ou seja, subtrações intensivas são adicionadas, “uma adição de subtrações que constitui a modulação e o movimento sensível como queda” (DELEUZE, 2007b, 117e 118).

faz circular a matéria de modo que o que se forma, é um outro chão. Deleuze a exemplifica no gesto dos músicos, e dos pintores. Os primeiros encontram, sempre, uma abertura ao “traçar uma transversal variável” irreduzível, tanto à “vertical harmônica” quanto à “horizontal melódica” que “conduz os blocos sonoros à individuação variável” - ele as fende em um “espaço-tempo que determina sua densidade e seu percurso sobre o plano” (Ibidem, p. 247). Quanto aos segundos, os pintores, diz do atravessamento do quadro por uma potência que “o abre para um plano de composição ou um campo de forças infinito” segundo procedimentos diversos, de modo que dá a ele o poder de sair da tela – “jamais o gesto do pintor fica na moldura, ele sai da moldura e não começa com ela” (Ibidem, p. 242). A professora, atingida pela violência da sensação, no desenho de um novo plano e na fala que, deste movimento, se desprende, faz disso coisa sua em uma instância em que nem vale mais a pena dizer sobre as diferenças entre a música e a pintura - quando Deleuze apresenta o ritmo e a cor como essenciais à sensação, os apresenta para além do que é facilmente visibilizado ou diretamente correlacionado a tais expressões artísticas. O fato é que o diagrama é único para cada um, e, a qualquer coisa, pode ser empregado. A professora o faz à sua maneira. Se se olhar, no entanto, para as três grandes distinções referentes ao seu uso, tal e qual Deleuze, em uma remissão direta à pintura moderna, aponta – a própria via Figural (Bacon como o pintor das sensações), a via codificadora do abstracionismo (Kandinsky com a sonoridade interior própria a cada forma e cor) e a via catastrófica do expressionismo abstrato (Pollock com o *dripping* e o *all-over*¹¹⁴ da *Action Painting*)-, se pode dizer, claramente, dos desvios que a professora sofre quando, talvez, pelas próprias especificidades de seu trabalho, vincula-se à via que Deleuze visualiza na pintura de Bacon, a via da sensação. Ainda que a escolha seja esta, não se pode dizer das duas outras via como menos inventivas – ambas, tanto quando a via Figural, conjuram a figuração, a narração e a ilustração e destroem o clichê. À grosso modo, no abstracionismo, o diagrama é substituído por um código simbólico que aparece como digital: “a mão se reduz ao dedo que se apoia sobre um teclado interior ótico” capaz de reagrupar visualmente os termos em grande oposições formais. Ao injetar um código visual no espaço pictural, a relação com o caos é afastada à serviço de um certo

¹¹⁴ *Dripping*: o artista lança a tinta diretamente sobre a tela, sem as interrupções necessárias quando um pincel tem que ser limpo ou molhado na tinta; *All-over*: o artista circula em volta da tela, que abandona o cavalete e vai para o chão.

ascetismo - o homem moderno, ensurdecido pelo exterior, busca o repouso (DELEUZE, 2007b, p. 106 e 107). Na tentativa de salvá-lo do abismo, do tumulto, e do caos manual, tal via aparece como aquilo que quer “criar um estado espiritual para o homem sem mãos do futuro” (Ibidem, p. 106). Eminentemente cerebral, permite que “toda a intensidade de uma matéria sensível” seja “esquecida em favor (...) de uma ‘linguagem’ ou ‘gramática’ concebidas como instrumentos de comunicação de espírito em espírito” que caberia ao artista revelar (CARVALHO, 2007, p.29). Se se pode dizer da sensação, nesta via, é somente pela sua “inexistência”, aí não se vive “a realidade essencial da queda, a ação direta sobre o sistema nervoso” (DELEUZE, 2007b, p. 111). No expressionismo abstrato, o caos diagramático é expandido por toda tela, na tentativa de abolir qualquer organização visual: a mão opera uma violência contra o olho. Nesse caso, propriamente, “(...) mais do que a mão, é todo corpo que se projeta sobre o espaço pictural, sendo a mão apenas o seu prolongamento.” Esse corpo aparece, assim, como “muito próximo ao corpo sem órgãos tal como Deleuze o conceitualiza (CARVALHO, 2007, p.30). A descoberta dessa pintura é a de uma “linha” e de uma “mancha-cor” que não faz contorno – a “linha gótica” que “deixa de pintar as coisas para ‘pintar entre as coisas’”. O que se opera não é “mais a transformação da forma, mas uma decomposição da matéria que nos revela seus lineamentos e suas granulações”. Essa pintura-catástrofe oferece ao homem moderno uma outra resposta – não mais “a visão interior que dá o infinito”, mas a descoberta do ritmo como “matéria e material na unidade da catástrofe e do diagrama” – por tal via, é perto da catástrofe que o homem moderno encontra seu ritmo (DELEUZE, 2007b, p. 107 e 108). Se se pode dizer da sensação, nesta via, é somente em atenção ao quanto aparece como irremediavelmente confusa¹¹⁵. Apesar de, em ambas as definições saltar uma

¹¹⁵ Carvalho traz para a análise que Deleuze efetua sobre os expressionistas abstratos, a relação com os conceitos de espaço liso e estriado: “Em *Mille Plateaux*, Deleuze socorre-se de Pollock para definir o espaço em liso em oposição ao espaço estriado. Enquanto que o espaço estriado, nas suas diferentes aplicações, se caracteriza por uma geometria euclidiana, dimensional e sedentária, onde primam os valores da extensão, da organização e do fechamento, no espaço liso confrontamo-nos com uma geometria de cariz intensivo, riemanniana, não mensurável, um espaço em variação contínua no qual as linhas, imbuídas de uma força vital não orgânica, deixam de se subordinar aos pontos e onde os afectos circulam sem constrangimentos: espaço imanente e nómada em incessante devir, dotado de um elevado índice de desterritorialização (...) Em *Logique de la Sensation*, contudo, a arte de Pollock, e o espaço liso que a descreve, já não são perspectivados como o paradigma estético a perseguir. Inflexão que de algum modo já se anunciava no conselho com que Deleuze e Guattari terminavam o capítulo «Le lisse et le strié» de *Mille Plateaux*: «Nunca acreditar que um espaço liso é suficiente para nos salvar.» Fechava-se assim com chave de ouro as constantes recomendações de prudência que, matizando o elogio ao poder liberatório do espaço liso, alertavam que o espaço liso só se obtém a partir de uma relação prévia com o espaço estriado, que a distinção é mais de direito que de facto, que na sua concretização encontramos sempre misturas indiscerníveis e negociações complexas” (CARVALHO, 2007, p. 86, 87 e 88).

crítica que Deleuze faz a essas vias – uma como eminentemente cerebral no afastamento da sensação e a outra como catastrófica ao fazê-la subir como irremediavelmente confusa - em uma leitura, talvez, mais aprofundada, o próprio filósofo encontra os meios pelos quais as afirma, na visualização das diferentes maneiras em que o diagrama acede à sua própria função – analógica por “semelhança produzida” - como estatutos que beiram o impossível. Para Deleuze, também “os Abstratos são frequentemente grandes pintores” (Ibidem, p. 118) ou, ainda: “(...) a pintura abstrata é sensação, nada mais que sensação” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.236). No caso dos abstracionistas, não há como dizer, apenas, que a linguagem analógica procede por semelhança enquanto que a digital opera por “código, convenção e combinação de unidades convencionais”. Um código digital pode cobrir determinadas formas de analogia: “analogia por isomorfismo ou analogia por semelhança produzida.” Por isso, os abstratos elaboram um código que é “intrinsecamente pictural”, e não aplicam na pintura nada que lhe seja exterior. Tal código, paradoxal, em vez de se opor à analogia, a toma como objeto. Ao invés de passar pelo diagrama, ela passa por um código, que aparece como “expressão digital da analogia como tal” (DELEUZE, 2007b, p. 118). No caso dos expressionistas abstratos, ao invés de passar um fluxo pelo diagrama, o próprio diagrama é tomado por fluxo analógico, que se estende por todo o quadro e só diz respeito a si mesmo. Ele “não se ultrapassa mais num código, mas se torna confusão” (Ibidem, p. 119). Desse modo, se se tratava de dizer sobre a inexistência da sensação em um ou da sensação como irremediavelmente confusa em outro, o que faz ver melhor tais modos de invenção, é um uso diferenciado do diagrama que, mantém, cada qual a seu modo, uma relação com a sensação, ainda que não seja pela produção de uma segunda figuração como a Figura. Esse esclarecimento, capaz de manter, ainda que “redimida”, uma certa crítica às vias abstratas, é tomado, nessa escrita, como inspiração àquilo que permite dizer, na correlação que se inventa entre as coisas, dos desvios que a professora sofre ao seguir, na elaboração de novo plano de aula, por uma via que aparece como a sua, a *Figural*¹¹⁶. Os procedimentos de criação, a cada pessoa, não vêm como escolha racional, eles vinculam-se, antes, a modos particulares de ver, de estar no mundo, e de mexer com ele. Aparecem como a maneira que cada um encontra de atender à uma necessidade, ao mesmo tempo corrosiva e construtiva – a da invenção. A professora reinventa-se na aula que nasce. No processo, luta firmemente contra

¹¹⁶ Deleuze, em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, logo na primeira nota do primeiro capítulo - *A área redonda e a pista* - atribui a Lyotard o emprego do termo “figural” como substantivo, em oposição ao figurativo (p.163).

os crivos que marcam a profissão: os planos de aula teimam em aparecer como modelos ideais para a matéria que se ensina, principalmente, de dois modos. No primeiro, esse modelo vem como símbolo incontestado de uma competência servil, pretensamente científica, que se utiliza de uma razão convencionalizada como seu único instrumento, e a serve na mesma medida em que responde às sempre mesmas perguntas ou que veste a mais recentes roupagens tecnológicas para a formatação da disciplina que se ensina, e dos planos de aula que a comportam. Essa forma se impõe como extremamente funcional, aplicável, organizada, visualmente resolvida, limpa, pronta, “vendável”. Na tentativa de eliminar qualquer resquício de caos, esse uso da razão esquarteja as coisas em pequenas unidades estanques e segue relacionando-as binariamente, via uma elaboração que as homogeneiza em grupos formais - não é à toa que, daí, nasçam códigos e símbolos segundo uma tendência a um certo hermetismo (muitas vezes, nesses planos, legendas se fazem necessárias). Aproxima-se, obviamente, da via que elimina o diagrama, mas aqui não se pode dizer da produção de qualquer analogia, ainda que seja pela passagem por códigos – diferentemente dos pintores abstratos, os professores assépticos não alcançam nada a mais nada a menos, que a própria inércia na matéria que ensinam na medida em que a fecham em uma clausura que a explica e reexplica sem que se saia do lugar. Se se pudesse dizer, no entanto, de professores que, nesta aproximação, pudessem vibrar à favor de presenças puras, se seguiria a criação de planos que, na possível correlação com o trabalho dos abstratos, beirariam, maravilhosamente, o impossível. Segundo Deleuze, “(...) a arte abstrata, e depois a arte conceitual, colocam diretamente a questão que impregna toda a pintura – sua relação com o conceito, sua relação com a função”, por isso, o que tais planos fariam aparecer é “(...) a sensação espiritual, ou já um conceito vivo” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 237). Quanto ao segundo modo, o plano de aula aparece como a visão de um conglomerado, pretensamente útil, de referências, sugestões, indicações, direções e sinais, os mais variados possíveis. Uma das principais características dessa aglomeração é seu discurso assumidamente interdisciplinar e atual. À matéria que se pretende ensinar, somam-se, então, pequenas e grandes sobreposições, intersecções, junções que, no mais das vezes, poderiam ser afirmadas como totalmente desnecessárias, dado que a escamoteiam, enfraquecem ou deturpam com a declarada intenção do que vem, antes, para elucidar, tornar viável, sugestivo, atraente, prazeroso, lúdico, integrativo, interativo, criativo. Como a solução para as mazelas da mesmice na Educação, tal enxerto se esparrama, na grande maioria das vezes, via a extração de excertos

filosóficos de seu contexto original (incluindo a extração que se faz de seu uso consistente na própria área educacional) e de referências de produções, principalmente, do campo da Arte (afinal, como dizer de criação sem essa remissão direta?). Tudo isso é *costurado* na matéria que se pretende ensinar sob um tratamento cujo apelo aparece, também pretensiosamente, como “artístico”: a tendência evidenciada segue, para além da insistência que investe arditamente nas referências diretas da área, pelo uso de gráficos, linhas, manchas, pequenos desenhos, com largo uso da cor. Tudo isso se aproxima, correlativamente, da via pela qual o diagrama é espalhado por toda a extensão do plano mas aí, tampouco, se produz qualquer “semelhança”, uma vez que é impossível afirmar, na manipulação corrente, que ele próprio seja tomado como fluxo analógico – diferentemente dos expressionistas abstratos, os professores *marketeiros* nada mais fazem que afundar, em um grosso mar de lama, a vida da matéria que se põem a ensinar. Se se pudesse dizer, no entanto, da produção de um caos deliberado na produção de planos de ensino como tentativas que perseguissem a emergência de presenças puras, se beiraria, igualmente, o impossível, na medida em que eles mesmos, na sensação que vem como confusa, se nos apareceriam como a latência de um salto. Em uma luta que prima por manter a Arte, a Ciência e a Filosofia conjugadas na elaboração do plano de aula, a professora desvia: por uma recusa, nem o cientificismo asséptico nem a aglomeração *marketeira*; por uma inaptidão e um cuidado: nem a espiritualidade de um código nem a potência da linha sem contorno; por uma paixão e uma necessidade: a via Figural. Capaz de fazer emergir a Figura como a forma sensível da sensação, diz-se, nesta via, de um uso intermediário ou temperado do diagrama (DELEUZE, 2007b, p. 113 e 119): no caos que institui, preserva alguns dados figurativos, de modo que permanece operatório, controlado e limitado no espaço e no tempo. A professora adere a aula cheia ao mesmo tempo em que inscreve, nela, toda uma cartografia. Ao intervir na figuração sistematizada, provoca zonas de confusão, de indiscernimento, capazes de contaminar toda extensão do plano, ainda que os atravessamentos se deem, especialmente, em áreas específicas: pequenos parágrafos, frases, algumas palavras. A violência que esse traçado engendra faz com que a escrita sedimentada passe a sofrer uma verdadeira desestratificação que é, por si só, criadora, na medida em que, na destruição que provoca, avança segundo um modo que, por si só, se inventa: aqui já se diz - toda uma *poiesis* nascida, necessariamente, de palavras, mas também de desenhos, traços, manchas, cores, objetos, com referências que extrapolam seu próprio campo de atuação. Pode-se dizer, ainda, da operação do diagrama, na

remissão direta às três dimensões da pintura - plano, cor e corpo – segundo um modo que as transpõe facilmente para o meio em que se opera. Há que se entender o plano como o arcabouço, as diferentes faces dos blocos de sensações, as junções que se erguem e que vão sendo feitas enquanto a composição se dá; a cor segundo aquilo que Deleuze afirma sobre Proust, quando diz que “(...) sabia muito bem como encarcerar as coisas e as pessoas: era, dizia ele, para capturar suas cores” (Ibidem, p. 73) ou seja, como um elemento que, na eliminação e na reconstituição das relações de valor, atua como força de passagem; e os corpos, com os Estóicos, como causas uns para os outros via os efeitos incorporais, ou, com Bacon, como o material da Figura (Idem, 2006c, p.5; Idem, 2007b, p. 28). Como força destruidora, o diagrama provoca a “tríplice liberação” destes elementos (tudo há de passar pela catástrofe): os planos caem uns sobre os outros, as cores, em confusão, não delimitam mais qualquer objeto, e os corpos, em desequilíbrio, mantêm-se sob um estado permanente de queda. Para que essa destruição não tome todo o plano e possa aparecer, ela mesma, como a chance, a possibilidade de que o Fato se dê, o diagrama, também como força compositiva, permite que, ao mesmo tempo: “os planos garantam sua junção”, “a massa do corpo integre o desequilíbrio em uma deformação” e, “sobretudo, que a modulação, como o trabalho da cor, encontre seu verdadeiro sentido e sua fórmula técnica como a lei da Analogia” – aqui, a evidência da importância da cor, dado que a ela é atribuída, particularmente, a função de “molde variável contínuo” (Idem, 2007b, p. 119 e 120). Segundo Deleuze, em um sistema como esse, em que “a geometria se torna sensível e as sensações claras e duráveis”, se diz, com Bacon, que “passou-se da possibilidade ao Fato,” ou com Cézanne, que “realizou-se a sensação” (Ibidem, p. 120): a nova semelhança, como a Figura, é produzida “no conjunto visual em que o diagrama opera” (Ibidem, p. 122). Captura-se o fato: uma atividade manual direta delinea possibilidades de modo que é à mão que ele é vindo. Isso se dá na “(...) constituição do terceiro olho, um olho háptico, uma visão háptica do olho, nova claridade,” surgida do diagrama na ultrapassagem visual da dualidade do tátil e do ótico (Ibidem, p. 161 e 162). A Figura “surge ao mesmo tempo gradualmente e de uma só vez”¹¹⁷ (Ibidem, p. 160): e a aula se dá como o fluxo de uma fala. À professora, uma fala que, ao mesmo tempo

¹¹⁷ Acerca disso, Deleuze argumenta: “(...) a heterogeneidade do diagrama manual e do conjunto visual assinalará claramente uma diferença de natureza ou um salto, como se saltássemos uma primeira vez do olho ótico à mão, e uma segunda vez da mão ao olho. Mas se consideramos (...) seu processo, haverá antes injeção contínua do diagrama manual no conjunto visual, gota a gota, coagulação, evolução, como se passássemos gradualmente da mão ao olho háptico, do diagrama manual à visão háptica. Mas brusca ou decomponível, essa passagem é o grande momento de pintar.

que não é mais sua, lhe diz, intrinsicamente, respeito – como captura de forças, é semelhança produzida. Como toda obra de arte, a aula abre, no dia, uma fresta para o murmúrio inesgotável do obscuro. É de uma maneira misteriosa que a professora o mantém, uma vez que, atraída por ele, há que, necessariamente, interrompê-lo. Para que possa falar, para que a aula se dê, a boca da noite é que cala. É como se somente se pudesse falar resistindo à necessidade pura de falar. Segundo Blanchot, a inescapabilidade desse fracasso assume, para o artista, um caráter de exigência sem saída e “impõe a ele, o irresponsável, a responsabilidade do que não pode fazer e o torna culpado do que não pode dizer e do que não pode dizer-se” (BLANCHOT, 2011, p. 199 e 200). Professora-artista. O caráter único de uma visão, desde o instante em que, violentamente, irrompe, talvez, esteja, desde já perdido. É sob uma persistência imponderável que a obra traz ao dia a inesgotabilidade daquilo que é, irremediavelmente, obscuro. A fala que, à professora, sacia a fome, se faz, então, no cumprimento de uma impossibilidade.

Falou como quem escreve. As palavras lhe desciam era lá do céu da boca. A língua brincava com elas até que pudesse tocar, em cada uma, a curva. Eram sacudidas, prensadas, rodopiadas, acariciadas na perseguição do gosto continuamente saciado. Saboreando-as, as punha para fora, como a mão que se debruça sobre o papel, e tatua, livremente, letra à letra.

Ela gostou do que ouviu a ponto de se entusiasmar com aquilo. Finalmente, uma aula.

Em meio ao esquecimento, a lembrança sem repouso desse entusiasmo raro era o que de mais precioso podia levar para quinta-feira. Sabia, no entanto, que a escola, que funcionava, sempre, sem qualquer movimento, sem dúvida, não contribuiria para que a coisa acontecesse. O que poderia fazer, então, senão ficar à espreita da menor falha?

A pressa de sua fome saberia esperar onde e quando.

A professora seleciona, extrai. Do comer, o falar. Segundo Deleuze, “(...) Comer, ser comido, é o modelo de operação dos corpos, o tipo de sua mistura em profundidade, sua ação e paixão, seu modo de coexistência um no outro. Mas falar é o movimento da superfície, dos atributos ideais ou dos acontecimentos incorporais.” A professora, ao absorver e ser absorvida por palavras que aparecem como que atraídas pela profundidade dos corpos, eleva tal operação à superfície da linguagem, o que faz com que toda a linguagem entre em risco. A fala, como o cumprimento de uma impossibilidade, jorra em zona fronteira, como a impenetrabilidade da articulação da diferença que “(...) opõe a impassibilidade dos acontecimentos às ações e paixões dos corpos, a incomunicabilidade do sentido à comestibilidade das coisas, a impenetrabilidade dos incorporais sem espessura às misturas e penetrações recíprocas das substâncias, a resistência da superfície à moleza das profundidades, em suma, a dignidade dos verbos às complacências dos substantivos e adjetivos” (DELEUZE, 2006c, p. 25, 26 e 27). Tal fala, como a passagem de uma coisa à outra por um espelho, não mais designa, expressa. É pura expressão. A convergência entre tal dualidade – designação e expressão – desenha-se no infinito, dado que, segundo Deleuze, elas “se encontram somente na fronteira que não cessam de bordejar” (Ibidem, p. 28). É daí que se pode retomar, novamente, o comer e o falar. Nisso, um mundo que é feito. Professora-carrapato: sempre à espera, à espreita de “alguns sinais como estrelas numa noite negra e imensa”, toda “(...) uma vida desconhecida, forte, obscura, obstinada” (DELEUZE e PARNET, 2004, p. 79). Naquilo que nasce, é “(...) fluxo que se conjuga com outros fluxos – todos os devires minoritários do mundo” (Ibidem, p. 66). Indefinidamente, ela trai: sua maioria, sua classe, seu reino, seu posto. A professora perde o rosto - “para além de um devir minoritário há a tarefa final de devir imperceptível” (Ibidem, p. 60). E o que vale é poder contar sempre, de rosto em rosto, de mundo em mundo, de casa em casa, de chão em chão, com “os órgãos e as funções que correspondem aos afectos de que se é capaz” (Ibidem, 2004, p. 79). Suas pinças e garras formigam. Sob um *onde e quando*, a espera estratégica aparece como um “(...) labor necessariamente paciente que dá forma à impaciência da liberdade” (PELLEJERO, 2011, p.27).

Se é, no mínimo, sugestivo, que tudo tenha ocorrido fora da escola, não parece no entanto, que a *lembrança sem repouso* de um *entusiasmo raro* como o que *de mais precioso* poderia levar para a aula da quinta-feira, seja coisa pouca. Não é coisa pouca exatamente porque não vincula-se a qualquer representação - de tão pequeno,

não se insere ou cabe em um política maior. Aparece, antes, em relação a tais domínios, como fraqueza: o que pode a imaterialidade de um entusiasmo frente aos comandos diários de conduta, concretamente estabelecidos? No entanto, é somente na instrumentalização de fraquezas como essa que os devires, como aberturas ao possível, podem ser “algo mais que um fenômeno de vidência” (Ibidem, p.19) - nada garante que uma “linha de migração” não termine na morte ou “nas malhas de dispositivos muito mais duros” (Ibidem, p.24). Tudo se dá no curso de uma tentativa: “uma possibilidade de vida se avalia nela mesma, pelos movimentos que ela traça e pelas intensidades que ela cria” (DELEUZE, 1992, p.131 apud CORAZZA, 2010, p. 25; DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 144 e 145). Constituir de fato o que se reclama de direito – como a única saída política possível - diz respeito, então, “à invenção e promoção de novas figuras de individuação” como “territórios existenciais” reais ou “agenciamentos” que estendem “os movimentos disparados pelos acontecimentos” (PELLEJERO, 2011, p.20). A luta, em seu sentido a-histórico, tem que ser levada lá para um “campo enrarecido” onde “os dispositivos maiores de poder manifestam uma presença atenuada” (Ibidem, p.23). Ela fica *à espreita da menor falha*. “Aparecer eventualmente no mapa”, nesse sentido, diz respeito à constituição de “espaços menores”, em “condições menores”, muitas vezes “inaceitáveis para a maioria” (Ibidem, p.22 e 24). No curso de um pensamento político que aparece como trágico, se se pode dizer de um caráter intolerável nos modos sociais existentes, de maneira que sempre se cria para os “animais que morrem” ou para o “povo futuro”¹¹⁸, trata-se de ser, sob uma vocação para a resistência, animal que morre e povo futuro, não como sujeição ou adiamento, mas como apoderamento de vida.

¹¹⁸ Em referência a Deleuze, ao versar sobre as relações entre o animal e as composições da arte, Sauvagnargues afirma: “(...) el animal (...) adquire un valor político, crítico y clínico al descubrir, de manera patética y visionaria, el carácter intolerable de los modos sociales existentes: siempre se crea ‘ante los animais que mueren’ y ‘para un pueblo futuro’” (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 163). Tradução: o animal adquire um valor político, crítico e clínico ao descobrir, de maneira patética e visionária, o caráter intolerável dos modos sociais existentes: sempre se cria para os animais que morrem e para um povo futuro.

6 – FIGURA III

Uma mulher nua, magra, muito branca, de cabelos longos platinados, grudada frontalmente na parede contrária às salas de aula de um corredor

6.1- EXERCÍCIO III:

Linha Quebrada

Ela tinha um estranho modo de seguir. Em frente? Não, vivendo.



Cara

A cara da escola tem várias caras: fileira, sinal, carteira, bronca, suspensão, prova, entrega de trabalho, pontuação final, conselho de classe, advertência, atestado médico, hino nacional, entrada, saída, festa junina, formatura, viagem, uniforme, Dia das Mães, seminário, arguição oral, cantina, Feira Cultural, sala dos professores, reunião de pais, estudo de meio, plantões de estudo, recuperação, presença, falta, o escambal... Cara de coisa pronta quando não se pode mais saber de quê, como, por que e para que ainda é feita. Recomenda-se, então, o uso do pátio como o local mais apropriado da instituição para que seja, ali, montado, um grande varal. Vários varais entrecruzados receberão todas essas caras prontas que, juntas, dão a cara da escola. Os rostos serão, assim, dependurados e lá ficaremos com eles, debaixo de chuva e vento e frio e calor e sombra e tempestade e neve e granizo e sol até que as todas as feições sejam satisfatoriamente desfiguradas. Olhos, narizes e bocas irreconhecíveis. Não sabendo-se mais quem fala ou a quem se fala, o que poderá ser dito? O que se terá a fazer? Na impossibilidade da resposta, desmanchemo-nos colegas, todos, na pergunta. Quem sabe se, com isso, algo de novo possa acontecer um dia, aqui mesmo.



Ela

De tão branca, era azul esverdeada. De tão magra, da pele, se via o osso. As veias se lhe estufavam nos braços, nas pernas e no pescoço, numa indiscrição constrangedora. Não escondiam, no entanto, a fragilidade, muito embora fizessem que dela se desconfiasse. Figura dúbia. Plena de inconciliáveis. Imprevista. Inassimilável. Incognoscível. Incomunicável. Insuportável. Imensa. Incivilizada. Inumana. Os cabelos platinados, de um comprimento assustador, denunciavam sabe-se lá que acordo. O fato é que uma certa fluorescência lhe banhava os fios, na penumbra de um corredor cujo fundo infinito era só breu. Lutava para que não fosse tragada, não só pelo escuro, mas também pela luz que vinha de fora. Na ponta do corredor, relativamente próxima à saída, mantinha-se agarrada à parede lisa, incrustada no cinza que, àquela altura, já descascava, gasto, machucado. As salas de aula que seguiam, uma a uma na parede contrária, esperavam o trabalho do dia. Da última delas, um ar gelado lhe chegava, para dentro e para fora, para dentro e para fora... A escola estava vazia e a manhã mal havia começado. Dos pés descalços é que se se lhe lembrava o corpo. Nu. Mulher despida. Sem roupas, sem riso, e sem choro. Sem amor, nem doença. Ela toda uma languidez dura. A coragem de um corpo que não sabe para onde vai. E era de ponta cabeça que se lhe via o rosto: na luta contra a força que lhe puxava e repuxava os cabelos, ele se dava forçadamente impulsionado para trás, de quando em quando, da testa para cima. Às vezes, na descida, a cabeça se curvava mais para o lado e era enviesado, numa violência devagar, que vinha.

Menina de Munch¹¹⁹, cujo olho perfura, porque é quase como o nada.

A boca entreaberta.

Quanto mais a força lhe puxava os cabelos, tentando desgrudá-la da parede e tragá-la – sabe-se lá se vinda da noite ou do dia – mais ela grudava na superfície cinza. Os dedos das mãos e os joelhos se enfiavam no reboque enquanto que os pés se alternavam na luta pela mísera escalada. Como se tentasse o único modo possível de enfrentar um furacão, ela saía do chão, na obviedade de uma luta de vida ou de morte. Nenhuma expressão, no entanto, nenhum sinal, nenhuma tentativa de comunicação, nem a menor menção da mais pequena palavra, nenhum mínimo e minguado gesto. Nenhum pedido de socorro. Sabia estar só, ainda que pudesse ver que era vista.

Ser andrógono. Anômalo. Sub-espécie. Ligada mais às potências infernais que às celestiais porque é no mundo, estando nele. Algo como um agora.

¹¹⁹ MUNCH, Edvard. Puberdade. 1894-5. Oléo sobre tela, 151.5x110cm. Oslo Nasjonalgalleriet. Imagem disponível em: <http://www.edvard-munch.com/gallery/anxiety/index.htm> .Acesso em 09/07/2013.

Talvez não soubesse mais andar, nem falar, e não comesse ou dormisse nunca. Talvez, no entanto, tenha encontrado algum alento, algum repouso, um tanto de água e comida quando, aos poucos e de uma só vez, quieta na parede, tornou-se ela mesma a visão doída de uma força que fez daquele corpo aquilo que mais sinceramente lhe coube, mostrando-se toda. Corpo comprido, achatado, distorcido, deformado.

Por quanto tempo resistiria a tudo aquilo? Quanto tempo? A pergunta se fez imprópria - a todo corpo que não se avizinha nem fixa morada, “quanto tempo” não existe.

No mais, às seis da manhã, a luz já era tanta que ela desapareceu. Mulher assombrosa. Para onde terá ido?

O que seria daquele que lhe atravessasse os olhos, as narinas, os ouvidos, a boca?

E, no cinza da parede, se via raspar, claramente, o branco da ponta de um jaleco solto no corpo de alguém. Sem dúvida, uma professora... enfiando-se corredor adentro. Seus passos eram largos, firmes e apressados. O uniforme, visto de trás, na contramão da corrente de ar que atravessava o corredor, parecia, ao mesmo tempo e estranhamente, lhe prender e soltar da função. Antes, porém, de dobrar a direita e, assim como a outra, também sumir completamente, ela parou por um instante e girou seu corpo em quase noventa graus, como aquele que não resiste a uma última vez.

Do furacão, minha gente, o olho era o seu próprio.

A luta era ela mesma.

Criatura viva, pintada em carne e osso.

Goya já dizia, “o sono da razão produz monstros”¹²⁰. A razão não pára. Na iminência de perder-se, seres que não são desse mundo são erigidos. Seres cujo os corpos se desenham com as linhas que fazem as fronteiras, que demarcam um “entre” - um “fora não exterior, um dentro não interior” (MUSSI, In: AQUINO & CORAZZA

¹²⁰ GOYA, Francisco. *El sueño de la razon produce monstruos*. 1799. Gravura 43 da Série *Los Caprichos*. Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda. Imagem disponível em <http://www.franciscodegoya.net/home-2-24-1-0.html> . Acesso em 10/07/2013.

[orgs.], 2009, p. 65). No desarranjo dos binarismos que compartimentam, reduzem e salientam as relações disjuntivas do *ou*, o favorecimento às relações conjuntivas do *e*. Um monstro está sempre para além e para aquém do que pode ser visto, por isso, neles, limiões se esticam, se estendem, e podem fazer visitar cada vez um pouco mais o que *não* se conhece. Monstro é feito onda que vem fria do mar, cuja força pode fazer alcançar sempre nova extensão da areia seca. E toda a paisagem se transfigura, feito rosto cujas feições são, indefinidamente, traçadas pelas forças de ventos que se visitam, e que não se conhecem. Deleuze traça uma correlação entre o rosto e a paisagem, segundo a qual “não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida” e “não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado”, um rosto por vir (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 38). Naquilo que diz respeito aos rostos e às paisagens como sistemas que tendem a congelar-se segundo uma apreensão que os fixa em subjetivações e significâncias produzidas pelas sempre mesmas redundâncias, o monstro vem para “cortar o suposto curso natural de uma matéria que se presume ordenada” (GOMES, 2004, *Mtm.* p. 4)¹²¹, e, por isso, aparece como potência de destruição. Como ser de sensação, são linhas de desterritorialização que o erguem, capazes de, novamente, liberar a vida lá onde ela se mantinha aprisionada. Um monstro desfigura rostos, desconfigura paisagens, desestabiliza traços e cores que mantinham-se sedimentados. É mensageiro de morte, mas não daquela morte que encerra – a própria visão estável e estanque que congela um arremedo de vida como se fosse dela própria que se trata – mas da morte que devolve o corpo à sua condição de fluxo, de matéria vivente, em curso, sujeita aos encontros impensados, aos acontecimentos insuspeitos, à sua própria multiplicidade, que é infinda. É uma luta de vida e morte que se manifesta, então, na visão de uma entidade monstruosa. É no seio dessa luta, lá onde “as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam” (DELEUZE, 1992, p. 63), que os monstros se erguem. Como figuras anômalas, sua visão encarna a cartografia errante de forças que desenham uma batalha sem fim: “toda uma micropolítica das fronteiras contra a macropolítica dos conjuntos” (Ibidem, p. 63). O monstro

¹²¹ Este capítulo, em especial – *Mtm* (Matéria Monstro) – da tese de Doutorado de Gomes, foi publicado recentemente no livro: *Queering – problematizações e insurgências na Psicologia Contemporânea*. Fernando Silva Teixeira Filho ... [et al] (orgs.). Cuiabá: EDUFMT, 2013.

diz respeito ao menor. Luta perpétua, imperceptível e solitária. Ele vem com uma linha de fuga ou de fluxo que não se vê, e é produzido pela necessidade inescapável de um corpo que quer viver. Corpo-desejo.

E ela era exatamente isso, toda desejo e resistência. Toda coragem e dor. Uma aparição que, no convite à aventura – há que se adentrá-la – não vem sem medo, nem risco. Figura sombria, ser das penumbras: nem a claridade que vinha da saída, nem o breu do fundo do corredor. A pele fina e transparente, os braços esguios, a nudez. A força dos cabelos muito compridos, platinados, banhados por um brilho calmo, fraco, vago, mas cósmico, estelar. Os pés brancos, pequenos, descalços no frio, com as veias verde-azuladas e os nervos saltados. O movimento da cabeça, resistindo à força que lhe queria arrastar. E tudo no rosto, passando pelas cavidades mais evidentes: boca e olhos. Segundo Deleuze, o rosto é um conto de terror (Cf. DELEUZE e GUATARRI, 1996, p. 33). De todos os contos que enrodilham os seres imaginários inventariados no bestiário de Borges¹²² - aqueronte de três gargantas, touro de quatro mil olhos, sereia, fada, dragão, demônio, hidra, minotauro, mandrágora, mantícora, unicórnio, ninfa, salamandra, serpente, etc. – uma ressonância *às avessas* com aquilo que se ergue em um conto que, no espaço escolar, se conta: a loira do banheiro¹²³. Quem nunca ouviu falar dela? Mulher morta, brutalmente assassinada, com um camisolão branco, de botas nos pés e algodão nas narinas e ouvidos, terror dos alunos que visitam o banheiro, até mesmo daqueles que “se comportam e não falam palavrão”. Sem dúvida, há muitas variações para o mesmo conto, mas em quase todas há um espelho associado: ou a imagem da loira aparece refletida em um espelho no momento em que o aluno se posta diante dele, ou a criatura aparece entre o espelho e o aluno. Mas esse monstro, disposto a aterrorizar os alunos que frequentam o banheiro, parece vir pronto. Como o arquétipo de forças que, majoritariamente, reinam no ambiente escolar, parece não

¹²² Jorge Luis Borges (1899-1986), escritor, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta argentino. A referência diz respeito à sua produção: *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹²³ “Bloody Mary (conhecida também como Maria Sangrenta, Bruxa do Espelho ou Maria Degolada) é uma [lenda urbana](#) (...) De acordo com a [lenda](#), caso seu nome seja pronunciado três vezes em frente a um [espelho](#) de [banheiro](#), ela aparecerá frente ao convocador e arrancará seus [olhos](#). Dizem que Mary foi executada há 100 anos atrás por ser uma bruxa, mas há histórias mais recentes envolvendo uma moça que, devido a um acidente de carro, ficou com a face totalmente desfigurada por causa do impacto. Com o preconceito, ela vendeu sua alma ao Satanás para conseguir se vingar de todas as pessoas do mundo. Também é uma referência à rainha [Maria I da Inglaterra](#), que tinha o cognome de Sangrenta ou Sanguinária. Essa lenda é originária nos Estados Unidos e foi exportada para o Brasil, com o nome de "Loira do Banheiro" , tendo sofrido diversas alterações”. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Sangrenta

ter qualquer vínculo com aquilo que, na constituição das monstruosidades, se apresenta – sua própria potência de destruição. Ainda que não dê para simplesmente reduzir a questão às sanções padronizadas em um ambiente institucional que articula, concretamente, a disciplinarização dos corpos, dado todo o imaginário que daí, transborda, é possível que se diga, sob tal perspectiva, da imposição de uma relação com a monstruosidade, que é apenas dialética. Tal relação seria reforçada pela presença de um espelho que intervém, sempre, como o rebatimento de uma coisa à outra: a figura monstruosa mostraria o quanto é abominável o “mal comportamento” do aluno, enquanto o próprio, ao recuar, reiteraria o lugar de onde jamais deveria ter saído: as sempre mesmas figurações que marcam a divisão sujeito-objeto, bom-mal, verdadeiro-falso, figura-fundo, permitido-proibido... Mas quando não se pode escapar à relação redutória que faz do monstro a “imagem clichê para a ideia transcendente do Mal”, não há como conectar-se às “forças presentes em sua figura”. É a “fúria da razão” que vence ao fazer do monstro a “Face do Mal” quando reage ao fato de que, frente a tais forças, sempre “despropositadas”, a “lógica” não encontra “codificações” (GOMES, 2004, *Mtm.* p,15). Como lidar com o que não é desse mundo, ou seja, com aquilo que não se encaixa em um já conhecido? A tentativa do encaixe é sempre frustrada, na medida em que não se trata de “limpar” arestas e nem mesmo de criar uma outra ordem - em cada mísero detalhe da figura abominável, o que se ergue é a magnitude do incapturável. Ao fazer disso o próprio Mal, os agenciamentos que assim o constroem e impõem, abrem a única saída possível – à loira do banheiro resta somente o medo que paralisa, afasta, que faz fugir negativamente, e que, por isso mesmo, obedece. Qualquer enfrentamento viria como reafirmação de tais determinações – se se há de encará-la é para que se aprenda o que pode e o que não pode ser feito no espaço escolar. Na integridade física de uma escola, segundo o padrão almejado, nem mesmo os banheiros escapam de aparecer como a fachada de uma arquitetura que se pretende limpa, reta, sóbria, bela, asséptica, comedida, valorosa, equilibrada, e sem surpresas. É o rosto da escola que se ergue, até na loira do banheiro. Monstro reduzido à cartilha escolar, plena de lições engessadas. Que maravilha seria perfurá-lo, entrar nele, adentrá-lo, como a Alice de Lewis Carroll¹²⁴ – ao escorregar por um buraco a menina pode pôr os

¹²⁴ *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), frequentemente abreviado para *Alice in Wonderland* é a obra mais conhecida de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), romancista, poeta e matemático britânico, publicada a 4 de julho de 1865 sob o pseudônimo de Lewis Carroll.

pés em um outro mundo. Aí sim o espelho, não mais como rebatimento, mas como passagem: usar as linhas que marcam as feições da entidade monstruosa e atravessá-lo rumo a uma aventura insuspeita. Atravessar as cavidades do rosto maldito como quem libera o corpo das armadilhas que o enredam. Mas, como encarar o monstro sem fazer de seu rosto a encarnação de uma moral que faz parte da instituição escolar desde o seu nascimento? Como não deixar-se capturar pelas redundâncias que a produzem e que são, continuamente, produzidas por ela? Seria mesmo como descolar e deslocar a própria escola, aluno, professor e aula, de suas funções e papéis legitimados. O problema se coloca como potência de vida, na medida em que, via o rosto de um monstro, procura-se inventar uma saída que incorre, invariavelmente, em processos de individuação dado que, na inseparabilidade das coisas, seria como devolver à Educação a sua condição de acontecimento. Tarefa difícil porque todo rosto, segundo Deleuze e Guattari, é um mapa, todo rosto é político – os agenciamentos todos funcionando pela manutenção dos traços que o definem, identificam. A escola seria escola, o aluno, aluno, e o professor, professor, sem esse rosto? Trata-se de todo um sistema muro-branco/buraco-negro pleno de significâncias e subjetivações interconectadas e, continuamente, reafirmadas. Para os filósofos, a “significância não existe sem um muro branco sobre o qual se inscreve seus signos e suas redundâncias”, e “a subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão” e, igualmente, “suas redundâncias” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 31). A todo rosto, a “sugestiva brancura”, o “buraco capturador” (Ibidem, p.33), ele próprio uma “paisagem lunar com seus poros, suas espessuras desiguais, suas partes obscuras, seus brilhos (...)” (Ibidem, p.61). Naturalmente “close”, um rosto é sempre “inumano”, “clown branco, pierrô lunar, anjo da morte, santo sudário” (Ibidem, p. 32), “o próprio homem branco”, “o europeu típico”, “Jesus superstar” (Ibidem, p.43). Por extensão: a família, o amor conjugal, o amor maternal, o trabalho, o lazer, a vocação, a amizade, a religiosidade, a sexualidade, a saúde... Tudo pode ser rostificado. E nem sempre foi assim, há determinados agenciamentos de poder que não têm necessidade da produção do rosto. Como Deleuze e Guattari afirmam, “é toda uma história...” (Ibidem, p. 48). O fato é que já há longa data, segundo a ação de agenciamentos de poder bastante particulares, assiste-se a uma verdadeira abolição de corpo e de suas coordenadas, pelas quais passavam as semióticas primitivas, polívocas, plenas de elementos heterogêneos, em favorecimento a uma semiótica da significância e da subjetivação que tem a linguagem como sua única substância de expressão (Cf. Ibidem, p. 49). A

linguagem assim erigida, deixa de ser “coordenada por figuras multidimensionais” e, como a expressão de significâncias e subjetividades que lhes são cabíveis, “aplana todos os volumes, subordina todas as linhas” (Ibidem, p. 48). São agenciamentos despóticos e autoritários que garantem a “onipotência do significante” e a “autonomia do sujeito” (Ibidem, p. 49). Tais agenciamentos não suportam quaisquer exterioridades. Como conceber, por exemplo, a potencialidade ilimitada de um corpo em uma sala de aula? Um aluno que se mexe, levanta, anda, enverga-se sobre seu desenho, canta ou dança, é demonizado - não há como ser “um bom aluno” (ou como ser “bom”) sem a concentração e a atenção necessárias à leitura e à escrita. É preciso que seu corpo pare! No império da significância e da subjetividade opera-se “uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios” (Ibidem, p. 49). O que, no mecanismo de funcionamento de uma escola, não vem como rosto? Trata-se do desencadeamento de uma máquina abstrata de rostidade (todo o sistema muro branco/buraco negro) que os produz, enquanto é, por eles, produzida. Sob um relação de interdependência, enquanto os rostos funcionam por “biunivocização” e “binarização” (Ibidem, p. 44) ao traçar “todos os tipos de arborescências e dicotomias”, a máquina de rostidade procede por “quadriculamento prévio”, discernindo os elementos significantes e efetuando escolhas subjetivas, sempre em conformidade com a realidade dominante. Assim, tudo o que não se encaixa em tal realidade é, antecipadamente, neutralizado. A máquina abstrata de rostidade dá ao significante seu muro branco, e à subjetividade, seu buraco negro, tendo o rosto como o porta-voz de uma linguagem que aparece como “condição de toda e qualquer traduzibilidade” (Ibidem, p. 47). É nos rostos que a forma da subjetividade ressoa, e é nos rostos que a forma do significante, segundo seus traços específicos, é indexada. Como suportar um boné ou um capuz que esconde a totalidade do rosto de um aluno? O professor pede que o boné seja retirado para que aquele rosto possa, tanto quanto os outros, servir à sua fala. A educação que aniquila o corpo precisa, desesperadamente, do rosto. E a cabeça vai junto, dado que o rosto somente se produz quando ela mesma deixa de funcionar via “um código corporal polívoco multidimensional”. Segundo Deleuze e Guattari, “a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável” (Ibidem, p. 35). Na sobrecodificação que o rosto opera, é todo o corpo que passa pela “superfície esburacada” (Ibidem, p.34) sem que, dele, qualquer parte mantenha-se descodificada. Segundo as injunções ou agenciamentos que produzem tal processo,

escapar a isso seria a mais terrível das faltas, e o preço a ser pago, o mais alto possível. A ameaça é de morte, morte física. Quem poderia enfrentar a loira do banheiro na expressividade medonha de seu rosto sem que arriscasse, no embate, a própria vida? Como não lembrar, do cancionero popular, da sina de Antoninho: o menino mata o pavão do mestre e aparece “lá no chão deitado, morto como um passarinho,” ou, segundo uma das tantas variações, é “morto na sala de livros, com o coração aos pedacinhos.”¹²⁵ É a razão erigida em toda a sua soberba e vaidade que o menino aniquila. A fúria do mestre não poderia ter outro alvo senão a vida que pulsa no corpo do pequenino - é com um punhal tirado do bolso que lhe fere o coração. Se não há como sobrecodificá-lo, que se lhe extermine. Corpo não rostificado que, ao seu morto, continua a escapar da morte. Antoninho sabe da grandeza de seu feito, é soluçando que volta à escola a mando de seu pai, que ainda que lhe ouça sobre o acontecido, diz: “- Antoninho, tu vai à escola, tu precisa aprender”. Mas quem dá a lição é o menino. Sua conduta diz de um enfrentamento que é real, o pequenino não se deixa capturar pela “cauda do pavão”, não é preso na superfície que se abre inteira, nem sugado pelos desenhos que suas penas coloridas trazem como olhos. O menino escapa. Escapa à sedução que tenta esconder um tipo de conduta que somente é viabilizada ou alcança seus objetivos via a instituição do medo. É com esse tipo de relação com o conhecimento que Antoninho trava um embate. O que se vê, nas escolas, que possa dizer diretamente do fervor pelo conhecimento ou da alegria de aprender? O menino, ao escapar do puro medo que afasta, põe no lugar, faz fugir (a fuga negativa) e obedecer, ainda que seja por uma visão que o reveste do “belo” (o pavão do mestre) e não,

¹²⁵ Segundo Rossini Tavares de Lima (1915-1987), historiador e folclorista brasileiro, Os Pires de Lima, autores do *Romanceiro minhoto*, ouviram o *Romance do Antoninho*, de várias cantadeiras do Minho – antiga província portuguesa - e afirmam que, talvez, seja “derivado de um episódio real, cuja veracidade, no entanto, não puderam averiguar”. No Brasil, Mário de Andrade o recolheu, sob várias versões, da tradição oral de São Paulo entre os anos de 1948 e 1949, tendo como informantes mulheres e crianças que o afirmam como canto de rodas infantis. A canção conta a história “de um menino que mata o pavão do professor (mestre, mestre-escola, compadre) e é por este assassinado a punhal ou a tiros” (Lima, Rossini Tavares de. *Romance do Antoninho ou do menino que matou o pavão do professor*. Correio Folclórico. São Paulo, 02 de julho de 1950, nº 22. Disponível em <http://www.jangadabrasil.com.br/revista/julho80/cn80007b.asp>. Acesso em 30/05/2013). Segue abaixo uma das versões, do CD *Canto, Contos e Acalantos*, de José Mauro Brant, selo Biscoitinho, 2006, sob o título *Antoninho e o Pavão do Mestre*. Disponível em http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Musica=MU038729 Acesso em 17/08/2013.

*Meu papai, meu papaizinho/Tenho uma coisa pra te contar/ Meu papai, meu papaizinho/Tenho uma coisa pra te contar/Matei o pavão do mestre/Não sei como hei de pagar/ Matei o pavão do mestre/Não sei como hei de pagar/
Antoninho, tu vai à escola/Tu precisa de aprender/ Antoninho, tu vai à escola/Tu precisa de aprender/Não vou, não vou, não, papai/Porque sei que vou morrer/ Não vou, não vou, não, papai/Porque sei que vou morrer/
Antoninho foi à escola/ todo o caminho chorando/ Antoninho foi à escola/ todo o caminho chorando/E quando chegou à escola/Ain da estava soluçando/ E quando chegou à escola/Ainda estava soluçando/
Veio o mestre, furioso/Agarrou-lhe pela mão/ Veio o mestre, furioso/Agarrou-lhe pela mão/ Tirando um punhal do bolso/Cravou-lhe no coração/ Tirando um punhal do bolso/Cravou-lhe no coração/
Abram portas e janelas/Quero ver o meu Antoninho/ Abram portas e janelas/Quero ver o meu Antoninho/Ó menino que vem da escola/Tu viste o meu Antoninho/ Ó menino que vem da escola/Tu viste o meu Antoninho/
Está lá no chão deitado/Morto como um passarinho/ Está lá no chão deitado/Morto como um passarinho*

propriamente, pela visão que o escancara (a loira do banheiro), sai daquela relação como o espelho que é puro rebatimento. Antoninho toma uma linha de fuga, abandona o rebanho. Nisso, uma outra monstruosidade, que está para além e para aquém de rostos que são “alfinetados no muro branco e cravados no muro negro” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 49), é que se ergue, na medida em que faz experimentar “as intensidades vertiginosas do devir” (GOMES, 2004, *Mtm.*, p. 7) - a única maneira pela qual se pode “matar o pavão do mestre.” Menino desterritorializado, sem passado, nem futuro. Menino traidor – “há sempre traição numa linha de fuga”. Segundo Deleuze, tal traição se define por um desvio que é duplo: “o homem desvia o seu rosto de Deus, que por sua vez, desvia seu rosto do homem” (DELEUZE e PARNET, 2004, p. 56). No afastamento dos rostos, a saída, ainda que, sobre ele, venha a recair toda a ira. O menino sabe que, ao matar o pavão do mestre, sua morte é certa e, ao obedecer o pai, paga o preço – como não dizer, nisso, do enfrentamento inocente de um outro rosto na medida em que tal obediência provoca, ao pai, a perda do filho. Por isso tudo é que essa escrita escolhe dizer que, na tragédia anunciada de sua morte certa, reina uma alegria. Segundo Gomes “(...) o problema da morte não é a decomposição ou a putrefação que seu devir implica aos corpos, mas a máscara cadavérica ou tumba fechada que sobrecodifica a vida mesmo nos organismos em que ela pressupõe estar” (GOMES, 2004, *Mtm.*, p.8). Sob tal perspectiva, o menino luta contra a morte que se perpetua em vida e, se o professor o aniquila, ainda assim não é a morte, mas a vida que, no ato, desprende-se, e faz gritar a coragem do menino: “(...) a maravilha de uma vida não humana a ser criada” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 61). Todo corpo que é solto perde o rosto, e, como “corpo do desejo, não é organismo que nasce da matéria destinada à morte, mas vida que não cessa nunca de proliferar e de desorganizar os organismos e as organizações” (GOMES, 2004, *Mtm.*, p.7). O sistema muro-branco/buraco-negro se nos é indiferente “à medida de nossas submissões, de nossas sujeições” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.59). Com Foucault a saída é possível segundo a invenção de novos modos de subjetivação que não fazem qualquer retorno à ideia do sujeito. Para isso, é necessário que: as formas de saber sejam remetidas, cada qual, ao seu local de nascimento de modo que as palavras e as coisas possam ser rachadas sob uma ação que opera uma disjunção entre o ver o dizer (pensamento como arquivo); se opere um deslocamento para fora dos estratos onde as relações de força se atualizam segundo a operação de dispositivos que produzem e mantêm um real dominante, de modo que seja possível respirar a potência do virtual (pensamento como

estratégia); o poder seja transposto pela efetuação de uma dobra, ou seja, uma relação da força consigo que faz com que ela mesmo se altere em vez de afetar outras forças via a invenção de regras facultativas, éticas e estéticas que, ao instituir uma espécie de ascese, possibilitam a produção de novos modos de existência (pensamento-artista). Segundo Deleuze, “(...) se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar a um rosto” (Ibidem, p. 36). O “slogan” da esquizoanálise que, juntamente com Guattari, elabora, é exatamente esse: é necessário que cada qual procure seus muros brancos, seus buracos negros, que conheça seus rostos para que, simplesmente, eles possam ser desfeitos, sem o quê não haveria como traçar linhas de fuga – “é somente no interior do rosto, do fundo do seu buraco negro e em seu muro branco que os traços de rostidade poderão ser liberados como pássaros” (Ibidem, p. 59). Se nascemos dentro de dispositivos ou agenciamentos que nos enredam, é pelo manuseio de elementos próprios a estes meios que é possível atravessá-los, passar por eles, passar deles para outro lugar e retornar via agenciamentos outros: pura produção de realidade, que vem como o novo. Nisso, é preciso que se escape tanto do “rosto-cristo” (Ibidem, p. 61) quanto do retorno nostálgico à cabeça primitiva que seria como “retocar as fotos”, “ricochetar no muro”: “... oh minha pequena ilha deserta onde reencontro o recanto lilás”¹²⁶ (Ibidem, p. 58). Não mais a produção de desterritorializações somente relativas na medida em que ainda mantém-se presa a estratos; não mais a desterritorialização absoluta que permanece negativa ao recair em novas significâncias e subjetivações; mas sim a desterritorialização que adquire um valor positivo na medida em que devires os mais estranhos possíveis lhe conferem uma “função diagramática” (Ibidem, p. 60) capaz de destruir os clichês das significâncias e das subjetivações rumo ao imperceptível, ao clandestino, ao assignificante, ao assubjetivo, à Figura. Para isso, a conexão é outra, e se dá como rizoma, fuga criadora. Com os recursos que a arte, liberada de seus próprios códigos, ensina, tal conexão se dá, segundo Deleuze e Guattari, com: traços de paisageidade¹²⁷, na medida em que uma paisagem diz do múltiplo nunca totalizável; com traços de escrita, na medida em que, por ela, “nos tornamos animais”;

¹²⁶ No mesmo livro, p. 59, ainda acerca de tal retorno, os filósofos ironizam: “ (...) exercícios físicos e espirituais do Oriente, mas que são feitos a dois, como um leito conjugal que enfeitáramos com um pano chinês: você já fez seu exercício hoje?”

¹²⁷ Gomes, ao apresentar uma relação entre devir-corpo-paisagem, afirma: “Os devires são os afectos do corpo. O corpo existe como ponto de vista que define a paisagem, imagem que o corpo faz sobre si mesmo, paisagem das forças junto às quais o corpo se dobra. Os olhares recaem no corpo “imagem-invólucro que encerra a rude presença da carne” (...) Superfície das sensações, pele virtual com a qual todo o corpo se reveste. Pele da paisagem. Pele da arte, essa operação “horrrível e esplêndida” de abrir o corpo na paisagem e fazer do corpo a Paisagem. A paisagem é a figura de um devir, seres de sensação que envolvem multiplicidades, séries, repetições filogenéticas, variedades

com traços de picturalidade, porque, pela cor, “nos tornamos imperceptíveis”; e com traços de musicalidade, pois a música nos faz “duros e sem recordação” (Ibidem, p.57). Como se vê, não se trata de um refúgio na arte, mas de uma instrumentalização que vem como potência de criação de vida. Traços de rostidade abandonam, enfim, a organização de um rosto: “(...) sardas escoam no horizonte, cabelos levados ao vento, olhos que atravessamos ao invés de nos vermos neles”. Corpo inteiro tornado “raio perpétuo de luz, movendo-se a uma velocidade sempre maior, sem descanso, sem volta, sem fraqueza” (Ibidem, p.36). Por tal perspectiva é que se pode, então, dizer dela... Mulher nua, branca, grudada na parede do corredor de uma escola, e *era de ponta cabeça que se lhe via o rosto*. A máquina abstrata de rostidade vem quando menos se espera, “nos meandros de um adormecimento, de um estado crepuscular, de uma alucinação, de uma experiência física curiosa...” Se a “desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização no rosto”, a “descodificação do corpo implica uma sobrecodificação pelo rosto” (Ibidem, p. 49), *qual seria o rosto da professora* que, às seis da manhã, esbarra, na evanescência do monstro, o jaleco branco? A sensação é, sem dúvida, como “o acontecimento de uma vida” e o desejo “só consegue mesmo se atualizar quando corre para a boca do Inferno” (GOMES, 2004, *Mtm.*, p. 8). A monstruosidade assim erigida, aparece como fuga positiva, ela mesma máquina abstrata de rostidade. Quais os agenciamentos que a produzem? O fato é que escapa-se de um *estado de ser* permanente e impositivo para *devires* que vêm como o curso de uma vida, em relação com as forças do Fora. Já no fim do corredor, a professora, ao voltar sua cabeça para trás, como quem quer rever – para reviver – o desprendimento de um acontecimento puro, põe à mostra, em seus próprios olhos, a potência de um furacão – vento diabólico, força destrutiva, que tira as coisas do lugar e o lugar das coisas. Ela é toda cabeça – “cabeça pesquisadora,” como dizem Deleuze e Guattari dos que sofrem verdadeiras desrostificações (Cf. DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.61) . Ainda que o uniforme lhe teime no corpo com o “buraco negro dos botões e o muro branco do tecido” (Ibidem, p.49), é corpo que faz passagem, é corpo-travessia, coisa que não pára, cujo rosto somente se dá na eventualidade do desenho de formas que se sabem transitórias. A raridade de se transpor o muro branco, e atravessar o buraco negro. Devir-monstro. É

expressas na matéria, profusão de tipos, relações de vizinhança e multidões. Superfície contraída, a figura nem bem se forma para ir se desenvolver e estirar. Cobertos com o sentido que rola na superfície, os corpos atravessam ‘envelopes de Pele’, a ‘envoltura de pele’, as superfícies da linguagem e as sedimentações do organismo para experimentar os devires mais loucos e inumanos da matéria” (2004, *Mtm.*, p.9),

pela escalada de sua face que ela transpõe o muro das significâncias, é no atravessamento de sua boca e olhos que, feito rajada de vento, atravessa os buracos das subjetivações. A aparição toda encarna o atletismo necessário, vital – atletismo afetivo, pensante, inorgânico. A sensação em sua violência vem como percepto, “fonte sagrada” que faz ver “a Vida no vivente ou o Vivendo no vivido” (Idem, 1992, p. 223), e como afecto, que é puro devir. Como corte no nível da consciência absoluta, viver a sensação é como saltar da ponta de um abismo, jogar-se no fundo do escuro: são necessárias verdadeiras acrobacias àqueles que a sofrem. Mulher branca que, da pele, se via o osso, mulher cujas veias que se lhe estufavam nos braços, nas pernas e no pescoço *não escondiam a fragilidade, muito embora fizessem que dela se desconfiasse*. Segundo Deleuze, os atletas do devir – seres criadores em potencial - têm frequentemente uma “saudezinha frágil”, carregam a “marca discreta da morte”, simplesmente porque viram na vida algo grande demais para que pudesse ser suportado: perceptos e afectos revelam, sempre, forças que nos são desconhecidas, forças que não são as nossas. No entanto, é exatamente esse algo que os faz “viver através das doenças do vivido” (Ibidem, p. 224) e que “dá às posturas mais acrobáticas a força da verticalidade”. É toda uma constituição de si à maneira de Foucault que, na professora, a mulher grudada na parede faz ver. É um modo de vida que, como obra de arte, tenda erguer-se, e sustentar-se por si só, feito obra que somente é obra quando, em sua “anomalia orgânica do ponto de vista de um modelo suposto”, acede, como “erro sublime”, à necessidade da arte segundo sua única lei: “o composto deve ficar de pé sozinho” (Ibidem, p. 214). A criatura não cede ao fundo infinito que é só breu – como as potências do desconhecido – nem, tampouco, à luz que vem de fora - como o já estabelecido. Se, com Deleuze e Guattari, se pode dizer de um uso do close do rosto no cinema segundo dois polos - aquele que faz “com que o rosto reflita a luz” ou aquele que acentua “suas sombras até mergulha-lo em uma impiedosa obscuridade” (Idem, 1996, p. 32) exatamente como meio de firmá-lo via a confirmação continuada das redundâncias que ele próprio explicita, é na penumbra que a mulher abominável se refugia, é no cinza sem cor da parede do corredor da escola que ela gruda. Monstruoso ser cuja vida somente se dá no meio, no entre – verdadeiro caosmos, coisa assustadora impregnada de estranhezas. A mulher assombrosa agarra-se desesperadamente à parede, não pode pisar naquele território, sob a pena de ser arrastada para um lado, ou para o outro e, com isso, tomar uma linha de morte (ainda que não faça parte desse mundo): morte pela perda no escuro desmedido, morte por sufocamento no claro

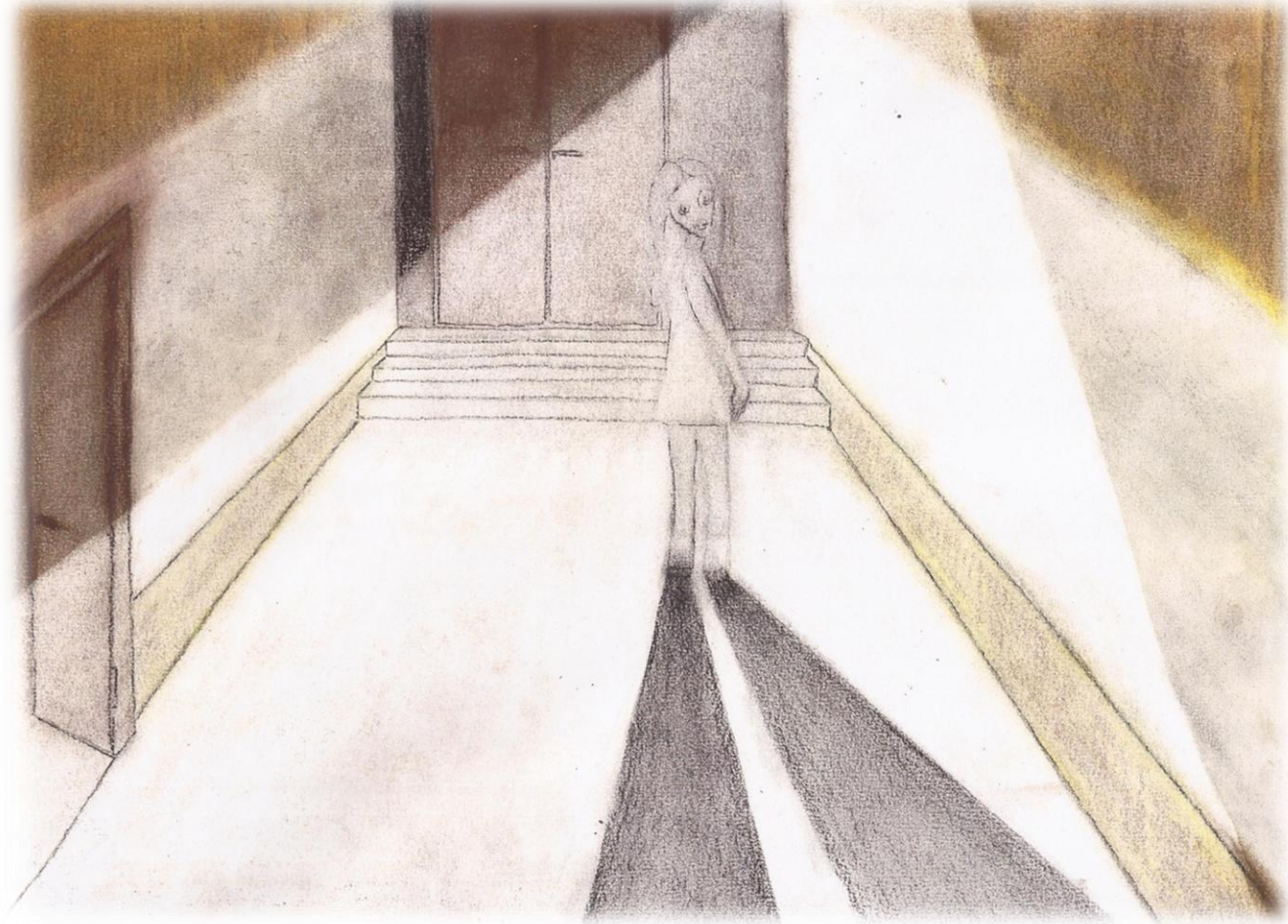
apertadamente esquadrinhado. Nua, com os pés descalços, *sem riso e sem choro, sem amor, nem doença* sem amor, ela toda é visão de perda. Seu olho é *quase como o nada*. Os cabelos imensamente compridos e platinados denunciam um acordo com o infinito, têm um brilho cósmico, estelar - mais do que ela própria, parecem não pertencer a esse mundo. É por eles que a força lhe chega. É por eles que lhe puxa a cabeça e é por ela que o rosto, invertido, vai e vem. Cabeça-corpo, as forças que a acometem, ao mesmo tempo que a soltam do rosto, a impelem à nova rostificação. Na superfície branca de sua face, nas cavidades imensas do rosto diabólico, o convite. E a professora vai. Há de passar, como diz Bacon, por um “buraco de rato” (DELEUZE, 2007b, p. 24): coisa que só um corpo desestratificado pode fazer. Passar por um “buraco de rato”, pelo ralo de uma pia, pelo vão de um bueiro, pela cavidade de um rosto, “(...) é sempre uma questão de vontade, e nunca de verdades (GOMES, 2004. *Mtm.*, p. 16 e 17). Vontade que, inocentemente, busca e nasce da violência de um encontro que se dá ao acaso, e que “rompe os limites da atividade orgânica” – ao atingir o corpo, a sensação segue agindo “em plena carne”, ela atravessa vários níveis, ordens ou domínios e os mistura: pura “realidade intensiva” que não determina “dados representativos”, mas “tendências dinâmicas” às quais as “formas são contingentes.” O ovo aparece como aquilo que apresenta este estado de corpo (DELEUZE, 2007b, p. 51). Corpo - corpo-pensamento - que segue rumo ao grau zero. Corpo involuído, desorganizado, irreconhecível, abominável. CsO de Artaud. Presenças excessivas que se dão segundo uma série completa: ausência de órgãos, órgão indeterminado polivalente e órgãos temporários e transitórios, determinados sempre pela ação das forças sobre o corpo: o “órgão mudará se a força também mudar”, ou “se passar de um nível a outro” (Ibidem, p. 54). Na aproximação com Bacon, o CsO é Figura, é carne e é nervo (Cf. Ibidem, p. 52). Corpo histórico como pura força¹²⁸. A máquina de rostidade, que vem como efeito casual dos acontecimentos que a sensação desprende, ao produzir uma

¹²⁸ Deleuze, em seu livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação* explicita as características da histeria reportando-se ao quadro que se forma desde o século XIX. Estas seriam: “(...) primeiro, as célebres contraturas e paralisias, as hiperestésias ou as anestésias, associadas ou alternantes, ora fixas ou migrantes, de acordo com a passagem da onda nervosa, de acordo com as zonas de que ela se apropria ou das quais se retira. Segundo, os fenômenos de precipitação e antecipação, e, ao contrário, de atraso (*hystereses*), de posterioridade, de acordo com as oscilações da onda antecipada ou atrasada. Terceiro, o caráter transitório da determinação do órgão de acordo com as forças que se exercem. Quarto, ação direta dessas forças sobre o sistema nervoso, como se o histórico fosse um sonâmbulo em estado de vigília (...). Finalmente, um sentimento muito especial do interior do corpo, pois o corpo é precisamente sentido sob o organismo, órgãos transitórios são sentidos sob a organização dos órgãos fixos. Mais ainda, esse corpo sem órgãos e esses órgãos transitórios serão vistos como fenômenos de ‘autoscopia’ interna ou externa: essa não é mais minha cabeça, mas me sinto numa cabeça, vejo e me vejo numa cabeça (...) ‘Uma espécie de postura incompreensível e ereta em meio a tudo no espírito’” Com a pintura, a histeria, segundo Deleuze, se tona arte: “(...) o que o histórico é incapaz de fazer, a pintura faz. É o pessimismo cerebral que a pintura transmuta em otimismo nervoso” (2007b, p. 55 e 56),

desterritorialização absoluta positiva, faz o corpo transpor o muro, faz o corpo passar pelos buracos negros. O corpo, irremediavelmente atingido, procura seu “despovoador” (Ibidem, p. 40), é ele mesmo a liberação intensiva dos traços de um rosto que, na desorganização irrecuperável de seu desenho, pode ser ultrapassado. Acrobacias da vida. Movimento intenso pelo qual o corpo “faz um esforço sobre si mesmo para se tornar Figura” (Ibidem, p. 23). Simultaneamente à destruição que avança, algo há de ser criado. Quando a mulher assombrosa sustenta-se na parede já gasta e machucada, ela é toda Fato, somente assim pode encontrar algum alento, repouso, água e comida. Novamente a arte ensina a vida ao mostrar que acede, e como acede à sua única função: a da captura das forças que se nos acometem (Cf. Ibidem, p. 62). E o corpo, como pura expressão de tal violência, naquilo que resulta do encontro, as visibiliza: corpo comprido, achatado, distorcido, deformado. Exatamente porque passa “de uma ordem à outra, de um nível a outro, de um domínio a outro”, a sensação é “mestre em deformações.” Deformidade que não é coagida ou forçada, mas que aparece como “as posturas mais naturais de um corpo que se reagrupa em função da força simples que se exerce sobre ele” (Ibidem, p.65). Movimento subordinado à força, movimento que se dá no lugar, espasmo que diz da ação do invisível: a deformação é estática. A criatura, quieta na parede, aparece como a *visão doída de uma força que fez daquele corpo aquilo que mais sinceramente lhe cabe, mostrando-se toda*. Na pluralidade de domínios ou níveis constituintes que a sensação envolve, a criatura é pura sensação “coagulada”, “figura de calcário” (Ibidem, p. 44 e 45), unidade rítmica¹²⁹ que e excede o organismo. Impiedosa visão que explode a retina com a incomensurabilidade das presenças puras. Uma maneira de lidar com o caos – a sensação é pura vibração contraída, que ao conservar a precedente na seguinte, engendra o

¹²⁹ Aquilo que, segundo Deleuze, em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, explica o caráter sintético da sensação, é o *ritmo*. O ritmo aparece como o elemento que “coloca em cada sensação os níveis ou os domínios pelos quais ela passa”: uma unidade “profunda e quase insuportável” que “só pode ser descoberta ultrapassando-se o organismo” (o que torna a fenomenologia insuficiente já que invoca somente o corpo vivido). Tal unidade rítmica somente pode ser buscada “onde o próprio ritmo mergulha no caos e onde as diferenças de nível são sempre misturadas com violência”. Ao realizar tal afirmação, naquilo que diz respeito ao exame de tal caráter, ou seja, aquilo que atribui à sensação várias ordens, níveis ou domínios, o filósofo diz da necessidade de se rejeitar várias hipóteses, quais sejam: 1- de que tal unidade poderia ser encontrada no objeto representado dado que “a Figura não deve nada à natureza do objeto figurado”. 2- de que a Figura exprimiria, simultaneamente, sentimentos opostos – hipótese psicanalítica da ambivalência -, dado que a sensação não diz respeito a sentimentos, mas a afectos e perceptos. 3- de que os “níveis de sensação seriam como paradas ou instantâneos de movimentos que recomporiam o movimento sinteticamente em sua continuidade, velocidade e violência” – hipótese motriz –, dado que “não é o movimento que explica os níveis de sensação, são os níveis de sensação que explicam o que subsiste de movimento”. 4- de que “os níveis de sensação seriam domínios sensíveis remetendo aos diferentes órgãos dos sentidos”, e “cada nível teria uma maneira de remeter aos outros, independentemente do objeto comum representado” – hipótese fenomenológica –, dado que pressupõe uma figura multissensível representativa de uma unidade original entre os sentidos (2007b, p. 45-50).

mistério de uma “criação passiva” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 272) na contemplação dos elementos da matéria viva. Várias formas são “apreendidas numa mesma Figura, indissolivelmente, tomadas numa espécie de serpentina, como acidentes necessários que subiram na cabeça ou nas costas uns dos outros” (DELEUZE, 2007b, 160 e 161). Liberta de qualquer figuração, não narra nem representa, é coisa que encarna o avesso do rosto, porque só tem a ver com as “sensações celestes, infernais ou terrestres.” Como Deleuze e Guattari afirmam, “(...) rosto meu amor, mas enfim tornado cabeça pesquisadora” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 61). Segundo Gomes, “(...) Expressar a matéria da sensação imensa, sem rosto, é mesmo lhe dar um rosto. Não marcar buracos negros no muro branco, mas deixar aparecer um sorriso de lua fina, uma linha hiperbólica” (2004, *Mtm.*, p. 18-19). Rosto que tende a dissipar-se porque se faz, ele próprio, duração: uma maneira de introduzir o tempo nas coisas. Rosto-tempo. Máquina de guerra e estratégia política. Como “ascese dos xamãs e feiticeiros” (Ibidem, *Mtm.*, p. 18), rosto-morte. Porque é vida. Professora em carne bruta. Professora-Antoninho. Mulher crua que, nas tantas vezes que morre, faz renascer o menino.



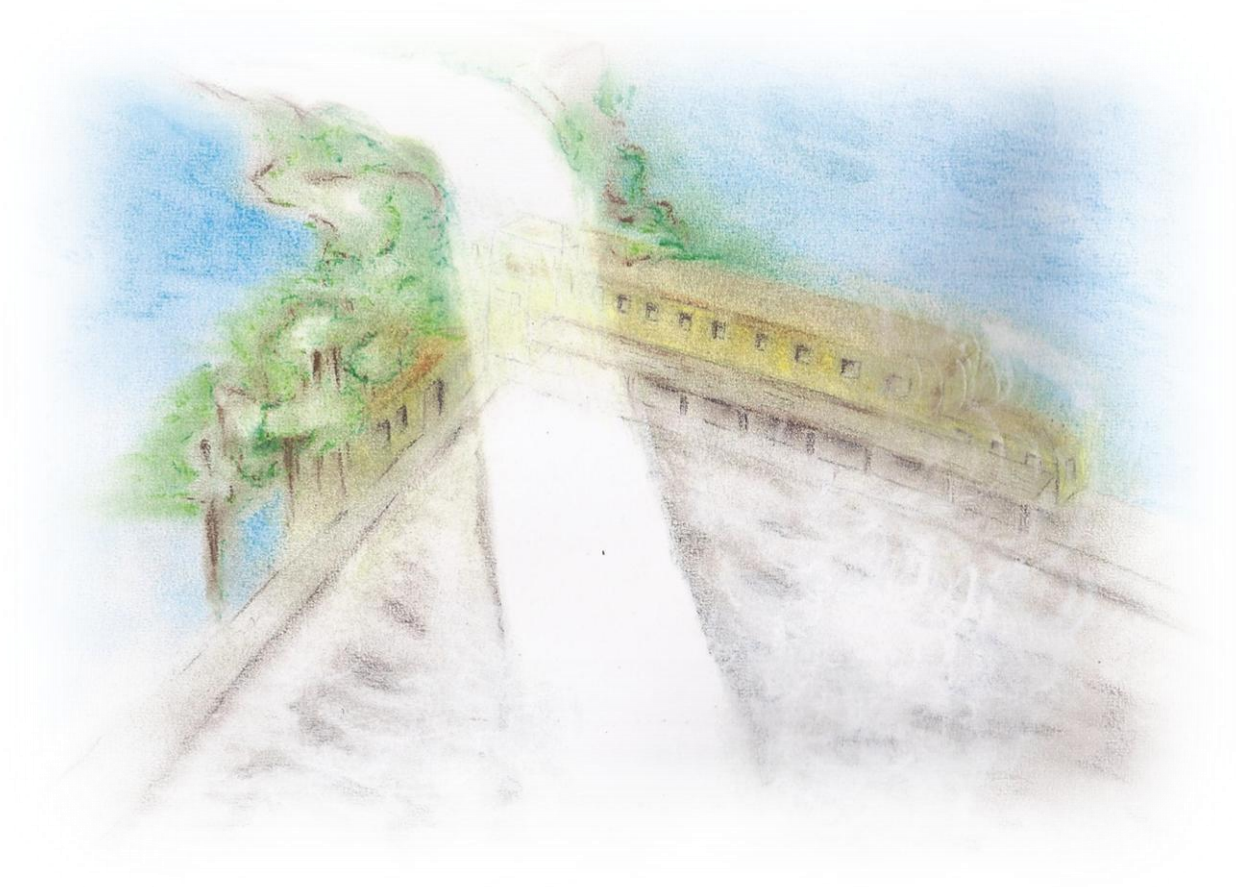
7 – FIGURA IV

Vista aérea de uma enorme queda d'água em suspensão, sobre o pátio da escola

7.1- EXERCÍCIO IV:

Azul

Hoje, depois do almoço, me sentei em uma cadeira ao sol, no quintal da minha casa. Pela primeira vez olhei o céu e percebi que, de fato, se movia. Segui as nuvens com os meus olhos esperando ardentemente o momento em que tudo deveria parar, mas não parava nunca. Um descanso era tudo o que eu queria. Um descanso, por favor! Mas elas seguiam insensíveis ao meu clamor, sempre para a direita, de tal modo que o meu quintal e todo o bloco de edificações que, à partir dele, meus olhos recortavam, também se mexia, para a esquerda. Como pensar em um estado desses? A comida que assentava em meu estômago começou a pedir licença. Confirmou a seu modo que tudo haveria de parar um pouco para que eu, finalmente, pudesse ser. Na infância, quando assim o conseguia, como a coisa ocorria? As nuvens, com certeza, não paravam no céu só porque eu era pequena, e mesmo assim conseguia ver desenhos nelas que duravam mais do que a minha paciência. Será que tive azar e os ventos de hoje, dia frio de inverno, é que causaram tamanho estranhamento a ponto de, a mim, parecer que nunca o tinha visto assim, céu que anda? Não sei. Alguma calma, no entanto, seguiu-se quando atrás das nuvens o imenso azul se estampava, imóvel. Será que é ele, então, que não se mexe? É, olhando assim, é que o parece. Pronto: que seja por pura ilusão – vou para o azul do céu porque lá, nada se mexe! Hoje, preciso tanto disso... Quero morrer um pouco. Preciso, novamente, desenhar.



Vaidade

Tudo o que pôde sentir ao repassar o plano da aula finamente elaborado foi um envaidecimento de si. Mas, como se viraria com aquilo? Vaidades não fazem aulas. Emoções, sim.

Desejo

Pelo menos pra uma coisa aquela diretora serviu. Eu era nova na profissão, e aquela era a primeira escola em que trabalhava. Estávamos bem no início do ano letivo e eu nem tinha conhecido, ainda, todas as turmas. Na hora do intervalo, por um desses acasos, ela sentou-se ao meu lado na sala dos professores. Rapidamente detectou a pequena pilha de livros, apostilas e partituras que eu mantinha ao meu lado sobre a mesa, bateu com a mão sobre ela e disse em alto e bom som: “- Isso tudo é importante, mas não é suficiente, e de nada vale se o professor não construir uma boa relação com os seus alunos.” Imediatamente, olhei para os materiais que havia juntado. Não era assim tanta coisa, mas de alguma maneira, minha pequena pilha parecia não mais caber ali. Percebi, um pouco mais tarde, que ninguém, naquele lugar, circulava com “esse tipo de coisa”. Cada professora tinha a sua sala e, se algo do gênero aparecia, era somente no interior da mesma, do armário do fundo para a mesa da frente e vice-versa. A prática do trabalho em duplas, via a divisão das salas para cada série – A e B – era tudo o que de mais ousado se praticava na escola como exemplo da sempre boa, necessária e edificante “troca”. Mas a coisa era resolvida dentro da sala, geralmente no reduto daquela que comandava a toada. Eu, professora especialista, não tinha par e não tinha sala, mas tinha um armariozinho que ficava em um corredor, e que deveria ser mantido organizado e, de preferência, trancado. Tudo parecia concordar para que todo o ambiente escolar se mantivesse devidamente limpo e organizado. Foi quando pensei: mas de onde vêm, neste lugar, a maravilhosa relação entre professores e alunos?

Apesar do incômodo que sofri, principalmente com a maneira pela qual a abordagem se deu, lembro-me que a informação que aquela pessoa, logo de cara, me ofereceu de presente fez, de qualquer maneira, com que um sinal de alerta piscasse, afinal, além de diretora, era a dona da escola e professora atuante, experiente, famosa por levar os alunos, principalmente os “seus adolescentes”, na palma da mão. Haveria de ter o que eu pudesse e devesse aprender dali.

Como é de meu feitio, e somente agora sinto que posso com isso, por mais que eu veja em muitas pessoas coisas que me desagradem profundamente e que sinta como menores ou inexistentes em mim, acabo por supervalorizar, nelas, um ou dois pequenos pontos que sempre encontro como positivos, coisas que, igualmente, vejo como inexistentes em mim ou, se existentes, dignas de um maior envolvimento. O desprezo odioso que sinto por essas pessoas toma a aparência de um fundo que é, dessa maneira, perfurado por lampejos de admiração, excetuando-se, é claro, os raros casos em que tal fundo torna-se um pântano tão mal cheiroso que o ar é suficiente apenas para soprar palavras que possam, dele, defender-se ou, a ele, por ventura, enterrar. Devo dizer, no entanto, na simplificação das misturas aqui feitas, que há também o inverso: a existência de pessoas que me agradam profundamente, nas quais vejo, principalmente, coisas que sinto como presentes em maior ou menor grau em mim, ou não. Essas já vêm supervalorizadas e, ainda que eu encontre, nelas, um ou dois pontos de coisas que venham a me desagradar, e que vejo como menores ou inexistentes em mim, ainda assim não deixo de admirá-las. A admiração amorosa que sinto por essas pessoas toma, dessa maneira, a aparência de um fundo que é maculado por pequenos e

profundos pontos que aparecem menos como um desprezo odioso do que como pequenos poços de desgosto, decepção doída. Talvez deva dizer que, em relação a essa categoria de pessoas, somente não encontrei o menor indício de desapontamento naquelas que não conheci pessoalmente, ou melhor, nas pessoas cujo contato somente se deu via as obras que deixaram ou vias as histórias que me foram contadas sobre elas. Mas isso sim, já é uma outra história... Volto ao exame das categorizações construídas para dizer sobre o que, disso, sobra: há uma admiração que estranhamente salta, no primeiro caso e um desprezo que dolorosamente submerge, no segundo. Ainda que se possa ver a admiração como aquilo que, em ambos os casos, seja o que sobe, ela aparece em cada grupo de maneira bem diferente. No primeiro, essa admiração é peça geométrica em volume, ainda que pouco, quase denso, um tanto consistente, de cor presente mas iluminada indiretamente, amparada sobre um fundo movediço que a ameaça constantemente, com uma chance de sucesso variável. No segundo, essa admiração é superfície ampla, líquida, de cor calma, firme, nuançada, tem um brilho que parece escapar dela, um movimento cuja força é brincante e um tanto de visão que se perde no horizonte. De ambos tiro proveito e já deveria encerrar a questão, que se entende por demais. Deveria encerrá-la dizendo que a figura da diretora se encaixa, obviamente, na primeira categoria apresentada, mas antes que a ela retorne, sinto, ainda, a necessidade de pontuar algumas poucas coisas visto que toda e qualquer classificação de tudo o que se pretenda dizer, me parece, sempre e por demais, como já foi sinalizado, redutória. A classificação, inevitavelmente empobrecedora, impede que se diga, por exemplo, de coisas bastante simples, mas que são capazes de abalar as estruturas esforçadamente construídas: não há nada que eu possa ver nas pessoas que seja, em mim, inexistente pois, se assim o fosse, tais coisas não poderiam ser, por mim, identificáveis; se as pessoas se reduzem, a mim, àquilo que, delas, posso ver, eu mesma me encerro naquilo que, para mim, elas são, uma vez que sou tudo o que posso ver e nada além disso. Daí, depreende-se que há em mim coisas tão indesejáveis quanto as que são, nos outros, apontadas, assim como também um limite que tenta, além de encerrar, julgar o que foi cercado. Por outro lado, há, nesse exato ponto, uma força que soergue a estrutura, mas que já não pode fechá-la: atribuir às coisas uma forma só vale mesmo naquilo que permite dizer, com Nietzsche, de um sentido e de um valor. Nisso, a provisoriedade de qualquer assertiva é que se instaura.

Pois bem, estrutura vai, estrutura vem, ainda guardo a expressão clara do rosto da diretora no momento em que fez desfilar pela sala aquela sua fala. Vi a mesma expressão reiteradas vezes: a imensa disposição que ela tinha em funcionar, naquele lugar, como a própria encarnação da Educação, tomava conta de tudo. Os gestos, numa dada altura, já falavam por si. E quanto mais a escola crescia mais caricato tudo se tornava. As pessoas, uma a uma, iam ficando iguais, o mesmo vocabulário, os mesmos trejeitos, os mesmos espantos, as mesmas reprovações, o mesmo senso de humor. Subliminarmente, o que se tinha era algo do tipo: se a escola, além de se manter, aumenta, é porque a coisa está certa. Nada como acreditar no que se faz, não é?

Poderosa diretora, hoje já posso dizer que, apesar do coração aos pulos, suas palavras não funcionaram para mim do modo como, talvez, pudesse imaginar. Não seguí o seu exemplo. Jamais me encaixei no seu modelo de boa professora. Nunca abri mão dos meus materiais. Não tenho a sua segurança. Não mando recados aos meus

colegas de profissão. Não levo os meus alunos na palma da mão (espaço pequeno, esse!). Com certeza, diretora, não fazemos a mesma Educação. E, ao contrário do que você disse no momento em que, após cinco anos de trabalho, me desliguei do quadro de funcionários, muito provavelmente, nunca mais nossos caminhos profissionais se cruzarão. Hoje, vejo a sua escola de longe e sei que, naquilo que você entende por sucesso, cresceu o quanto queria. Sei quais eram as razões que levavam “seus adolescentes” ao desempenho máximo de um suposto envolvimento com as atividades escolares. Também sei que muitas pessoas, desde aquela época, continuam aí, contigo, trabalhando com o mesmo afinco e igual desprezo cada evento que, anualmente, se repete. É de um afinco vaidoso e de um desprezo velado que falo, este último pulverizado em tudo o que é feito, como a desforra possível que cada um fosse capaz de dar para a violência que o próprio ato da bajulação lhes submete. Como se não houvesse outra saída, coitados... Esse desprezo, regado à fofoca das mais maledicentes, era o que funcionava como grande ingrediente da massa que cimenta, reluzente, as amarrações do poderoso castelo. E os personagens que já sabiam de trás para frente todas as marcações de todas as cenas, eram os que desfilavam saltitantes, sob aplausos invejosos, seus risos idiotas. Quem será o elogiado da vez? Quem será convidado a integrar a comitiva que, bienalmente, acompanha alguns alunos na viagem para o exterior? Quem sentará ao seu lado na mesa do restaurante francês no jantar de final de ano? A raiva que a sua soberba enaltecida ainda levanta em mim não é menor do que aquela que sinto pelos que contribuem, com uma mediocridade sem fim, para esse enaltecimento. A alma por um alento seu. O que pode, nisso tudo, ainda ser dito?

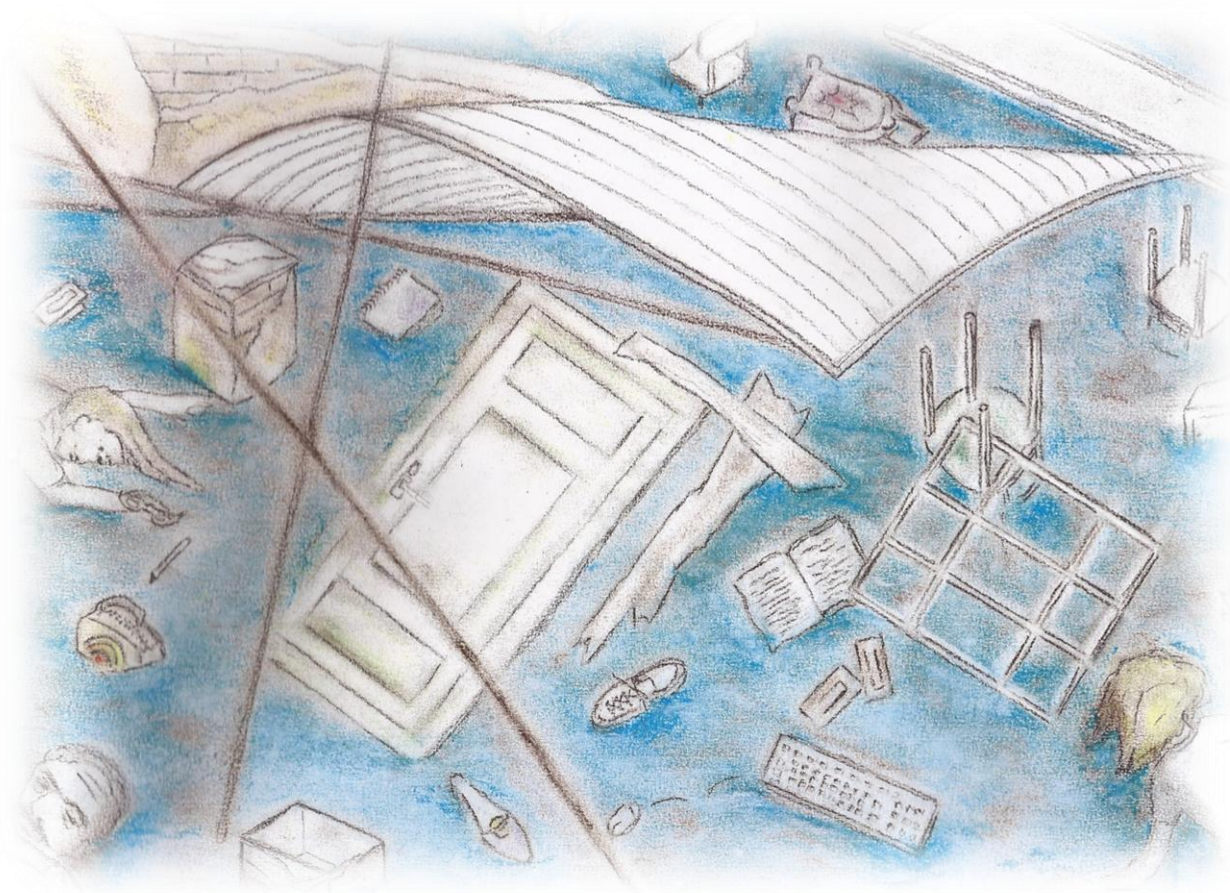
É a vida, em toda a sua pungência, que se esgota a cada minuto que você passa, diretora, com o cetro na mão. E a situação em que se encontra – sente-se mesmo dona do poder – não é de modo algum privilegiada. Devo dizer que, pelo contrário, é muito grave: o poder, quando instala-se nas mais variadas instâncias da vida – desse modo que, sabe, acontece contigo – torna a pessoa refém de si mesma, uma vez que ela passa a se alimentar da ilusão de que o detém. Se é notório que o poder não é, em si, negativo, trata-se de observar um determinado uso, pelo qual, assim é tomado - porque toma! Que lhe possa ficar claro diretora, não é você que tem o poder, mas o poder que a tem.

E vocês, essas pessoas que a seguem e que vivem, insuportavelmente, de uma humildade vil, qual é a diferença? Idolatram o poder tanto quanto, sob um servilismo que faria sangrar os joelhos se não fossem os grossos calos que parecem já vir prontos.

Não posso deixar de dizer que, no entanto, compadeço-me de todos vocês à medida em que sinto-me singularmente concernida. Tantas vezes, é também a chama da minha própria vida que vejo gastar com o que não é vida. Quem há de dizer que está, de todo, livre? Em que medida não servi, eu, a tudo isso? E, em que medida continuo não servindo? São tantas as formas que o poder assume e tantas as maneiras, sofisticadamente sutis, pelas quais nos toma...

Por isso, agradeço, diretora, que a sua figura já me tenha aparecido desde o começo. De toda e qualquer coisa se pode aprender. Cada aula que dou, me serve, também, a isso.

Por fim, quero dizer, ainda, algo de suma importância: é o desejo e somente o desejo que pode libertar a vida de toda forma de aprisionamento. Um desejo maquínico que prima pela produção, e não pela falta. O mesmo desejo que levou, naquele dia, a pequena pilha de materiais para as minhas mãos. Com isso, diretora, não há nada que possa. Nem eu.



Cachoeira

Foi, de fato, uma aparição. Dessas que misturam tempos e espaços. Como se, por um pequeno descuido, uma sorte, um preparo desinteressado, um esforço ingênuo, uma certa confluência de forças que, costumeiramente, não se dão ou não se enredam, uma passagem se constituísse. Passagem estreita mas de, cuja abertura, pôde sair um mundo: sobre o pátio da escola, vinda sabe-se lá de onde, pairou, suspensa no ar, uma enorme queda d'água, toda cheia de seus sons e de sua corredeira. Visão espantosa de um mundo no outro. Interferências inimagináveis. Como era possível? Por que ela veio? A quê veio? - eu me perguntava. A água fazia espuma branca e zilhões de respingos preenchiam o volume de uma área cuja extensão, em relação à escola inteira, era considerável, ainda que tudo se concentrasse estritamente sobre o pátio. De qualquer maneira, a intensidade da visão parecia abarcar todo o edifício como se cada recinto tivesse sido alcançado pela água. Mas a água nem tocava o chão, esvanecia em nada lá embaixo assim como, do nada, surgia lá de cima. Se uma coisa como aquela despencasse escola abaixo seria um estrago só! Mortes na instituição, sem dúvida. Cadeiras e carteiras e livros e apostilas e cadernos e lápis e borrachas e avaliações e computadores e muros e paredes e toda gente inundados. Olhando lá de cima, mantinha-me quieta, no entanto. Nenhum alarde. Absorto pela visão, o corpo inteiro não saía do lugar, como se somente daquele ponto exato, tudo pudesse ser visto. E não havia ninguém por lá! Aonde todos estariam? A escola inteira em aula, certamente. Cada setor imerso em seu trabalho: as pessoas da secretaria presas aos seus afazeres; o diretor e os coordenadores, provavelmente, em reunião; inspetores vigiando os corredores; banheiros sendo limpos. Momento em que o pátio escapa dos gritos, dos pisões, e da comida que cai no chão. Momento em que o pátio parece estar, para sempre, vazio. Um vácuo. E eu, então, o que fazia ali? Não deveria estar, como os outros professores, ministrando, na sala, a minha aula? Que horas seriam? Pela posição do sol, início da tarde. A visão se dava de uma certa distância, lateralmente, o nível dos olhos um pouco acima de onde toda a água caía: sim, era de longe, não frontalmente, e do alto que eu a via. Não estava, porém, no terceiro andar do edifício, o último deles. Não era do interior de qualquer cômodo que meu olhar saía. O que chegava a mim de todos os cantos, era espaço aberto. Um aberto azul. Quente e frio. E eu também não estava em cima do telhado. O vento que passava pelo meu corpo não era coisa que se dá nas pequenas alturas. Era vento largo, que não sabe o que é prudência ou coisa que, a ela, se assemelhe. Ademais, não havia nada sob meus pés, nada em que eu pudesse apoiar qualquer parte do corpo. Corpo? Mas que corpo era esse que a mim parecia só cabeça e olhos, os braços, de tão abertos, soltos, imensos e esvanecidos? Assim foi que tudo se deu naquele exato dia: um corpo-professora plainou horizontalmente no céu, absorto pela visão de uma verticalidade imensa toda ela força d'água suspensa sobre o pátio vazio de uma escola. Se se tivesse que fazer notícia de um acontecimento como esse, perdoem-me, mas isso seria tudo o que eu saberia dizer: nada a mais, nem a menos.

Isso é mesmo como arrancar das coisas, as cores. Proust bem o sabia (Cf. DELEUZE, 2007b, p. 73). Um corpo-professora no aberto azul de um céu sobre o pátio de uma escola absorto pela visão de uma enorme queda d'água em suspensão. Como se tudo o que, ali, reinasse ou simplesmente existisse, tivesse passado por uma ínfima abertura, e estourado no acontecido. Passagem maquínica de um corpo-desejo que reaparece desconfigurado na visão daquilo que mais inocentemente lhe interessa. Movimento que, ao fazer do mundo sua própria imagem, e não de uma imagem, o mundo, diz de uma coragem que é da arte: aquela que faz do mundo um irreal porque suprime, dele, o horizonte ao mesmo tempo que retira do sujeito, o ponto de ancoragem¹³⁰ (Cf. Idem, 1985, p.77). Trata-se de mergulhar, necessariamente, num “estado de coisas acentrado” pelo qual a imagem, como “o conjunto daquilo que aparece”, não se distingue do movimento, nem tampouco da matéria como a “identidade absoluta” de ambos: são “imagens-movimento” ou “matéria fluente” que, em uma composição infinita, constituem um plano imanência onde “não há não há eixos, nem centro, nem direita, nem esquerda, nem alto nem baixo”, todo “um mundo de variação universal, ondulação universal, marulho universal” (Ibidem, p.78 e 79). Neste estado de coisas, só se entre ou passa por perda. Como dizer, nisso, de corpo, sujeito ou professora? Se aí, não há nada que se deixe identificar, é somente a partir desse estado de coisas que é possível mostrar “como podem se formar centros em pontos quaisquer, que imporiam vistas fixas instantâneas” como a “sucessão de movimentos de universo” (Ibidem, p. 79, 80). Sob tal perspectiva, *inseparável do tempo*, diz-se da apresentação e da reapresentação infinda do plano de imanência como blocos de espaço-tempo, cortes móveis que correspondem aos agenciamentos das imagens-movimento. A sensação efetua o corte, faz abrir a passagem. A imagem que, neste caso, se apresenta é, igualmente, imagem-sensação, ela mesma sua forma sensível, ou seja, Figura, como a coincidência entre o que sente e o que é sentido (ou ainda, numa referência à Deleuze-Proust, entre o signo e a essência¹³¹). E isso não se dá senão sob extrema violência. O corpo, como lugar da sensação, ou seja, do encontro acidental com forças nunca dantes

¹³⁰ Em seu texto original, ao falar sobre isso, Deleuze utiliza diretamente o cinema como a própria evidência da imagem-movimento.

¹³¹ Em seu livro *Cinema I – A Imagem-Movimento*, Deleuze, em referência ao trabalho de C. S. Peirce, diz que “não se sabe ao certo a relação que tal filósofo propõe entre signo e imagem”. Diz, no entanto, da necessidade do confronto com tal trabalho na necessária produção de seu inventário de imagens. Para Deleuze, “(...) é certo que a imagem dá lugar a signos (...) parece-nos que um signo é uma imagem particular que representa um tipo de

experimentadas, é desarranjado: cabeça densa, em tronco, braços e pernas rarefeitos, olhos por todos os lados. É do vazio de um lugar que sente como exato que vê e é visto. Ele mesmo imagem, na inseparabilidade das ações e reações que engendram a produção de um mundo. Ele mesmo todo um conjunto que olha: cachoeira, pátio, telhado, céu, sol, janelas, paredes, sombra e fatos. A coisa se dá com se somente dali a visão pudesse ter explodido. Novo, raro e transitório acomodamento. Regozijo do que é eterno, cujo prazer suplanta, mas não exclui o medo, a dor, nem o perigo. Toda uma falta daqueles acontecimentozinhos já esperados. Todo o novo de um quente e um frio que em suas pequenas superposições fazem lembrar a mistura, a impureza do encontro de diferentes espaços-tempos (sempre se leva o mínimo de estratos) que se interceptam e juntam na intensidade daquilo que é pura existência desacomodada. O corpo, involuntariamente, sai do chão, abandona a terra, porque quer e pode. Ele não está mais onde deveria estar. Ventos que não sabem mais o que é prudência se lhe passam, e são. Corpo aéreo que se esparrama. Espalha. Escapa. Recusa. A total desobrigação de um modo de se exercitar um papel que o encobre, fecha, embrulha, põe no saco: à frente das carteiras da sala de aula, diz-se de cadáveres de voz firme, cujas ações, até as mais “espontâneas”, nascem milimetricamente esquadrihadas. Micro ações vergadas às mais ínfimas formas de poder como se, disso, nenhum efeito adviesse! Por isso, o corpo que se esparrama é corpo-pé-de-vento, capaz de arrancar as arborescências pela raiz, destruindo os vínculos que se asseguram pela reprodução de um roteiro desde há muito já escrito – *script* que faz gritar as suas ordens de comando no cumprimento daquilo que vem para mortificar. Sob tal perspectiva, o abandono da terra – ao mesmo tempo uma desobediência e uma traição - diz respeito à soltura das amarras que impedem que as coisas se deem exatamente como são: fluxo. Tal abandono é exercitado não como quem foge ou desdém, mas como quem resiste, luta, agencia, transfigura. A fuga é imperceptível e solitária – em meio ao cheio do dia não há ninguém por lá - como se tudo somente fosse realmente possível no vácuo de um momento e de um lugar, entre um e outro movimento, nos intervalos que traçam um “vazio” como “elemento genético da imagem ou elemento diferencial do movimento”¹³² (Ibidem, p. 108 e 109). Condição mesma de fazer nascer, inverter a direção,

imagem, tanto do ponto de vista de sua composição, quanto do ponto de vista de sua gênese ou de sua formação (ou até sua extinção). A presente dissertação, não envereda, no entanto, por tal caminho, dado o volume inviável que se lhe acrescentaria e, o que é mais importante, a manutenção da pertinência ao seu foco conceitual, ou seja, a sensação (1985, p. 92-93).

¹³² No referido livro, Deleuze discursa diretamente sobre o cinema e afirma o fotograma como o elemento genético da imagem, o “ponto que muda e faz mudar a percepção” (p.110).

modificar; “vibração” que age como “a solicitação elementar que compõe o movimento a cada instante” (Ibidem, p. 109). Pura modulação de espaço-tempo. Segundo Deleuze, todo um mundo que “só é dado ao olho que não temos”, por isso, “não é de se espantar que tenhamos que construí-lo” (Ibidem, p. 107). É em um vácuo de espaço-tempo que o corpo supera a molaridade das percepções sólidas na simultaneidade daquilo que é gasoso e líquido. Na contração de uma visão - *a enorme queda d’água toda cheia de seus sons e de sua corredeira* – se expande, horizontalmente, sem qualquer apoio, no ar, como se a própria força da água que despenca lá de cima o sustentasse, ou melhor, o capacitasse ao desarranjo que se dá nas alturas. A contradição de uma subida que se desenvolve como queda, arrebatada e arrebatada: a água que desce dá a ver. A visão que, com ela, corre – imagem-movimento *in natura* - aparece como o que há de mais vivo – puro “ritmo ativo”. “Descida em profundidade” que marca a “realidade intensiva” da sensação no cumprimento inescapável de sua condição: passar de um nível a outro, de um domínio a outro (Idem, 2007b, p. 86 e 87). A sensação, ela mesma vibração, passa, passeia. Sensação-intervalo? Corte. Produção de movimento-matéria. Produção de mundo. E o corpo sobe, aéreo. Se se trata de opor a “solidez da terra à fluidez do céu e das águas” (Idem, 1985, p. 103) é, antes, pelos possíveis efeitos de tais agenciamentos. O corpo-fluído, em força e desatino, ele mesmo multiplicidade, também vem para lavar a escola de usa inócua assepsia. É sob calor de sol alto que a viola. Em pleno funcionamento, a surpreende, como se viesse para interrompê-la naquilo que mais preza, ou naquilo que, de algum modo, produz e é produzido pela certeza envernizada dos seus discursos cansados na execução de uma prática que nunca encontra tempo para perguntar-se. A enorme torrente de água, em seu movimento incessante, mostra a quê veio, a questão não é somente interromper, mas, mais do que tudo, romper, de modo que não haja como retomar ao que era antes. Suspensa no ar, pode desabar a qualquer instante como se tudo somente fosse possível na realização de uma destruição avassaladora. Mortes são proferidas. Que se afogue tudo por lá! Que a água derrube, arrebatada, arraste, misture, evidencie, revele: telhados, documentos, mesas, óculos, chão, carteiras, lancheiras, pilares, mochilas, bancos, apostilas, árvores, cadernos, livros, vigas, papéis, cadeiras, computadores, paredes, celulares, janelas, microfones, lousas, sapatos, bebedouros, uniformes, gente. Olhar para todos estes corpos inundados, misturados, sendo arrastados para fora de onde estavam, significa entender “até o desabamento das pedras como ondas”. Ainda que, como diz Deleuze, a inspiração, nestes tempos, não possa mais ser marxista, a remissão

evoca, como o “horizonte de qualquer ofício” – até mesmo daqueles que se dão em uma escola –, os “ofícios do mar”, na medida em que exalta as “condições de uma população flutuante”, sempre apta a transformar a natureza das coisas (Ibidem, p. 104). Sob tal aspecto, trata-se daquilo que, no encontro com as estruturas, faz das ondas, puro e inclemente jato – força em ato. O pintor Francis Bacon, na produção da tela *Jato d’água*¹³³, em alusão ao fato de que joga uma grande quantidade de tinta sobre um fundo que já havia sido construído “como uma espécie de indústria”, com a intenção que aquilo se pareça como uma onda, afirma: “(...) Talvez, eu já devesse saber disso, que, uma vez essa estrutura feita, se a água ali fosse introduzida, ela ficaria como um jato e não como uma onda. Foi provavelmente pura estupidez de minha parte (...)” (SYLVESTER, 2007, p. 164). No estudo daquilo que Deleuze conceitua como uma das variedades da imagem-movimento – a imagem-percepção¹³⁴ – referencia, na produção cinematográfica moderna, o uso que a escola francesa e o expressionismo alemão fazem da água corrente como o elemento que melhor possibilitaria dizer de sobre o olho que está nas coisas (seu pólo subjetivo) – todo um “sistema acentrado” pelo qual as imagens “variam umas em relação às outras e tendem a juntar-se às ações recíprocas e às vibrações de uma matéria pura” (DELEUZE, 1985, p.102). A água que corre, ela mesma como a “perda vertiginosa de pontos fixos”, diz da “simultaneidade daquele que vê com o movimento do que é visto” (Ibidem, p.102). Aparece como o meio concreto que restitui “o real enquanto vibração” (Ibidem, p.103) – “matéria fluente (...) penetrada pelo ritmo”¹³⁵ (Ibidem, p.106) – dado que extrai “o movimento da coisa movida, ou a mobilidade do próprio movimento”. Nesse meio, diz-se de uma “raça de

¹³³ *Jato d’água*, Francis Bacon, 1979, óleo sobre tela, 198x147,5cm, col. particular (SYLVESTER, 2007, p. 163). Imagem disponível em: <http://www.francis-bacon.com/paintings/?c=1929-47> Acesso em 18/07/2013.

¹³⁴ Segundo Deleuze, em distinção ao modelo da percepção natural subjetiva, a imagem-percepção, como um dos três avatares da imagem-movimento, diz respeito à passagem da percepção total objetiva como aquilo que se confunde com a coisa, ou seja, com a imagem tal como ela é em si, tal como se reporta a todas as outras imagens das quais sofre a ação ao mesmo tempo reage, para a percepção subjetiva como aquilo que se distingue da coisa por simples eliminação e subtração, mas de tal modo que se pode dizer dela como unicentrada, reportada a um centro de indeterminação, dada a mobilidade de seus centros e multiplicidade de enquadramentos. As outras duas variedades da imagem-movimento seriam a imagem-ação e a imagem-afecção. A grosso modo, a imagem-ação diz respeito à ação retardada desse centro de indeterminação no sentido de “organizar uma resposta imprevista”, uma imagem especial que vem como um centro para o qual o universo se encurva, dado que recebeu uma “excitação em uma face privilegiada” e passa a eliminar todo o resto. Simplificando, algo como a “ação virtual das coisas sobre nós” e, ao mesmo tempo, “nossa ação possível sobre as coisas”. Indissociáveis, a percepção dispõe do espaço e “reporta o movimento a corpos” na mesma proporção em que a ação dispõe do tempo e “reporta o movimento a atos”. Finalmente, a imagem-afecção é como o “intermédio”, aquilo que ocupa o intervalo sem o preencher estabelecendo a relação entre o movimento recebido e o movimento executado, age como a “coincidência do sujeito com o objeto” que reporta o movimento a uma qualidade como estado vivido, tornando-o expressão – “simples tendência que agita um elemento imóvel” (DELEUZE, 1985, p. 85, 86 e 88).

¹³⁵ Segundo Deleuze, daí a “importância ótica e sonora da água nas pesquisas rítmicas” (DELEUZE, 1985, p.103).

homens” que não percebem ou sentem como os “homens da terra”. Entre os vínculos terrestres e “as amarras, os reboques, as cordas móveis ou livres” (Ibidem, p. 103) trava-se a luta de dois sistemas que se opõem. Se na terra, o movimento se faz de um ponto a outro, e, talvez, nisso, se possa dizer de uma tendência maior a que tudo se fixe em tais pontos, na água, o ponto marca “a conversão ou a inversão do movimento”, na medida em que se mantém em um entre – um ponto entre dois movimentos. Diz-se ainda de uma função de vidência que se desenvolve na água como se, nela e por ela, “a percepção gozasse de um alcance e de uma duração que não tem na terra” (Ibidem, p. 105) – na água, os corpos, inescapavelmente, se revelam: a percepção fluída como a atualização de uma consciência que “atinge uma determinação material” (Ibidem, p. 106). Percepção “não humana”, mais “fina e mais ampla (...) molecular”, não mais “talhada nos sólidos” (Ibidem, p. 105). Mas, se como meio de ascensão do próprio pensamento, há de se passar de uma percepção sólida para uma percepção líquida, com Deleuze, isso ainda não é suficiente: tal movimento tem que ser necessariamente ultrapassado rumo à percepção gasosa como condição última da matéria, seu “grão” (Ibidem, p. 111). Algo como “ver os intervalos moleculares, os buracos nos sons, nas formas e até nas águas, mas também fazer passar linhas de velocidade nesse mundo parado e através desses buracos no mundo” (Ibidem, p. 112). Há de se passar da molaridade das percepções sensório-motoras como percepções sólidas, rumo à molecularidade das percepções líquidas de modo que, das visões óticas e sonoras puras, nos hiatos que separam e juntam a matéria, finalmente, se pudesse ascender à percepção gasosa como o estado “definido pelo livre percurso de cada molécula” (Ibidem, p.111). Como o “programa do terceiro estado da imagem” (Ibidem, p. 112), a percepção gasosa permitiria a apreensão criadora do intervalo e da interação entre dois pontos, como se o espaço assumisse uma “textura pontilhista, *à la* Seraut” (Ibidem, p. 111 e 112) ou como se se visse as coisas do interior delas mesmas via as relações infinitesimais que as juntam e separam. Somente na “percepção pura, como a que existe nas coisas ou na matéria” (Ibidem, p.111), se poderia dizer, com Cézanne, do “mundo anterior ao homem” (Ibidem, p.107).

Como nomear o que a professora vive ao chocar-se, do alto de sua visão aérea, corpo horizontalmente desconfigurado, com uma enorme queda d’água em suspensão sobre o pátio da escola em que trabalha? Um sonho, um delírio, uma alucinação, um enlouquecimento, uma mentira, um desvario? Pois, para Deleuze, nada seria mais

subjetivo que um “delírio, um sonho, uma alucinação”, nem estaria mais próximo de “uma materialidade feita de onda luminosa e de interação molecular” (Ibidem, p.102), ou seja, de um estado perceptivo que é gasoso, de onde é possível ver que “o plano de imanência é inteiramente Luz”. A “imagem é movimento” e “a matéria é luz”. Os próprios blocos de espaço-tempo como cortes móveis são “figuras de luz”, dado que, na imagem-movimento não se pode dizer de “corpos ou linhas rígidas” (Ibidem, p. 81). As imagens, luminosas em si, são visíveis nelas mesmas e o olho é, ele mesmo, imagem. As imagens só aparecem para alguém se a luz for impedida de propagar-se em todas as direções, se incidir sobre uma “tela negra”¹³⁶ (Ibidem, p.82) que a reflita e refrate. O olho, como a própria “visibilidade da imagem” atuaria como esta tela na complexidade da formação de uma visão que, sob diferentes gradações, poderia acender a uma atuação proposicional – um olho-câmera, um olho-espírito ou uma visão háptica – como a produção de uma vidência tanto capaz de produzir quanto de sair dos blocos de espaço-tempo e a eles retornar, modulando-os (Cf. Ibidem, p. 82, nota 16). Na indistinção entre o real e o imaginário, algo como cortar a imagem atual de seu prolongamento motor, de modo que ela entre em relação com “uma imagem virtual, imagem mental ou espelho”. Acerca disso, propriamente, Deleuze diz da formação de uma “imagem-cristal, sempre dupla ou reduplicada” (Idem, 1992, p.71) onde o que se vê, são os “lençóis do tempo” – uma “imagem-tempo direta”. O movimento não cessa, a água dá a ver, mas a relação entre movimento e tempo se inverte na medida em que o tempo, liberado dos corpos, não decorre mais do movimento – quando, da “montagem” (composição de imagens-movimento) se faz “mostragem”, o movimento é que decorre do tempo (Ibidem, p.72). Se, com Bergson, se estabelece uma “identidade absoluta entre movimento-matéria-imagem”, se descobre um “Tempo que é a coexistência de todos os níveis de duração”, sendo que a matéria seria apenas seu “nível mais inferior” (Ibidem, p. 66). Essa mostragem, como pura vidência, ao trazer a imagem sob “novas relações com seus próprios elementos ópticos e sonoros” (Ibidem, p. 72), impõe, mais do que o visível, uma nova legibilidade. A imagem torna-se pensamento. E a professora vai. Absorta pela visão da enorme queda d’água em suspensão, tende à fluidez da água que corre e à aerificação própria dos ventos que, no céu,

¹³⁶ O termo “tela”, embora não traga a mesma impregnância que o termo écran, utilizado por Deleuze, carrega, no que diz respeito à própria contribuição do idioma francês à terminologia cinematográfica, é empregado sob o mesmo sentido, ou seja, como “anteparo que veda a passagem”. Observa-se que “no cinema, o olho não é a câmera, mas o écran. A câmera será um terceiro olho, ou o olho do espírito” (DELEUZE, 1985, p. 82, nota 16).

lhes passam o corpo estranho – corpo-olhos. De algum modo, é a si mesma que, lá embaixo, vê inundar, destruir, desarticular, no desarranjo e na mistura que se instaura. Há algo que a água revela na força que faz invadir os corpos, na transparência que os envolve e na superficialidade que os sustenta enquanto correm: as separações e as junções que os perfazem. Separações e junções que dizem respeito até mesmo àquilo que parecia de tal modo coeso como se assim já tivesse nascido. A percepção líquida infiltra-se nas formas que se pretendem transcendentais, desmantelando-as, de modo que devolve a matéria, tratada como inerte, à existência de si mesma. Como não fazer disso mais do que uma visão fluida? Parece tratar-se mesmo de uma inevitabilidade: se a água evidencia, nas coisas, as separações e as junções que as perfazem, há de se seguir rumos às mesmas, rumo aos hiatos, aos intervalos, aos buracos, aos vazios de onde, mais do que ver, há como *participar* da incrível produção da novidade que há no mundo. Algo acomete a professora e faz estourar a visão primeira como pura expressão pictural parada no tempo e no espaço. Nisso, ela escapa da solidez própria de um mundo fixo que não pára. Da cachoeira que paira sobre o pátio da escola, o movimento que a água põe à mostra não é mais o mesmo das ações automatizadas que nascem obrigadas a cumprir um percurso dado. O referido movimento diz respeito tão somente à “variação universal”¹³⁷ (Idem, 1985, p. 78) e é por sua via que a água, nas visões que, da imagem primeira, transbordam, cumpre o seu trabalho – pela sua força e efeitos o corpo se desprende de seus próprios processos como amarras que o fundiam à ancoragem da representação de um dado papel no mundo. Se se pode dizer, sob tamanha fluidez, da passagem de uma percepção líquida, já engendrada por ritmos que lhes são próprios, para uma percepção gasosa como aquilo que, ao tornar o corpo aéreo – é solto no ar, que vê -, o esparrama na imensidão desmedida de tudo o que há, é porque a sensação colorante faz de tudo um aberto azul. Os corpos são liberados de seus cromatismos e erguem-se no ar, tendo somente a cor e a luz como fundo. Sob uma reunião que os separa, atuam como personagens rítmicos que fazem circular a violência das relações que, incessantemente, os erguem e transfiguram. Movimento que aparece como pura impressão do Tempo, pois, na liberação dos corpos de seus cromatismos, o Tempo é que sai. É para uma “eternidade monocromática” (Idem, 2007b, p.

¹³⁷ Tal expressão aparece na conceituação de imagem-movimento, cuja produção Deleuze apresenta em estreita relação com a produção bergsoniana, exponenciando como principal referência todo o primeiro capítulo de *Matéria e Memória*.

90) que as coisas convergem. Imenso azul de onde tudo tende, finalmente, a se dissipar. Segundo Deleuze, “será preciso ir até aí para que reine uma Justiça que será apenas cor ou Luz, um espaço que será apenas Saara” (Ibidem, p. 35). Como não dizer, nisso tudo, da operação que faz de cada uma das obras do pintor Francis Bacon, aquilo que os seus trípticos mostram de maneira privilegiada¹³⁸, ou seja, o fato de serem pinturas móveis, percorridas pelo ritmo assim como a música? A visão inicial, que vem como um marco - pura impressão do Tempo - é, toda ela, móbil. Se não se dá, como nos trípticos, sob uma exposição tripla, faz retomar o problema que os painéis separados evidenciam: a visão aparece como a possibilidade de muitas hipóteses narrativas ao mesmo tempo exatamente porque se mantém fora de qualquer narração, e, por isso, produz a necessidade da *criação* de uma relação entre as suas partes separadas que está para além de uma lógica pré-anunciada - se diz respeito a qualquer lógica, só pode ser a da sensação. Naquilo que permite dizer, mais uma vez com Proust, sobre “verdades” que são “escritas com a ajuda de Figuras”, trata-se de arrancá-la – a Figura mesma – da figuração presente (Ibidem, p. 72), indefinidamente. O trabalho da sensação ergue exatamente, nas imagens, “os agenciamentos concretos que lhe dão origem” ou “o regime de circulação de intensidade” que melhor as descreve (CARVALHO, 2007. p. 19 e 20) por dirigir-se a presenças puras, sem fixá-las. A sensação afirma a “violência da realidade em si mesma” (SYLVESTER, 2007, p. 81) inseparável da consciência da “brevidade da existência” entre os momentos que as coisas nascem e morrem. E se se trata de uma escola que é inundada pela força torrencial das águas de uma cachoeira que se lhe despenca ou de “figuras que parecem banhadas por uma esplêndida luz de felicidade numa tarde de verão” (Ibidem, p.80), de uma rosa ou de uma pedra, importa transmitir o rasgo dessas existências, das sugestões que lhes correm dentro e entre, daquilo que as une e separa. Se, para Deleuze, tudo culmina nos trípticos¹³⁹ e “em Bacon, só há trípticos” (DELEUZE, 2007b, p.90), é porque tanto faz se se trata de uma ou mais Figuras, dado que, mais do que vibrar ou acoplar a sensação, importa *fendê-la*. O fato é que, mesmo que a sensação apareça como simples no caso de uma única

¹³⁸ Segundo Deleuze, referindo-se ao enfrentamento da narração, da ilustração ou da representação, via as obras Francis Bacon: “O problema já existe (...), independentemente dos trípticos, mas é neles que aparece em estado puro, com a separação dos painéis (DELEUZE, 2007b, p.76).

¹³⁹ Em Bacon, segundo Deleuze, “(...) o corpo da Figura atravessa três níveis ou domínios que culminam no tríptico. Há inicialmente o fato da Figura, quando o corpo se encontra submetido às forças de isolamento, deformação e dissipação. Há depois um primeiro *matter of fact*, quando duas Figuras são tomadas no mesmo fato, quer dizer, quando o corpo está submetido à força de acoplamento, força melódica. Finalmente, o tríptico, a separação dos corpos na luz universal, na cor universal, que se torna o fato comum das Figuras, seu ser rítmico, segundo *matter of fact* ou Reunião que separa.” (2007b, p. 89).

Figura – sensação como vibração – os diferentes níveis pelos quais ela necessariamente passa, já constituem acoplamentos de sensação. Toda sensação já é “sensação acumulada” (Ibidem, p. 44) e, da vibração, “(...) já se faz ressonância” (Ibidem, p.71). Se o tríptico, como lugar onde a sensação, assim como no acoplamento, aparece como complexa, o é de outra maneira, é porque, peculiarmente, ao apresentar várias Figuras, é capaz de elevá-las sob a força de um *matter of fact* como uma reunião que separa. Diferentemente do acoplamento, quando duas sensações de níveis diferentes enlaçam-se uma na outra, produzindo uma Figura comum a dois corpos pelos pontos e contrapontos que enroscam suas linhas melódicas, os trípticos evidenciam o “máximo de unidade de luz e de cor” para o “máximo de divisão das Figuras” (Ibidem, p.89). Se, na sensação simples, como vibração, o ritmo ainda dependeria da Figura, atuando como “vetor da sensação” (Ibidem, p.77), como aquilo que a faria passar de um nível a outro, e, na sensação complexa por acoplamento, como ressonância, o ritmo ainda se manteria atrelado aos pontos e contrapontos resultantes do entrelaçamento das linhas melódicas de duas sensações de níveis diferentes, é somente quando a sensação atinge um outro nível de complexidade, evidenciado pelos trípticos, pelo qual a sensação é fendida, que o ritmo ganha uma “amplitude extraordinária” - as Figuras sobem, são levantadas no ar “de onde caem repentinamente”, causando o “mais estranho fenômeno de recomposição” (Ibidem,p.77). O ritmo entra em um movimento forçado que lhe dá autonomia. Ao exceder todos os limites da sensação, ele mesmo, segundo “suas próprias direções separadas – ativo, passivo e testemunha”¹⁴⁰ (Ibidem) – se torna Figura ou sensação, sendo capaz de fazer nascer em nós a impressão do Tempo. Quando

¹⁴⁰ Segundo Deleuze, tais direções ou três ritmos base, como personagens rítmicos, equivaleriam, de certo modo, à produção de movimentos musicais em uma organização circular. Seriam assim definidos: “o ativo, com variação crescente ou amplificação”; o passivo, “com variação decrescente ou eliminação”; a testemunha como a indicação de uma “constante, uma medida ou cadência em relação à qual se estima uma variação”. A testemunha constitui-se como uma horizontalidade, um “ritmo retroativo em si mesmo, sem acréscimo ou decréscimo – ritmo-testemunha – enquanto os outros dois, verticais, só são retrogradáveis um em relação ao outro, sendo cada uma a retrogradação do outro”. Tais ritmos definiriam os trípticos segundo três elementos de complexidade: como o primeiro elemento de complexidade, “uma função testemunha é dada de início a personagens aparentes, mas os abandona para afetar mais profundamente um ritmo tornado personagem, um ritmo retrogradável ou testemunha na horizontal”; como o segundo elemento de complexidade, na grande circulação que há nos trípticos, “as testemunhas rítmicas são como Figuras ativas ou passivas que acabam de encontrar seu nível constante, ou que ainda o procuram, ao passo que as testemunhas aparentes estão prestes a se lançar ou cair, a se tornar ativas ou passivas”; como o terceiro elemento de complexidade, estaria aos outros dois ritmos, o ativo e o passivo via “casos simples em que se trata de uma oposição de descida-subida”, e casos de tal oposição ser “completamente diversa e surpreendente” de maneira que, “em última análise, o que conta nos dois ritmos oponíveis é que um seja a retrogradação do outro, enquanto um valor comum aparece como constante no ritmo testemunha, retrogradável nele mesmo”. Na análise, Deleuze chega a três leis do tríptico: a primeira como a própria existência de tais ritmos; a segunda, como a existência de um ritmo-testemunha com a circulação da mesma – testemunha aparente e testemunha rítmica; e a terceira como a “determinação do ritmo ativo e do ritmo passivo, com todas as variações segundo a característica escolhida para representar o ritmo ativo”. Segundo o filósofo “essas leis não têm nada a ver com uma fórmula consciente a ser aplicada, elas fazem parte dessa lógica irracional, ou dessa lógica da sensação que constitui a pintura (...) não são simples nem voluntárias (...) se estabelecem entre termos extremamente variados,

este estado é atingido, Deleuze afirma que “o tempo não está mais no cromatismo dos corpos”, pois passa para “uma eternidade monocromática” (a luz universal ou a cor universal). Entra-se em um “imenso espaço-tempo que reúne todas as coisas” (Ibidem, p 89 e 90). As Figuras separadas atuam como “trapezistas que só tem a luz e a cor como meio”. O encontro violento de suas *relações*, projetado sobre uma grande superfície, é que é acolhido pela “cor uniforme e pela luz crua” (Ibidem, p.88 e 89). Essas Figuras tendem a desaparecer deixando apenas um “traço vago de sua antiga presença” (Ibidem, p. 38), pois se tornam independentes de qualquer forma definida, são pura Força. É exatamente a isso a que Deleuze se refere quando diz que “será preciso ir para que reine uma Justiça que será apenas cor ou Luz, um espaço que será apenas Saara.” À medida em que se desprendem de suas formas definidas aquilo mesmo que as sustenta pode fazer desaparecer: cores e ritmos. Quando a sensação é fendida, como elementos que lhes são constituintes, são eles mesmos que sobem. A Figura é, ela mesma, cor e ritmo e é por tais potências que a ela se chega e dela se sai. A experiência da sensação é potencializadora de novos encontros, por isso, transgride, sempre, a si mesma. Na visão da construção de uma relação entre as partes, a sensação, ao mesmo tempo que sofre, opera um desenquadramento tal que o que sobra daquilo que outrora constituiu (e que a constitui) é um “traço vago” de uma “presença”. É assim que cumpre seu trabalho de restituir, no finito que produz, o infinito. Isso se dá em favorecimento ao advento de uma outra e nova sensação, e diz respeito, sempre, ao trabalho da cor e do ritmo como agentes moduladores de espaços-tempos. Se a professora tem seu corpo aerado na visão que lhe absorve e sustém, torna-se ela mesma a vidência de algo que não sabe o que é: olhos e ouvidos impossíveis espalham-se por toda parte e conjugam-se no trabalho de tornar a imagem, como uma pintura móbil impregnada de cores e ritmos, pensável. Se a imagem aparece como o meio pelo qual o pensamento pensa, tornar visíveis e audíveis as forças que lhe impregnam e que não os são por si mesmas, afirma a imensa afinidade do pensamento com a arte: são cores e ritmos que aparecem como material e força para o exercício do pensar. Deleuze afirma a

tanto do ponto de vista de sua natureza quanto de suas relações.” Deleuze aponta em Rembrandt, tanto a existência do abalo, da vibração ou das ressonâncias que vêm das camadas superpostas, quanto da amplitude da luz que garante a repartição em ativos, passivos e testemunhas. Na Ronda Noturna ou “numa natureza morta em que os copos de nível constante são ‘testemunhas meio aéreas’, enquanto o limão descascado e a concha nacarada opõem suas duas espirais”, passa-se das formas às forças. O mesmo se poderia fazer, como uma análise em primeira instância, da visão que se dá como pura expressão pictural: todo o pátio da escola se torna aéreo, de nível constante, enquanto que o corpo-professora e a queda d’água estariam em oposição (DELEUZE, 2007b, p.75-78; 80-85; 87 e 88).

importância de tais elementos no livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Logo na *Advertência*, apresenta a cor como o ápice de uma lógica geral da sensação, elemento para o qual todos os aspectos analisados convergiram; já mais à frente, ao passar da análise da sensação simples à sensação complexa, o filósofo utiliza os trípticos para falar sobre “pintar a sensação, que é essencialmente ritmo” (Ibidem, p. 77). Se, em um primeiro momento, seja, talvez, irresistível atribuir à cor, exclusivamente, uma qualidade apolínea, e, ao ritmo, dionisíaca, dado que Apolo é a divindade do sonho ou da imagem plástica, e Dionísio é o “símbolo musical da vontade”, tal binarização ou contraposição corresponde somente até certo ponto ao trabalho da sensação. Há algo a mais entre a cor e o ritmo do que a simples contradição que remeteria, cada qual, a mundos opostos. Assim como a tragédia aparece como a própria reconciliação entre os deuses - uma “aliança precária e admirável dominada por Dionísio” pois, “na tela sobre a qual Apolo borda a bela aparência”, é ele quem “ruge” (Idem, 1976, p. 9) - a sensação, ao cumprir sua tarefa, demonstra que, na relação de complementaridade que se produz entre ambos, em todo finito (apolíneo) que constitui, um infinito (dionisíaco) perpassa. Isso, no entanto, ainda não é o bastante. Se, na contraposição Apolo-Dionísio, caberia ao primeiro apagar a dor ao divinizar o princípio da individuação libertando o indivíduo do sofrimento “pela glória radiosa com a qual ele envolve a eternidade da aparência” e, ao segundo, ao contrário, exaltar a dor ao destruir o indivíduo fazendo-o retornar à “unidade primitiva”, arrastando-o ao “grande naufrágio” e absorvendo-o no “ser original” (Ibidem, p. 9), ainda que tais tarefas ressaltem a essência, respectivamente, da cor e do ritmo, naquilo que a sensação ergue, vale dizer que tais funções, *a cada qual*, igualmente se complementarizam. De tal modo, é possível que se diga, tanto da cor quanto do ritmo como potências de passagem, que, ao mesmo tempo que erguem, destituem uma morada. Agiriam, por assim dizer, como forças de (re)territorialização (que constrói a casa) e de desterritorialização (que emana do Universo e a ele se dirige), na constituição dos pequenos e grandes ritornelos¹⁴¹. Se, como Deleuze bem lembra, no limite do que existe para ser criado, tudo diz respeito a tempos e espaços, caberia ressaltar, ainda, em tal complementaridade, aspectos fundamentais: a cor estaria em estreita afinidade com o espaço, enquanto que o ritmo, com o

¹⁴¹ Com José Luis Pardo (In: GOLGONA & PELLEJERO [orgs.], 2008, p. 53 e 54), o ritornelo é o “tempo do retorno”, aquilo que “retém por um momento o fluxo, dá-lhe forma”. Sob tal sentido, refere-se à música como “uma corrente irreversível obstruída, preenchida, saturada por uma reversão” – a música necessita da “reversibilidade”, sem a qual não existiria. Segundo o autor, o ritornelo “opera como um recipiente que tenta conter o caos (...) tudo o que temos para inventar uma morada”, por isso, revestimo-nos dele.

tempo. Se, com o filósofo, Rembrandt nos dá a lição: “é a luz que engendra os personagens rítmicos” (Idem, 2007b, p. 89), é porque “a luz é o tempo mas o espaço é a cor” (Ibidem, p. 138). Assim remetidas, tais potências não diriam somente respeito, estrita e diretamente, aos meios que, por excelência, as evidenciaria: a cor propriamente, ao meio pictural e o ritmo, ao musical, dado que a referida remissão às mesmas se dá em instâncias anteriores a essas. Assim como não se diz, da sensação, que ela é colorida, mas colorante, a presença rítmica diz respeito, antes, aos processos de individuação, sempre muito particulares, de um tempo não pulsado, que não é regular e nem irregular, que é simplesmente sem medida – tempo como pura luz. Sob tal perspectiva, é possível afirmar, ainda, que na pintura há ritmos que lhes são internos que se tornam visíveis, e na música há cores que lhes são internas que se tornam audíveis. Tanto em relação a uma quanto à outra, trata-se de captar forças insensíveis segundo as potências dos materiais que lhes são próprios: o sonoro, no caso da música e o visual, no caso da pintura. Se, nesse trabalho, invoca-se instâncias pelas quais esse mesmo material age vinculado, simultaneamente, às potências do ritmo e da cor, o mesmo se pode dizer do pensamento. O ritmo, que é “mais profundo que a visão” ou a “audição”, “aparece como música quando se apropria do nível auditivo, como pintura quando se apropria do mundo visual” (Ibidem, p.50) e, vale dizer, como pensamento quando se apropria do mundo conceitual. Do mesmo modo, há cores que aparecem como pintura quando se apropriam do mundo visual, como música - cores sonoras - quando se apropriam do nível auditivo e, como pensamento quando se apropriam do mundo conceitual. Se Deleuze chega a afirmar uma certa superioridade da música em relação à pintura – “ a música começa onde a pintura acaba” - é somente porque a música é mestre em “onda e nervosidade”, sendo capaz de arrastar os corpos para outros mundos. A música desencarna, espiritualiza. Com Proust, a lembra como “um corpo a corpo imaterial e desencarnado, onde não subsiste mais ‘um único resíduo de matéria inerte e refratária ao espírito” (Ibidem, p.60). É, no entanto, exatamente por isso que o filósofo encontra na pintura o meio mais propício pelo qual pode dizer da conjugação do trabalho de tais potências e, mais propriamente, nos trípticos ou em tudo que funcione como tal - a reunião que separa –, de sua evidência. A pintura, como a única arte que integra sua própria catástrofe, aparece como a encarnação de presenças puras, presenças insuportáveis que se dão excessivamente (por isso, de sua clínica, diz-se como histérica, e da música, esquizofrênica) (Cf. Ibidem, p.61). Na pintura, o corpo se instala contra a corrente, lá onde pode escapar e, quando escapa “descobre a

materialidade que o compõe, a pura presença de que é feito, e que não descobriria de outro modo” (Ibidem, p.61). Chega-se nisso, a um estágio em que não vale mais ressaltar as diferenças entre uma e outra: se se lida com um “apelo espiritual” e ou “uma dor”, uma “nevralgia no corpo” (Ibidem, p.73), trata-se de achar o modo pelo qual se inserir numa onda que preexiste ou de “ser acolhido no movimento (...) de uma coluna de ar ascendente” (PARDO, In: GOLGONA & PELLEJERO [orgs.], 2008. p. 54). Pois é exatamente aí que a professora - ou o que se pode dizer dela - se instala. É daí que sobe. Nas múltiplas variações pelas quais a água exerce seu poder, trata-se de tomá-la como uma onda e inserir-se no “ponto de contato entre o exterior e interior” (Ibidem, p.64), onde não se sabe mais o que é um e outro. No limite das formas ou das figuras, das horas e dos lugares que fabricamos e que nos fabricam, os ritmos e as cores, ao mesmo tempo que nos protegem do caos atuando como recipientes (Cf. Ibidem, p.54) capazes de contê-lo, de alguma maneira o restituem, dado que é dele que saem e é a ele que retornam. Somente se pode buscar uma unidade rítmica “onde o próprio ritmo mergulha no caos, na noite, onde as diferenças de nível são sempre misturadas com violência” (DELEUZE, 2007b, p.51). Trata-se de operar uma “turbulência no tempo e um remoinho do espaço” (PARDO, In: GOLGONA & PELLEJERO [orgs.], 2008, p. 63), como a coexistência de todos os movimentos subordinados às forças que os deflagram. Se a questão rítmica não concerne específica e somente ao músicos – *ainda que os conceitos próprios ao meio musical apareçam como aqueles pelos quais melhor se pode dizer sobre a questão* - é porque o ritmo, como uma condição “anterior à música mais que música enquanto tal - é a combinação de espaços e tempos incomensuráveis, a relação de coisas desproporcionadas, a mistura bem medida do imenso” (Ibidem, p.57), e isso diz respeito não só ao mundo sonoro, mas a tudo o que há. Segundo José Luiz Pardo, “as formas soam” (Ibidem, p. 62) Isso é como poder ver os corpos como cordas que vibram não somente segundo o que a nossa “imaginação”, “memória” e “hábitos” podem medir, mas naquilo que constitui a “continuidade infinitamente polirrítmica” de seus “graus de rapidez e lentidão, de aceleração e ralentização (...), de movimento e repouso, Motus et Quies” (Ibidem, p.56 e 58). Se, na vibração, os movimentos revertem sobre si mesmos, ou seja, opera-se uma reversibilidade como a produção de um recipiente (uma forma) que nos protege do caos, não há como não dizer dela mesma como inseparável daquilo que se mantém, no processo, inaudível. O único meio de superação da forma (transfiguração) requer, pois, uma inversão: há que se vibrar de tal maneira ou sob tal frequência que aquilo que

passa a soar, nas “melodias” que se criam, é exatamente, o que antes, não era possível ouvir, “como se tratasse de uma cantinela composta de silêncios, de intervalos”, dos espaços vazios que se dão “(...) entre uma nota e a seguinte ou a anterior”. E o que se ouve, então, no “silêncio exasperante” é uma “estridência insuportável”. “Rumor inclemente da tempestade” (Ibidem, p.60). Murmúrio incessante da água que corre como “puro jorro da origem” (BLANCHOT, 2011, p.197) na imensa queda d’água em suspensão. É como se nas formas, como melodias que nos são impostas, a natureza continuasse a soar, mas de uma maneira que não é mais música, mas ruído, “som a-métrico”, que embora seja percebido como “arrítmico”, é somente “puro ritmo sem melodia”, é pura “força do tempo” (PARDO, In: GOLGONA & PELLEJERO [orgs.], 2008, p. 59 e 60). Um prazer distante do do regozijo dos sentidos, dado que não vem sem dor (Cf. Ibidem, p. 60). No olhar que persegue, alucinante, a água que corre, a professora ouve os buracos do som. Se se diz da importância sonora da água nas pesquisas rítmicas (Cf. DELEUZE, 1985, p. 103), é porque por ela se chega ao “limite do audível” rumo à “variedade sônica” das “infinitas desigualdades temporais” (PARDO, In: GOLGONA & PELLEJERO [orgs.], 2008, p.60) presentes na Natureza. Se se interrompe seu fluxo é pela necessidade vital de se fazer uma morada, e, se a ele, novamente, se retorna, é igualmente pela necessidade vital de não fixar-se nela. Somos feitos da mesma matéria que corre o mundo, não é parado que o sangue faz funcionar os corpos. Até a ele a visão fluida em água e ar faz ver e sentir. A sensação, na turbulência que se instaura, vem como o ritmo dos seus perceptos e a cor de seus afectos. Sangue vivo (Cf. Ibidem, p. 58). É com seu próprio fluxo que se enchem e transbordam os recipientes que se nos tornam. É naquilo que, com ele, pulsa, que a vida, em sua grandiosidade avassaladora, pode soar. A vida se torna, então, audível, não somente por aquilo que o ouvido consegue distinguir, mas principalmente por aquilo que o corpo pode experimentar. Nas passagens que se efetuam, nas construções e nas destruições engendradas, a sensação dá e requisita, sempre, o corpo. Imerso no repertório incomensurável das “diferentes espacialidades e temporalidades distintas” (Ibidem, p.57) que perfazem a Natureza, trata-se de fazer dele mesmo a pele e a mão com as quais as coisas soam - corpo sensível cuja inserção no mundo vem como o trabalho dos velhos tambores rituais ou de guerra, afinados ao calor das fogueiras: força estratégica capaz de dobrar e redobrar as relações expressas em tudo o que há, de modo que, na complexidade rítmica que engendra e expõe, a “própria duração torna-se intensiva”, e o tempo é que salta (Ibidem, p. 60). A potência rítmica faz a sensação

passar por diferentes níveis ou domínios, atravessando-os e fazendo-os transbordar. Por isso, exponencia diferenças puras. A desigualdade que faz subir ao agir entre blocos de espaços-tempos que são heterogêneos, supera qualquer possibilidade de distinção, dado que as proporcionalidades¹⁴², ao se tocarem, não coincidem, apenas coexistem. É esse indistinguível que os sentidos ou a fala não conseguem mais abarcar, mas que o corpo pode continuar a experimentar – “uma música que não se pode cantar, mas sim bailar” (Ibidem, p. 60) – desde que se encontre, ele próprio, porém, solto de sua coesão redutória que, ao organizar diferentes proporcionalidades, faz com que tudo funcione segundo um sistema. Atingido pela sensação, ou seja, diretamente na carne e no nervo ou em sua emoção vital, o corpo entra violentamente no curso de um movimento que, subordinado às forças em questão, o contrai e expande – “tudo se divide em diástole e sístole repercutidas a cada nível” (DELEUZE, 2007b, p. 41) – de tal modo que tende a perder, totalmente, sua organização. A sensação, ao romper os limites da atividade orgânica, faz do corpo a transitoriedade de órgãos que se formam no acordo com tais forças: “ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.13 e14). Corpo sem órgãos. Corpo fluxo, “componente de passagem” (Ibidem, p. 20), “*continuum* de intensidades” (Ibidem, p.24). O processo é involutório, e não há ponto de chegada, dado que “há sempre um estrato atrás de outro estrato” (Ibidem, p. 22). Sob este estado de corpo – “corpo impossível de Artaud, somente de ‘sangue e ossos’ (BAREMBLIT, 1998, p. 99) – é que se pode dizer dele mesmo como vibratório, corpo que é pele e é mão. A professora o sabe: toda *cabeça e olhos, os braços, de tão abertos, soltos, imensos e esvanecidos*. Segundo Deleuze, os órgãos transitórios, sentidos sob a organização dos órgãos fixos, são vistos em “fenômenos de autoscopia interna e externa: essa não é mais minha cabeça, mas me sinto numa cabeça, vejo e me vejo numa cabeça (...)” (DELUZE, 2007b, p. 56). Sob uma estranha horizontalidade, tal corpo plaina, aéreo, no imenso azul coberto de sol. Nada mais o impede de absorver o calor que o expande feito “bruma brilhante”, “vapor amarelo e sombrio” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 25). Corpo-

¹⁴² Segundo José Luis Pardo (In: GOLGONA & PELLEJERO [orgs.], 2008, p. 54 e 55): para “(...) os pitagóricos, fundadores da ciência e da filosofia antiga, os números são a razão (ou inclusive a alma) das coisas, as coisas expressam números. Neste sentido, não podemos identificar ‘número’ com ‘dígito’ nem com ‘cifra’, senão antes com proporção. O que as coisas expressam são antes proporções, relações. E isto se põe ainda mais de manifesto se repararmos que o modo usual de representação dos números entre os pitagóricos são as figuras, frequentemente híbridas de gnómones e pontos e que o seu modelo privilegiado são as concordâncias entre os intervalos da escala musical. O que significa que a mera existência de números (proporções entre os intervalos) pressupõe uma diferença de tensão, um desnível de intensidade. O continuum do som é a continuidade infinita destas variações de intensidade (...) a escala – a proporção numérica, a figura – opera um corte neste *continuum* ao introduzir uma ‘ordem artificial’ (...)”

caleidoscópio que, cansado de brincar fechado, abre-se como um plexo infinito de fagulhas coloridas ao sol. Nos intervalos das linhas e cores que se abrem, os devires se fazem. A violenta fluidez, carregada de encontros, os mais inusitados, reverberam na água que aflige e ergue a visão, e dão os seus ares de graça nos finos respingos que saltam cortantes da espuma que se forma branca, enquanto corre. No sem cor da água e no branco de sua espuma, uma importância ótica: as cores se perseguem e misturam indefinidamente. Por aí se pode dizer, com Deleuze, do “largo dorso do homem como variação” (DELEUZE, 2007b, p.55). Sob tal estado, a carne da Figura se constitui como “filetes de cores” (Ibidem, p.145) - a cada tom matizado corresponde uma força que é, imediatamente, tornada visível. Velocidades impensadas fazem, do seu próprio cromatismo, um “cronocromatismo” (Ibidem, p. 55) deliberado: “variações alotrópicas reguladas a cada décimo de segundo”¹⁴³ (Ibidem, p.54 e 69; Cf. DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 14) porque vêm, milimetricamente, “como conteúdo do tempo” (DELEUZE, 2007b, p.150). Assim como o ritmo, a cor introduz, no corpo, o tempo: “a variação de textura e cor num corpo (...) é verdadeiramente uma variação temporal (...)” (Ibidem, p. 54 e 55). Isso, segundo Deleuze, em exaltação ao pintor das sensações, é o que o constitui como força: “por o tempo na Figura é a força dos corpos em Bacon (...)” (Ibidem, p.55). Em estreita afinidade com as forças, são as relações de cor que “explicam a unidade do conjunto, a divisão de cada elemento e a maneira como cada uma age sobre os outros” (Ibidem, p. 144). Com Deleuze “é por e na cor que se encontrará a arquitetura” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 247) porque tudo “converge para a cor, na cor”¹⁴⁴ (DELEUZE, 2007b, p. 144). E tudo tende, no entanto, a se dissipar: o corpo em variação cromática, em contraposição ao monocromatismo azul do imenso - um fundo “que é mais que um fundo” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.234) e que vem sob uma “espécie de eternidade como forma do tempo” (DELEUZE, 2007b, p.151) - caminha rumo à perda de seu contorno e forma até que venha a se tornar, ele mesmo, matéria-luz. A grande superfície monocromática, plana e uniforme “comporta intrinsecamente uma ou mais zonas de vizinhança” (Ibidem, p.148) que fazem com que aspectos do contorno venham a lhe pertencer. É somente no azul imenso, “verdadeiramente aéreo”, como a “eternidade de um tempo

¹⁴³ Cézanne reforça a ideia: “ ‘Há um minuto do mundo que passa’, não o conservaremos sem ‘nos transformarmos nele’”(Cézanne apud DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.220).

¹⁴⁴ Deleuze, na análise da obra de Bacon, em relação aos três elementos de sua pintura - o suporte ou estrutura, a Figura e o contorno - afirma a convergência dos mesmos para a cor.

monocromático” (Ibidem) – toda a visão é, por ele, abarcada como se viesse sem quaisquer interrupções – que os corpos (como formas sensíveis ou figuras) podem ser liberados de seu próprio cromatismo e atingir o máximo de luz. É assim que um plano que é pura composição estética se ergue em pleno exercício. Vem como o meio, por excelência, em que as figuras estão libertas “de qualquer transcendência aparente ou de um modelo paradigmático, e confessam seu ateísmo inocente, seu paganismo” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 249). Quando se quer recomeçar do zero que se procede por uma monocromia liberada de todos os corpos (Cf. Ibidem, p.234) e o próprio vazio colorante - uma só cor como o fundo, como o nada - aparece, simultaneamente, como um mergulho no caos para a captura de um tempo fora do tempo e de um espaço fora do espaço. Ritmos e cores se elevam e interagem, então, como agentes moduladores de espaços-tempos, dado que “não é apenas nas relações de quente e frio, de expansão e contração” mas nos “regimes de cores, nas relações entre esses regimes, nos acordos entre tons puros e matizados” (DELEUZE, 2007b, p.152), que se pode aproximar infinitamente do fato ou da Figura como a “reconstituição de uma função háptica da visão”. O colorismo, ao expurgar a figuração, a ilustração e a narração, exerce uma moldagem temporal, variável e contínua pela qual a cor é puro “acidente tornado durável”. Assim referida, vem com a indiscernibilidade do dentro e do fora porque é “especialização continuada”, pura “energia espacializante” (Ibidem, p.134). Como o elemento, por excelência, da pintura, a cor operaria, por assim dizer, pelo poder que tem de fazer subir presenças puras. O sistema de cores age diretamente “sobre o sistema nervoso” (Ibidem, p.58). Talvez se possa dizer, no entanto, de sua clínica, não só como histeria pois, se é para tal sistema que tudo converge, há que se mencionar, naquilo que as produz e que é por elas produzido, a esquizofrenia: as cores, tanto quanto são marcas de presenças, levam para longe. Como uma onda que se espalha e traz à tona todos os elementos que a produziram como tal, superfície na qual tudo aflora, a cor é extremamente sensível em relação aos espaços que engendra, às relações de vizinhança que produz, às possíveis misturas que faz vislumbrar. Ela mesma, como o limiar de um corpo em constante movimentação, escapa sempre para frente de si mesma, revelando a “identidade de algo já dado e de algo sempre atrasado” (Ibidem, p.57). Como força de apreensão, pura visão sensível, traz a sensação como pele viva, membrana em franca respiração, tornando-a superficializada, incorporada. A cor, no entanto, ao fazer com que algo se afirme na emanção de sua poderosa fragilidade, faz ver e sentir, sob os espaços que preenche e neles mesmos, ínfimos e infinitos

pontos incolores, vazios, capazes de suplantá-la como se ela mesma contivesse, em sua constituição, aquilo que permite que a matéria escape. As cores, como potência de vibração, de alguma maneira, se mexem e quase dão a ver os vazios que, em sua constituição, borbulham, por isso, por esse grau de adivinhação que parecem comportar, por mais que digam respeito a determinada forma, afirmando-a, parece que sempre têm a ela, mesmo que infimamente, uma certa resistência. Assim vista – “cor-força” e não mais ou somente “cor-estrutura” (Ibidem, p.151) - ao mesmo tempo que afirma aquilo que a faz vibrar como tal, denuncia seu acordo com o caos quando, simultaneamente, eleva a figura e a mantém na iminência da própria queda. Como superfície de passagem ou modulação, as cores traem, e, se magicamente emergem, e se assentam e acomodam, é somente para que sejam, novamente, impulsionadas e esvaídas de modo que tudo o mais possa, novamente, se dar. Se o termo “modulação” (Ibidem, p.134) parece próprio ao meio musical – “os seres de música são como seres vivos segundo Bergson, que compensam sua clausura individuante por uma abertura feita de modulação¹⁴⁵ (...)” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.245) - e, em uma pintura móbil começa a ser dito via a repartição de elementos que se tornam rítmicos -

¹⁴⁵ A modulação diz respeito a uma prática comum à música tonal cujo sistema composicional aparece como a grande expressão musical do Ocidente do séc. XV ao XIX, principalmente. Tal sistema perdura até os dias atuais, talvez, como a mais forte referência aos nossos ouvidos (relativamente à música erudita e popular). A grosso modo, essa prática, atendendo à necessidades intrínsecas à composição, realiza a mudança de um centro tonal para outro ao substituir a tônica como ponto de apoio àquele que ouve. Quando isso acontece se altera toda atmosfera de sonora, pois a passagem efetua a mudança do conjunto de sons que gravitava em torno daquele centro de referência. A intensidade dessa alteração pode assumir, no entanto, graus diferenciados, e isso depende tanto de suas relações com o tempo quanto com as tonalidades. Em relação ao tempo é possível afirmar que: se a mudança tonal se configura como passageira, ou seja, se se dá em um tempo relativamente curto, a referência primeira mantém-se próxima parecendo soar sob aquela que a transpôs até que venha, novamente, a se territorializar; se a mudança tonal configura-se por um tempo relativamente longo – *o que diz respeito ao conceito de modulação propriamente dito* – ouve-se como que dois territórios sonoros em contraposição, sob graus mais ou menos distantes até que o segundo venha a firmar-se como “novo chão” - vale lembrar que muitas modulações, no entanto, retornam à tonalidade de origem e mesmo que isso não venha a ocorrer, tal “origem” passará a soar, na memória auditiva, via o novo colorido de sons trazido pela tonalidade que a substituiu. Em relação à tonalidade, afirma-se que: no processo composicional, o recurso da modulação poderá seguir rumo a tantas tonalidades quantas julgar necessário; há tonalidades que são mais próximas - vizinhas ou relativas - à tonalidade original por comportarem muitas notas em comum e há aquelas que se lhes vão distanciando. À partir da segunda metade do século XIX, via as produções do compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951), se diz sobre música atonal. Ao levar as modulações até as últimas consequências via a exploração infinda do campo tonal, tal expressão se liberta do antigo padrão que toma sempre um centro como referência. Efetiva-se, no entanto, pela produção de um outro sistema, o dodecafônico ou serial que utiliza uma série pré-definida de doze sons sem relações hierárquicas. De algum modo, no entanto, o conceito de modulação continuaria a persistir, se se trocasse uma série por outra, ainda que tal percurso soe estranhamente aos ouvidos. De qualquer modo, a modulação sonora trata, na inegável aproximação com o que Deleuze traz quando investe seu pensar no modo como funcionam os processo de criação do novo, de movimentos de (re)territorialização de desterritorialização, assim como na vida. Coisa que, talvez, a música aleatória possa dizer melhor, já que admite e incorpora em sua própria referência composicional, o improviso, acaso e a intuição enfatizando, a cada pequeno gesto particular que a executa, todo o processo do desenquadramento (como meio modulatório) que torna possível a diferença. Como grandes expoentes dessa música, temos John Cage (EUA, 1912-1992) e Stockhausen (Alemanha, 1928-2007). Vale citar ainda, o alemão naturalizado brasileiro, compositor e pedagogo musical, Koellreuter (1915-2005), por seus ensaios sonoros.

ativo, passivo e testemunha - segundo um jogo, tal como na música, circular, isso é tanto mais possível quanto mais tudo convergir para a cor, para o “imenso plano de fundo estável e imóvel” como aquilo que garante a “extrema divisão das Figuras” (DELEUZE, 2007b, p.78). Em música se diz de cores sonoras porque “é a cor do som que conta cada vez mais” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 246). Ainda que não se trate da uma mesma especificidade – as cores sonoras pertencem a um meio musical e as visíveis, ao pictural - a pintura vem como o que dá a vê-las, como aquilo que pode evidenciá-las. Se há um momento em que se poderia unificar essas cores, é somente em relação àquilo que exercem sob um ponto de vista anterior às quaisquer discussões que se dão inteiramente sobre as formas já atualizadas. Ainda que tal exercício esteja, inevitavelmente, relacionado a tais estruturas e materiais, trata-se exatamente do momento essencial criador em que, tanto no meio musical como pictural, não mais se versa sobre motivos e temas ou figuras e fundos respectivamente, mas sim, somente e diretamente sobre o próprio plano de composição que se ergue. Uma “rica comunicação de cores” (DELEUZE, 2007b, p.145), para a qual os ritmos convergem e coexistem, é aberta como material-força do pensar e para o pensar e isso tanto pode dar em arte, ciência ou filosofia, já que se trata da utilização de elementos inseparáveis das imagens que lhe vem como o Fora, e que são utilizados como recursos anteriores a qualquer área de conhecimento. Haveria, dessa maneira, algo que poderia afirmar, tanto no fazer científico quanto no filosófico e não apenas no artístico, um momento no qual as coisas todas se ergueriam como figuras estéticas. Se se perduram como tal na arte, à partir das mesmas se diria de personagens conceituais, no caso da produção filosófica, e de observadores parciais, no caso da produção científica. A força da sensação e um elã puramente estético participam, necessariamente, de toda e qualquer produção do novo. Falar de ritmos e de cores é como falar de perceptos e afectos. Paradoxalmente, tal tarefa tanto mais se cumpre se, naquilo que diz e faz ver, potencializa a indizibilidade e invisibilidade que tais elementos como constituintes da sensação, carregam. Há sempre um mistério e um segredo que rondam e participam de toda e qualquer produção de espaços-tempos outros. E há, em tal processo, o momento exato que a tudo contamina pelo qual, mais do que se sabe, se sente, que não há nada para ser dito. A professora afirma um limite: *perdoem-me, mas isso seria tudo o que eu saberia dizer: nada a mais, nem a menos*. Somente assim pode continuar a experimentar os “acordes de tons ou de cores” que vêm como afectos, em relação com os perceptos como a própria visão que a extrapola (Cf. DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 214 e

227). Visão infinita, dado que segue pelas multiplicidades que, constantemente, a engendram. Visão que, na horizontalidade de um corpo esvaído de si mesmo, evidencia, em uma escola, a presença pura de forças que fazem dele mesmo “uma espécie de postura incompreensível e ereta em meio a tudo no espírito.” (DELEUZE, 2007b, p.56). Professora-azul, capaz de surpreender-se de si mesma na indiferença de um aluno, nos registros avaliativos que lhe retornam, nas falas que soam e calam durante a aula, nos gestos e atitudes que, diariamente, realiza. O que, de fato, ali, com ela, é produzido? A atenção aparece como implicada a agenciamentos que se dão pelo desejo e que se mantém somente enquanto asseguram suas “conexões contínuas” e “ligações transversais” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.29). Pequeníssima “máquina privada” (Ibidem, p. 24) que, ao levantar uma questão que é de vida e de morte, afirma, não uma (des)esperança – um dia tudo há de dar certo – mas sim, a “transmutação de um pessimismo cerebral” comum à tristeza que assume os corpos que transitam no meio educacional, em “otimismo nervoso” (DELEUZE, 2007b, p.58). Muito provavelmente não estaria solta lá em cima se as modulações que sofre não tivessem criado chão suficiente para que pudesse pisar. “- Tudo é muito *rock'n rol*, não é professora?” - foi o que ouviu certa vez de um aluno visivelmente emocionado em um momento específico da aula.



8- PENSARES, POR HORA, DERRADEIROS

Esta dissertação apresenta as idas e vindas de uma viagem sem começo ou fim. À maneira dos artistas, ela se dá como um caderno de viagem: artistagens em linha, cor e palavra, denunciam o frescor daquilo que somente ali se deu, e que não tem a menor chance de repetir-se como tal. Em um todo nunca totalizável, esse “caderno” é, ele mesmo, a imagem impressa do movimento da pesquisa, o ritornelo inteiro como ser de sensação (Cf. DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 238) que, à força de uma luz passageira, pôde tornar-se visível e dizível, ainda que, disso tudo, interesse somente o ritmo e a cor (e isso não é o que basta?).

Se, assim como o bebê, essa dissertação deixa, *inteiramente*, de ser vida para pertencer à vida, pois, aqui, chega o momento que se dá por “crescida” e já vislumbra o marco dessa divisa, vale dizer dessa comoção não somente como aquilo que vem como um final, mas igualmente, daquilo que isso suscita de novo: o encontro com os olhos de cada leitor, incluindo os da autora, capaz de fazê-la voltar a ser, novamente e infinitas vezes, vida, em pensamentos outros que se fazem festa, por tantas e tantas outras dores e alegrias.

Pensares, por hora, derradeiros se presentificam na tenacidade de um olhar que parece seguir seu curso, enquanto se desmancha.

Quando o conforto de um lugar fechado, clara e misteriosamente, deixa de abrigar, procura-se uma saída. A questão é que essa saída diz sempre da criação, mas também - como não dizer? - da sorte, porque na fuga, nas rotas que são traçadas, algo, de fato, pode ser sentido como ação contundente e, ao mesmo tempo, como pura magia. Não importa a remissão de uma coisa ou outra ao trabalho dedicado ou a qualquer bem-aventurança, simplesmente porque, talvez, não haja mesmo como experimentá-las separadamente. Em alusão ao músico-poeta: da “sorte de um amor tranquilo”, o “sabor da fruta mordida” ou, do “sabor da fruta mordida”, a “sorte de um

amor tranquilo”¹⁴⁶. Se se há de dizer sobre essa dissertação, é disso mesmo que se trata: no escape de uma forma estanque que engessa um lugar demarcado pelo rosto de um saber-poder-professor, o florescer de sensibilidades ligadas aos desígnios secretos da criação e da sorte, dos suores e das magias, das ações e dos encontros, tudo isso misturado. Sabores e amores, nos diz Cazuzza, como quem canta o nascimento de uma vida, de um lugar outro, de tempos e espaços que vêm e que se firmam como um modo muito particular de existência. E a coisa segue na “batida, no embalo da rede”, enquanto houver. O novo que nasce sabe da transitoriedade que lhe é inerente. Por isso é que faz soprar a vida. Na iminência impensável da morte, a escrita que tatua as tantas páginas dessa dissertação, expurga, do território educacional, tudo o que não é acontecimento, no “inferno e céu de todo dia”. Pode-se dizer dela como um vazio, mas também como um excesso – um ficcional, que afirma, antes, o que não é. Ao enredar e enredar-se na trama de outros mundos possíveis, é que pode atravessar o muro das lamentações educacionais para além dos vícios que estampam sempre um mesmo padrão (ou variações dele) como único e verdadeiro. “O amor” - um lugar - “a gente inventa pra se distrair e quando acaba a gente pensa que ele nunca existiu”¹⁴⁷? Pois, de tão forte e gigantesca, como as figuras estéticas que a erguem – no meio do nada, uma professora sonha-se: *um leão no parque da Educação Infantil e o aluno-
vinada retirado do parque; um carrapato ou um piolho em um pano de prato sobre a mesa do professor; uma mulher branca, nua, muito magra, de cabelo longos
platinados, grudada frontalmente na parede contrária às salas de aula de um corredor e, finalmente, a vista aérea de uma enorme queda d’água em suspensão, sobre o pátio
da escola* - essa dissertação vem como as mãos desproporcionalmente alongadas e delicadas de uma pintura maneirista do século XVI: como se não coubessem nas sessões ordinárias e rotineiras que teimam em mecanizar suas funções, apresentam-se, ao mesmo tempo, como criadoras e criaturas. Sob tal aspecto, é possível que se diga dela, ainda, via a monumentalidade da estatuária em pedra das antigas civilizações, aquelas que têm, incrustadas nas cavidades nada comedidas dos olhos, lápis-lazuli, turqueza... Buracos em azul, por excelência. Na verticalidade dura, imponente e cortante do material rochoso, a horizontalidade de um fundo que é visão ininterrupta, e infinita: céu e

¹⁴⁶ CAZUZA. *Todo amor que houver nessa vida*. Intérprete: Cazuzza. In: CAZUZA. *O Tempo não pára*. Rio de Janeiro: Universal Music Brasil, 1989. 1 CD.

¹⁴⁷ CAZUZA e FREJAT. *O nosso amor a gente inventa*. Intérprete: Cazuzza. In: CAZUZA. *Só se for a dois*. [S.l.]: Universal Music Brasil, 1987. 1CD.

mar, água e ar, sem recorte do horizonte. E o corpo todo se alteia enquanto desmancha, infiltra enquanto se deixa infiltrar, na violência daquilo que lhe consagra a vida: a sensação é mesmo como pedaço de terra banhada por rio. Entre um chão e outro, a imersão como puro devir... No banho, finas camadas de ouro brilham no drapeado dos panejamentos que se vão (des)arrumando, dobrando... E um tanto da pele se mostra rasgada pela escrita em cunha: desejos e feitos aos quais toda a geometria vem para manter vivos. Uma forma que antes não existia, como apoderamento daquilo que se lhe atravessa - vozerio e silêncio: a boca emudecida, selada, da gigantesca criatura, cala o que é comumente dito, enquanto faz gritar, com Antunes, o silêncio do que não é, porque vem antes dos começos, ou das coisas que se fazem sem que sejam ouvidas: “(...) astro pelo céu em movimento, e o som de gelo derretendo, o barulho do cabelo em crescimento, e a música do vento, e a matéria em decomposição, a barriga digerindo o pão, a explosão de semente sob o chão, diamante nascendo do carvão (...)”¹⁴⁸

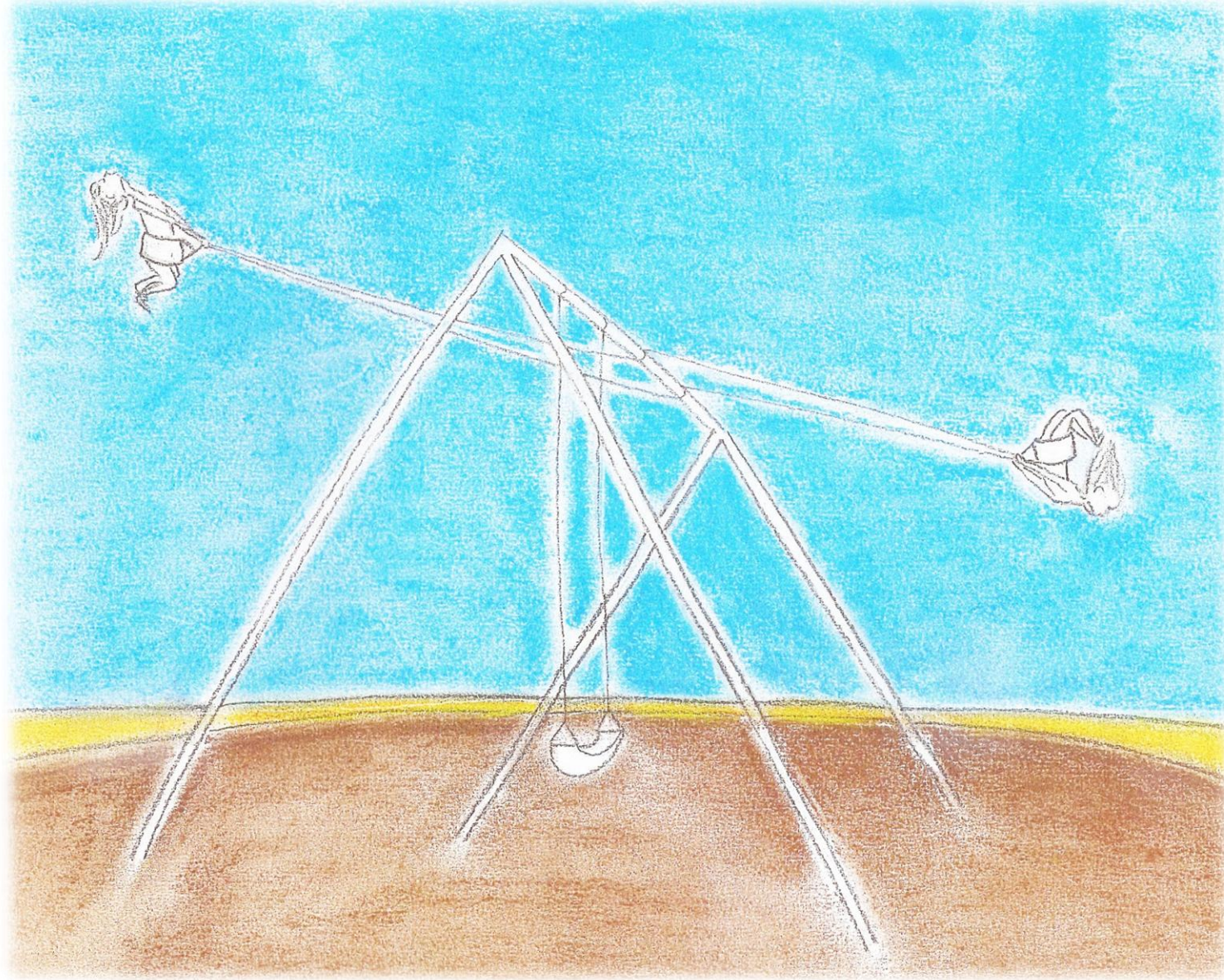
Com Valéry-Deleuze, um método inspirou tal arquitetura e, por sua via, um procedimento em três frentes: escrita conceitual, escrita solta e desenho como instâncias que não coincidem ou fazem coincidir, mas que se afirmam naquilo que, propriamente, podem ou, em suma, naquilo que, antes, as diferencia. Ao serem funcionalizadas como potências operatórias no atendimento à necessidade que essa dissertação sofre - a da erigir Figuras - se interpenetram, cruzam, aproximam, distanciam, em suma, conversam... e, na conversa, repetem, é importante dizer. Mas como não? Como exercer a tarefa que o Método incita na junção da dramatização deleuziana à expressão valéryana “demorar-se na sensação”, sem que, no exercício sagrado, suado e mágico da mentira, a repetição dê as caras. Os simulacros vivem de se esquecer de si mesmos. O que foi dito em um caso, pode reaparecer de forma idêntica noutro, de maneira que, repetindo-se, não se repita, ou melhor, repetindo-se, exponha a inevitável dissimetria que constitui toda e qualquer invenção, o diferente, o salto, o demônio. Essa coisa que ensina a vida a ser feita, que lhe põe a galope por espaços-tempos que lhes são desconhecidos. Na investida, a cada uma das potências referendadas (e a todas juntas), o caráter mesmo daquilo que intentam capturar: elas vêm como força. Funcionam como linhas de força que se enredam na operacionalização de um diagrama cuja principal ou, pelo menos, mais provocativa característica, é a de somente nascer enquanto é

¹⁴⁸ ANTUNES, Arnaldo e BROWN, Carlinhos. *O silêncio*. Intérprete: Arnaldo Antunes. In: Arnaldo Antunes. *O silêncio*. [S.l.]: MGM, 1996. 1CD.

feito, ou a de ser feito enquanto nasce, o que dá no mesmo. Cartografias do erro, coisa tão outra, tão longinquamente distante das verdades verdadeiras! Tal qual um rizoma, a coisa poderia seguir *ad infinitum*, em profundo atendimento àquilo que, nietzscheaneamente, se lhe acomete. Se algo se estrutura e forma, estabelecendo partes, fazendo nós ou aparando pontas, é somente porque tende a erguer-se segundo o plano que melhor condiz àquilo que, ao mesmo tempo, intimamente lhe assemelha e, absurdamente, difere. Como não fazer ver o que antes não podia ser visto, como não dizer o que antes não podia ser dito? Como não se deixar levar por uma escrita que, aparentemente sem eira nem beira, vai fazendo linhas com tudo o que, antes, não sabia o que era palavra? Como não se espantar com o desenho que, a despeito de todo rigor e suposto controle, vai nascendo e trazendo para si, ao mesmo tempo em que leva para tão longe? Como não pintar cores que não funcionam até que, na experimentação, algumas delas possam pairar como certas? Como não se deixar levar por uma escrita que, supostamente regrada, vai se dando via encontros os mais inesperados, ao mesmo tempo em que cumpre tornar legível o que não tem parada? Escrita solta, desenho e escrita conceitual, respectivamente. Poder dizer dos procedimentos inventados para essa dissertação como um tríptico - *a la* Bacon - significa pôr à mostra suas potências particulares, mas principalmente aquilo que, somente sob a composição de uma certa unidade, pôde ser feito. Se a escrita solta, assim como o desenho, como potências da arte, são como força em estado puro, a escrita conceitual aparece como o que melhor pode dizer sobre cada captura. É como se, na independência que os sustenta, as *relações produzidas* fossem as responsáveis por arrancar, de cada visão, a Figura. Ainda que o desenho apareça como uma “ação furiosa que devora a si própria” (VALÉRY, 2003, p.125), e que só pode parar quando sente presente o real que persegue, e a escrita solta venha, igualmente, como uma questão de posse, a ausência da palavra, no desenho, permite dizer de uma certa “proximidade” entre a escrita solta e a conceitual, capaz de afirmar uma delas como potência deflagradora da outra. Trata-se, obviamente, do seguinte fato: a todo exercício, coube à escrita solta deflagrar a conceitual. Ainda que a escrita solta tenha sido, algumas vezes, posteriormente mexida e remexida a favor de elementos que saltaram da escrita conceitual (e que somente dela poderiam saltar), tal movimento apareceu como contribuição à clareza de algo que, de alguma forma, já estava lá. O número de exercícios de escrita solta que se deu para cada Figura, tem a ver exatamente com isso - à teimosia própria daquilo que vem para afirmar o irredutível, a certeza de que *uma* das tantas tentativa (as

quais, comumente, se firmam como a captura de coisas, dantes, imperscrutáveis), se fazia pronta – inteira - para tudo o mais que pudesse vir! Como se naquela exata escrita se pudesse saltar da visão primeira à Figura, ao fato. Captura. E na proximidade das referidas escritas, a dança do desenho, como se, no enfrentamento de algo extremamente dificultoso – como, em meio a coisas mais ou menos reconhecíveis, pensar o que não foi, de fato, visto, nem jamais dito? - fosse ele o que melhor pudesse resolver a questão... Vidências implicadas diretamente com a sensação. Visões em um devir infinito. Dizer dessas três potências - escrita solta, desenho e escrita conceitual - via a produção de relações que as costuram e, ao mesmo tempo, mantém separadas - e que, em suma, vêm como o que dá corpo a essa dissertação - é como poder dizer do nascimento-morte de uma forma, na medida em que, ao serem tomadas elas mesmas, em seus diversos níveis, como coisa a ser manuseada, evidenciam a desnaturalização de toda e qualquer pretensa fixidez. O que se vive é um processo de sensibilização em ato que, ao jogar estética na existência, passa da forma às forças e, por isso, pode elevar, à maneira de Proust, tudo o que punge ou fere à categoria da Arte. Isso, sabe-se, não se reduz ao trabalho dos sentidos ou aos fenômenos do aqui e do agora continuamente cabíveis em um corpo que os explica, porque ver o que antes não podia ser visto ou dizer o que antes não podia ser dito diz respeito, antes, ao exercício transcendente do pensamento, involuntariamente rompido ao sofrer o contato com algo demasiadamente grande, insuportável. Se a coisa nasce somente enquanto é feita é porque, nisso, todo corpo que se arreventa, desconjunta, despedaça, desaparece... No contato, a destruição e a criação vêm como potências inseparáveis que dizem da inescapabilidade de uma luta: arrancar das percepções, o percepto, e das afecções, o afecto, é mesmo como atirar-se em um abismo. Fazer de uma imagem, Figura, implica em fazer dela, pensamento, e não do pensamento, uma imagem. Não contraditoriamente, a condição que se assume, é a do pensamento sem imagem. Há que se dissolver-se em seu desenho, passear sobre as suas linhas, manipulá-las, pisar para dentro e para fora de seus contornos, viver-lhe o ritmo e a cor, elementos estes, essenciais à sua constituição. A apreensão desses elementos, assim como a capacidade de fazê-los subir é que possibilita, àquele que luta e que, por isso, vive, o jogo de um eterno vir-a-ser... São as idas e vindas de um fazer vital, cuja força mantém-se vigorosa nas perdas e nas conquistas de abrigos como lugares de vida, para a vida. Amores. Ritornelos que implicam em devires. Os animais nos ensinam. Como seres cujas propriedades mantém-se fortemente vinculadas ao território, toda saída e toda chegada exalta uma

corporeidade em pleno dinamismo. Se se trata de corpo vivo, a relação que a presente escrita constrói entre a dissertação propriamente dita e a estatuária das antigas civilizações, não vem como saudosismo ou tentativa de aproximação às formas de expressão polívocas, multidimensionais, de sociedades tidas como primitivas às quais jamais alcançaremos, mas também (e menos ainda) não se trata do serviço à hegemonia de um pensamento que, em nosso tempo e lugar, prima pela procura, nas alturas ou nas profundezas como lugares de esconderijo das verdades universais, de um rosto como aquilo que é, que encontra, que mostra, que diz e que estabelece. Essa dissertação, corpo de pedra e olhos lápis-lazuli, turqueza, vem, com Deleuze, antes, como “cabeça-pesquisadora”, que sabe que tudo o que quis e pôde ver e dizer, reverbera, inevitavelmente, na fala última de seu texto, que sai da boca de um aluno, e que diz respeito à sua própria constituição, cuja condição, não contraditoriamente por se tratar de um material caracterizado por uma tal resistência que atravessa tempos e lugares, é a do informe: “Tudo é muito rock’n rol, não é professora?”



9- REFERÊNCIAS:

ALYS, Francis. *Paradoxo of Praxis I - Sometimes Making Something Leads to Nothing*. Cidade do México, 1997. Vídeo de domínio público, 4.59min. . Imagem disponível em: <http://designblog.rietveldacademie.nl/?tag=francis-aly> Acesso em 11/09/2012.

ANTUNES, Arnaldo e BROWN, Carlinhos. *O silêncio*. Intérprete: Arnaldo Antunes. In: Arnaldo Antunes. *O silêncio*. [S.l.]: MGM, 1996. 1CD. Música disponível em: <http://www.vagalume.com.br/arnaldo-antunes/o-silencio.html> Acesso em 10/11/2013.

BACON, Francis. *Jato d'água*, 1979. Óleo sobre tela, 198x147,5cm, col. particular. Imagem disponível em: <http://www.francis-bacon.com/paintings/?c=1929-47> Acesso em 18/07/2013.

BAREMBLITT, Gregório. *Introdução à Esquizoanálise*. Belo Horizonte: Biblioteca do Instituto Félix Guattari - Coleção Esquizoanálise e Esquizodrama, 1998.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Aula*. Tradução: Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

BERGSON, Henri. *O Pensamento e o Movente*. Tradução: Bento Prada Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *O Livro dos Seres Imaginários*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRANT, José Mauro. *Cantos, Contos e Acalantos*. [S.l.]: Drum Estúdio, Biscoito Fino, Selo Biscoitinho, 2006. 1 CD. Disponível em http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Musica=MU038729 Acesso em 17/08/2013.

CARDOSO, Hélio Rebello. *Conceitos Onto-políticos no pensamento de Gilles Deleuze: "minoria" como "dever-minotirário"*. Pólitica & Trabalho. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal da Paraíba, n.15, set. 1999, p.21-28. Disponível em: <http://www.oocities.org/college.park/library/8429/15-cardosojr.htm> Acesso em 20/02/2013.

CARVALHO, Nuno Miguel Santos Gomes de. *A Imagem-Sensação: Deleuze e a Pintura*. Tese de Mestrado em Filosofia, especialização em Estética e Filosofia da Arte, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia, 2007.

CAZUZA. *Todo amor que houver nessa vida*. Intérprete: Cazuzza. In: CAZUZA. *O Tempo não pára*. Rio de Janeiro: Universal Music Brasil, 1989. 1 CD. Música disponível em: <http://letras.mus.br/cazuza/49202/> Acesso em 10/11/2013.

CAZUZA e FREJAT. *O nosso amor a gente inventa*. Intérprete: Cazuzza. In: CAZUZA. *Só se for a dois*. [S.l.]: Universal Music Brasil, 1987. 1 CD. Música disponível em: <http://www.vagalume.com.br/cazuza/o-nosso-amor-a-gente-inventa-estoria-romantica.html> Acesso em 10/11/2013.

CORAZZA, Sandra Mara. *Pesquisa-ensino: o "hífen" da ligação necessária na formação docente*. In: Araucárias - Revista do Mestrado em Educação. FACIPAL. Palmas, v. 1, n. 1, 2002, p. 15. In: GOMES, Paola Basso Menna Barreto. *Arte Educação: perspectivas virtuais*. Tese de Doutorado apresentada ao PPGED da FAGED na UFRGS. Porto Alegre, 2004.

_____. *Artistagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. *Dramatização do Infantil na comédia intelectual do currículo: método Valéry-Deleuze*. Projeto de Pesquisa (Produtividade) do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação (FAGED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) apresentado ao CNPq, ago. de 2010. 91p. Texto digitalizado.

----- *Método Valéry-Deleuze: um drama na comédia intelectual da Educação*. Educação e Realidade. Porto Alegre, v. 37, n. 3, p. 1009-1030, set./dez. 2012. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade Acesso em: 14/08/2013.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. *Cinema I– A Imagem-Movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *O ato de criação*. 1987. Disponível em: http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br Acesso em: 11/09/2012.

_____. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Vídeo. Editado no Brasil pelo Ministério da Educação. “TV Escola”, 2001.

_____. *A Imanência: uma vida...* In: Dossiê Deleuze. Educação e Realidade. Porto Alegre, vol.27, n.2, jul/dez 2002, p. 09-18.

_____. *Foucault*. Tradução: Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *A Ilha Deserta*. Tradução: Luiz B.L. Orlandi et. al. São Paulo: Iluminuras, 2006a.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006b.

_____. *Lógica do Sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006c.

_____. *Cinema II – A Imagem-Tempo*. Tradução: Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007a.

_____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Tradução Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007b.

_____. *Proust e os Signos*. Tradução: Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto et. al. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução Ana Lúcia de Oliveira (coord.). São Paulo: Ed. 34, 2002.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

FEIL, Gabriel Sausen. *Procedimentos em Gilles Deleuze: Proust, Sade, Sacher-Masoch, Klossowski, Kafka e Bacon*. In: Rastros de Escrita – Anais do I Colóquio Nacional do Pensamento da Diferença – Escrituras em meio à vida, Canela/RS, 3, 4 & 5, nov. 2011. 1CD-ROM.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura F. A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

FUGANTI, Luis. *Agenciamento*. In: AQUINO, Julio Groppa & CORAZZA, Sandra Mara (orgs.). *Abecedário – Educação da Diferença*. Campinas: Papiros, 2009.

GARCIA, Wladimir. *Poesia e Existência*. p. 2. Boletim de Pesquisa – NELIC, ISSN 1984 – 784X, Florianópolis, SC, Brasil.

GOMES, Paola Basso Menna Barreto. *Arte e Geo-educação: perspectivas virtuais*. Porto Alegre, FAGED/UFRGS, 2004, 378f. Tese de Doutorado em Educação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação (FAGED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2004.

GOYA, Francisco. *El sueño de la razon produce monstruos*. 1799. Gravura 43 da Série *Los Caprichos*. Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda. Imagem disponível em <http://www.franciscodegoya.net/home-2-24-1-0.html> Acesso em 10/07/2013.

HEUSER, Esther Maria Dreher. *Pensar em Deleuze: Violência e Empirismo no Ensino de Filosofia*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2010.

_____. *Estudos em torno da busca de um começo para pensar: do poderoso Eu ao impoder essencial do pensamento*. In: Rastros de Escrita – Anais do I Colóquio Nacional do Pensamento da Diferença – Escrituras em meio à vida, Canela/RS, 3, 4 & 5, nov. 2011. 1CD-ROM.

LECLERCQ, Stéfán. *Deleuze e os bebês*. In: Dossiê Deleuze. Educação e Realidade. Porto Alegre, vol.27, n2, jul/dez 2002, p. 19-29.

MORIN, Edgar. Epistemologia da Complexidade. In: SCHNITMAN, Dora Fried (org.). *Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra*. Tradução de Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 1ª edição.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Além do Bem e do Mal*. Tradução Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2011.

O ENIGMA de KASPAR HAUSER. Direção: Werner Hersog. Alemanha Ocidental, 1974, 110 min.

PACHECO, Nazareth. *Sem título*. 1999. *Acrílico, agulha e cristal*, 320x50x24cm. Imagem disponível em <http://www.casatriangulo.com/pt/artista/20/trabalhos/1/> Acesso em 11/09/2012.

PARDO, José Luis. *E cantam na planura*. Tradução Susana Guerra. In: GOLGONA Anghel & PELLEJERO, Eduardo (orgs.). “Fora” da Filosofia: as formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze. Lisboa, org. pelo Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, em colaboração com o Centro de História e Filosofia da Ciência e da Tecnologia da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade nova de Lisboa e o Departamento de Literaturas Românticas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

PELLEJERO, Anibal Eduardo. *A Estratégia da Involução: o devir-menor da filosofia política*. In: Rastros de Escrita – Anais do I Colóquio Nacional do Pensamento da Diferença – Escrituras em meio à vida, Canela/RS, 3, 4 & 5, nov. 2011. 1CD-ROM.

PEREIRA, Nilton Mullet & BELLO, Samuel Edmundo Lopez. *Pensando as artes de si e a produção da diferença em Michel Foucault*. In: Rastros de Escrita – Anais do I Colóquio Nacional do Pensamento da Diferença – Escrituras em meio à vida, Canela/RS, 3, 4 & 5, nov. 2011. 1CD-ROM.

MAGRITTE, René. *La Modèle Rouge*. 1935. Óleo sobre tela laminada em papelão, 56x46cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris, França. Imagem disponível em: <http://boijmans.cultuurwjs.nl/collec/mk/mk5.htm> .Acesso em 11/09/2012.

MUNCH, Edvard. Puberdade. 1894-5. Óleo sobre tela, 151.5x110cm. Oslo Nasjonalgalleriet. Imagem disponível em: <http://www.edvard-munch.com/gallery/anxiety/index.htm> .Acesso em 09/07/2013.

SAVAGNARGUES, Anne. *Deleuze: del Animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Tradução: Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

