

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E
INSTITUCIONAL

**IMAGENS DE UMA ESCRITA A CONTRAPELO.
A LEITURA DO QUE NÃO ESTÁ ESCRITO.**

Érica Franceschini

Orientadora: Profa. Dra. Tania Mara Galli Fonseca

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, 2017.

Dedico esta dissertação à minha avó,
pelos doces e chás e, simplesmente,
por ser quem ela é.

“Dentro de cada pessoa/ tem um cantinho escondido/ decorado de saudade/
um lugar para o coração pousar” (Arnaldo Antunes)

Os dois anos de mestrado só foram possíveis pelos cantinhos que fui encontrando, nestas pessoas que souberam, com tanto carinho, se fazerem presentes:

À UFRGS, pelas portas abertas;

À minha mãe, Ieda Maria, por sempre fazer de tudo algo positivo e por me levar, pela primeira vez, a uma biblioteca;

Ao meu pai, Elmir Carlos, por me ensinar a valorizar os gestos mínimos;

À minha orientadora, Tania Mara Galli Fonseca, por ser essa pessoa surpreendente e maravilhosa, pelas orientações amorosas, pela amizade e conversas;

Ao Marco Antônio, pelo amor recíproco, por multiplicar minha vida, fazendo meus dias mais felizes e por aceitar fazer parte desta produção;

Aos meus avós, Maria e Lóris, pelos abraços calorosos e almoços de domingo;

À minha amiga-irmã, Bruna Wendt, pelo prazer de compartilhar não só a vida acadêmica, mas, a vida; pelas conversas, trocas e pela chave do apartamento que me possibilitou ter um instante de repouso;

A tantos amigos queridos que, longe ou perto, acreditam em mim. Especialmente à Ana Paula, Josiane, Diana, Mariana e Gabriela;

Às minhas primas, Liamara, pela coragem de fazer; também à Graziela e à Itamara, pela alegria de vocês;

À saudade;

À minha afilhada Daniela, pelos desenhos que guardo e pela alegria de viver;

Ao Grupo Corpo, Arte, Clínica pelas contribuições ricas a este trabalho, especialmente à Alana e à Christiane pelos ensinamentos e acolhimento;

Aos professores que aceitaram compor esta banca, pela atenção e cuidado: Luciano Bedin da Costa, Simone Moschen e Luis Antonio Baptista;

Aos professores que impulsionaram esta busca: Angélica Vier Munhoz e Suzana Schwertner e ao meu primeiro orientador Cristiano Bedin da Costa que me conduziu à pesquisa;

Às minhas queridas companheiras desta estrada e do pensamento, com quem sempre posso contar e aonde sempre posso estar: Anete, Bruna, Caroline, Dafni, Fernanda, Flávia, Julia e Lissandra;

Ao Léo, Juli, Laura e Giovanni, pelas tardes de escrita no Ateliê;

À minha família – essa grande e boa confusão – que sempre torce por mim;

A todos aqueles que, de alguma forma, fizeram parte deste percurso e que, por ventura, eu não mencionei.

Muito obrigada!

RESUMO

Este trabalho aborda os movimentos do estudo e da pesquisa no campo da Psicologia Social e Institucional enquanto experiência em que vida e pensamento se engendram. A partir de então, construímos a dissertação como se cultivássemos um canteiro de/em obras, no qual lançamos sementes na terra, revolvemos o terreno e trazemos à superfície seus achados. Além disso, acompanhamos os deslocamentos intensivos e extensivos do estudante-pesquisador, sendo este um personagem-conceitual, que busca costurar a trama, alicerçado nos encontros com outros corpos e canteiros, outras imagens que vêm modificar a paisagem, bem como, o olhar de quem as encontra. Portanto, compomos esta dissertação destituídos de mapas ou roteiros pré-estabelecidos, traçando-a por linhas *de erro*, linhas de vida, de morte, linhas entre linhas, linhas de costura, linhas em notas, em canetas, em livros, linhas móveis. Linhas que se fazem pelos movimentos da escrita e da leitura, uma vez que escrever e ler ultrapassam a normatividade de seu uso para acolher elementos heterogêneos, dissonantes e em composição que agenciam imagens inéditas à pesquisa e ao estudo. Tais imagens – que se assemelham a imagens da busca – ganham um *fora*, um lugar para habitar provisoriamente, uma vez que intenta-se a produção de um catálogo-profanado de imagens da escrita a contrapelo, onde fragmentos se apresentam e se multiplicam, dando a ver a potência e a vida do estudante-pesquisador.

Palavras-chave: estudo – pesquisa – leitura – escrita – catálogo

ABSTRACT

This work approaches the movements of study and research in the field of Social and Institutional Psychology as an experience in which life and thought are engendered. From then on, we constructed the dissertation as if we were cultivating a construction site, in which we threw seeds on the land, revolved the ground and brought to the surface its findings. In addition, we follow the intensive and extensive movements of the student-researcher, this being a conceptual character, who seeks to sew the plot, based on encounters with other bodies and plats, other images that come to modify the landscape, as well as the look of who finds them. Therefore, we compose this dissertation devoid of pre-established maps or scripts, tracing it by lines of error, death lines, lines between lines, sewing lines, lines in notes, pens, books, moving lines. Lines that are made by the movements of writing and reading, since writing and reading surpass the normativity of its use to receive heterogenous, dissonant elements and in composition that act unpublished images to the research and the study. Such images - which resemble images of search - gain an *outside*, a place to dwell provisionally, once the attempt is made to produce a catalog-desecrated images of writing against the grain, where fragments appear and multiply, giving to see the power and life of the student-researcher.

Key-words: study – research – reading – writing - catalog

Lista de figuras

Figura 1 – Maelstorm (Luke Shadbolt)	10
Figura 2 – Gênese (Sebastião Salgado)	13
Figura 3 – O Cão (Goya)	20
Figura 4 – Les Demoiselles d’Avignon (Pablo Picasso)	34
Figura 5 – Divisão a Três Tempos (Paul Klee)	38
Figura 6 – O cone invertido	45
Figura 7 – Darkened Cities (Thierry Cohen)	48
Figura 8 – Uma memória de Hong Kong (Fan Ho)	67
Figura 9 – São Jerônimo em seu estúdio (Albrecht Dürer)	81
Figura 10 – Luz e Sombras (Christian Cravo)	91
Figura 11 – Die (Tony Smith)	96
Figura 12 – Drawing Hands (Escher)	101
Figura 13 – Bichos (Lygia Clark)	112
Figura 14 – Três estudos para uma crucificação (Francis Bacon)	117
Figura 15 – Behind the Gare Saint-Lazare (Henri Cartier-Bresson)	131
Figura 16 – Inventário de objetos de um apartamento de uma velha senhora de Baden-Baden (Christian Boltansky)	136
Figura 17 – Angelus Novus (Paul Klee)	138
Figura 18 – A few palm trees (Edward Ruscha)	144

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1. CANTEIRO DE OBRAS	12
1.1. Inquietante estranheza	14
1.2. Revirar o canteiro	19
1.3. Notas, rodas e pés: por onde anda o estudante-pesquisador	27
1.4. Esvaziar a areia do canteiro	35
1.5. Os desastres do estudo e da pesquisa: atravessando canteiros	39
2. CONSTELAÇÕES	47
2.1. Redes errantes	50
2.2. Lençol de estrelas	54
2.3. Narrador-aranha	58
2.4. Escrever ensaios	62
3. LUGARES NAVEGÁVEIS, LUGARES DO PENSAMENTO	66
3.1. Geografias intensivas	69
3.2. Ocupar os espaços	72
3.3. Cantarolar é preciso	79
3.4. Uma ferramenta	83
3.5. Cartografar desvios	85
4. LER, ESCREVER, DELIRAR	90
4.1. Revirar a escrita, revolver a leitura	93
4.2. Fragmentar	102
4.3. Tecer linhas	104
4.4. Limiares à luz de fósforos	105
4.5. Solicitação por um corpo	111
4.6. Delírios da escrita, delírios do pensamento	117

4.7. Composições	128
5. IMAGENS	130
5.1. Imagens de uma escrita a contrapelo. A leitura do que não está escrito	133
5.2. Pequeno tratado acerca de um catálogo	142
5.3. Da feitura de um catálogo: profanações	144
6. REFERÊNCIAS	150



Figura 1: Luke Shadbolt. Maelstorm, 2016.

Fonte: Cultcultura¹

O mar contém uma imensidão. Entre a sutileza de seu balanço e a violência de suas ondas, encontramos as forças fluídas que carregam, adentro, milhares de coisas que se perdem na areia, que são esquecidas na praia ou despencam do ar. Tais coisas, no mar, podem também permanecer num fundo inalcançável e/ou com o tempo, virem à superfície, encontrando um outro lugar. Banhar-se em imensas águas compreende este risco: de ser levado pelas grandes ondas a um fundo ou a uma superfície desconhecida. Na Austrália, o fotógrafo Luke Shadbolt captou a fúria das águas, compondo uma série de fotos chamada *Maelstrom*, onde dá a ver a violência contida na natureza e as ondas gigantes do oceano que nos amedrontam e fascinam e nas quais podemos adentrar, caso desejamos

¹ Recuperado de <http://cultcultura.com.br/arte-e-entretenimento/artesvisuais/serie-fotografica-maelstorm-mostra-poder-dos-oceanos/>

usufruir de um bom banho de mar. Entrar em uma dissertação é como entrar em uma grande onda: é preciso coragem.

Longe de um caminho retilíneo, as imagens de uma escrita, assim como as da vida e do ato de estudar e da produção de uma pesquisa, são sempre estórias e/ou histórias de um processo que aguarda pelas potências do por vir, do ainda não, do quase, ou seja, do desconhecido. Ainda desconhecida, esta dissertação traça seu caminho provisório, ou melhor, inventa seu labirinto de fragmentos, cheios de vida e morte, de luzes e escuridão, de escolhas sem critérios, que fazem de sua produção um trabalho amador, em meio à sala, diante da mesa inclinada, na prateleira acima os tinteiros e em mãos novos *scripts* que, dificilmente, sobreviverão ao segundo ato. Por isso, esta escrita é ato-acontecimento, de pensamento permeado de sensações, encontros, intensidades. É também e juntamente, um passeio com os tempos, no qual o estudo insiste em manter a pesquisa na ordem de uma insistência. Para tanto, esta dissertação lança algumas estratégias iniciais para empreender a busca incessante à composição de um *lugar-invenção*.

1. a adoção de um **personagem-conceitual** para apresentar as imagens do pensamento e da escrita a contrapelo;
2. o **ritmo desregulado** que não segue a sucessão do tempo cronológico, mas o tempo das ideias, da escrita e da leitura;
3. as **imagens em preto e branco** abrindo os capítulos e compondo um mapa fotográfico;
4. as **interferências** que criam paradas no texto, momentos para retomar o fôlego, de inspiração;
5. um **curso** que não está pré-definido, pois, se faz de/em encontros;
6. alguns **canteiro de/em obras**: plurais, múltiplos, germinantes;
7. **constelações** enfeitando o grande pano da noite com suas luzinhas;
8. **lugares/territórios** sempre outros;
9. **fragmentos** cortando o texto;
10. um **fora do texto** a que chamamos de catálogo-profanado ou catálogo de imagens de uma escrita a contrapelo;
11. **suspensão**: a poeira que fica no ar, o que não finaliza. Esta dissertação inacabada.

1. CANTEIRO DE OBRAS



Figura 2: Sebastião Salgado. Gênesis, 2013.

Fonte: G1 Globo²

MER-GU-LHAR.

² Recuperado de <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/05/sebastiao-salgado-traz-natureza-intocada-de-genesis-ao-rio.html>.

1.1. Inquietante estranheza

Entre idas e vindas, passando pelo fundo da tela azul, embromada pela configuração do computador, desalinhada pela configuração da vida, aqui está ela: como um personagem aguardando um final feliz e, sem saber que estes estão fora de moda, a pesquisa se apresenta, de terninho e *scarpim*, como deve ser uma moça, rumo ao trabalho, pela manhã, bem cedinho. Pesquisa trabalha com ciência, com filosofia ou com arte, e mesmo com todos juntos, não dispensando de acoplar microscópios aos seus olhinhos vermelhos, de quem, provavelmente, passou a noite em claro. Incansável e petulante, chega até mesmo a cansar, sem deixar de ser um inesgotável assunto de seus dias. Todavia, nós particularmente, gostamos de pesquisa e, por isso também, estamos aqui. De outro modo, não nos denominaríamos como tais, pesquisadores ou estudantes, nem mesmo nos encantaria os detalhes de toda a argumentação. Porque há algo que precisa ser dito e algo que permanece sem se dizer. Nos agrada, de alguma maneira, este gênio difícil, até mesmo arrogante, com o qual a pesquisa dissecar objetos e sujeitos e os joga numa mesma tigela cheia d'água. Nos mobiliza sua doçura quando faz de tudo isso, múltiplas heterogeneidades e, isso também, e muito, nos agrada. Pois, devemos saber, pesquisa não é um algo, não é ser, não é coisa, mas é uma espécie de modo de ser, um outro possível que podemos vestir com terninho e *scarpim* ou com uma saia godê e chinelo havaianas, ou ainda, com uma bermuda e colocá-la pra surfar. Ao mesmo tempo, a pesquisa pode se apresentar nua e crua diante de nossos insuportáveis desejos de fazer algo com ela, engendrando o desmoronamento de nossa frágil programação. Mesmo assim, a pesquisa não deixa de ser um jeito de compor e criar um mundo de sentidos, desde que tenhamos a prudência de saber dizer como ela se tornou o que é: *Ecce Homo*, de Nietzsche, que enuncia *Como se chega a ser o que se é*. Para tanto, estudamos. Como pesquisa é um tema muito difícil, é preciso carregar um caderninho debaixo do braço e abri-lo para traçar algumas linhas e pontos, arriscar alguns desenhos e mapas, dando-se conta de que caderno já está rasurado, com palavras soltas pelos meios e outras perdidas nas margens, junto com algumas datas que fomos colocando ali a cada novo encontro. Hoje.

Hoje, iniciamos com esta historinha que poderia funcionar como uma pequena biografia da pesquisa que aqui se arrisca a pensar e a escrever de uma forma indisciplinada, transitória, indevida. Indisciplinada, pois, não se reduz a um único saber; transitória, porque não tem a pretensão de objetividade ou universalidade; e indevida, por não pretender revelar uma verdade, mas apenas produzir efeitos de sentido. Situada à margem, esta dissertação se interessa em entrar no “*canteiro de obras*” (PONGE, 1997) do pesquisador, momento no qual ele é, antes de tudo, um estudante. Um canteiro denota certa porção delimitada de terra cultivada de plantas ou, ainda, é onde se realizam

serviços ligados a uma construção. Canteiro de obras: lugar e limite onde o estudante partilha, choca-se, parte, compõe com outros elementos, para marcar sua obra como construção e ruína, inscrição e apagamento e, assim, garantir que a sua criação seja indissociável dos processos de criação da vida. Neste pedaço exposto ao mundo, de canto, o estudante construtor de uma “topografia do possível” (RANCIÈRE, 2009, p. 49), passa a ser chamado de estudante-pesquisador, uma vez que já não é viável falar da pesquisa sem considerar o estudo, e vice-versa, assim como, não podemos retirar a autonomia pela qual esta produção foi se compondo, fazendo emergir ela mesma os personagens que se abrigam no escuro. O estudante-pesquisador é um destes rastros da emergência subjetiva que capta os indicadores de transformação para se apresentar enquanto um personagem vivo e em mutação. Devemos sublinhar ainda, que *ele* e *nós* se misturam incessantemente, lançando-nos para um ponto/canto, no qual já não sabemos de quem falamos.

Se estudante-pesquisador e nós são personagens conceituais para esta dissertação, é porque eles insistem e vivem intensivamente as mazelas e as bonanças da pesquisa, o melhor e o pior do estudo, sem precisarem de convite ou de convidados para se fazerem presentes, apenas emergem em meio à cadeia de sentidos e sentires. O conceito de *emergir*, desenvolvido por Humberto Maturana e Francisco Varela (1995) cabe como uma luva neste caso, quando os autores compreendem que a interação entre dois ou mais fatores diferentes, resulta em outra coisa que não se assemelha aos fatores originais que propiciaram sua emergência. Aquilo que emerge para o estudante-pesquisador é a sua reação singular àquilo que a pesquisa estava lhe requisitando, à medida em que, enquanto matéria viva, traça planos de imanência e consistência aos conceitos usados ou mesmo inventados durante o percurso empreendido. Ademais, os personagens conceituais operam a fim de “manifestar os territórios, desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 92), dando a ver as linhas constituídas pelas andanças do pensar.

Neste ínterim, a imagem do canteiro de obras se revela fértil para pensarmos a pesquisa como uma zona de espaço onde acumulamos, aramos e fertilizamos sensações que só são possíveis porque atravessamos e traçamos caminhos, percorremos a cidade em busca desta pequena mureta de concreto que divide, mas que também deixa passar. Daí que a palavra pesquisa em latim, *perquirere* significa *procurar com perseverança*, de modo que esta procura insurge como uma insistência de nossas tentativas de cavoucar o canteiro, buscando uma indicativa do que, de fato, devemos buscar. O que acontece, no entanto, é que um canteiro de obras se encontra bem no meio, entre as respostas que não seguem as perguntas, entre as linhas que não seguem as margens, entre as ideias que não se tornam conceitos, entre os problemas sem soluções e, portanto, havemos de pensar antes no movimento de

pouso que o pássaro ensaia e não na sua decolagem. Isto é, havemos de pensar sobre as estratégias possíveis neste pequeno espaço de obra, como a caminhada incessante, os deslocamentos intensivos, a coleta de terra, a modificação da paisagem, como processos que viriam semear leituras e produzir imagens às escritas dispersas que ventaram sobre este território e que, conseqüentemente, produziram um outro corpo, no qual, o estudante-pesquisador não deixa de *obrar*, experimentar, inventar.

Para tanto, o nosso personagem toma a decisão de ignorar as previsões meteorológicas que avisam o momento certo em que a terra será fertilizada e embebida pela chuva, para ir ao encontro dos acasos, onde a pesquisa, antes de brotar no canteiro, já é ideia, já é pensamento, já é relâmpago de um trovão que continua a ribombar e, enquanto ele estuda, continua a modificar seu corpo e colocá-lo em meio às tempestades. Isto tudo, não sem antes, abandonar os instrumentos explanadores de itinerários que permitiriam a nós, migrar de um ponto a outro sem maiores dificuldades. Sem estes, ficamos a esmo e divagamos na terra que passa a traçar caminhos inesperados quando nos colocamos a estudar o canteiro. Tais movimentos impensados despontam na pluralidade de caminhos, os quais Paul Valéry em sua *Primeira aula do curso de poética* aponta que se oferecem ao artista no momento de produção de sua obra, reunindo “uma quantidade de tentativas, de repetições, de eliminações e de escolhas” (VALÉRY, 1999, p. 183). Assim, é como se fôssemos eternamente expatriados de nossa própria terra, vivendo em um mundo/canteiro composto por estruturas anônimas e imateriais provenientes de nosso próprio interesse desmesurado.

À vista disso, quando começamos a estudar uma pesquisa, elencamos o que é de nosso interesse e a isso damos o nome de objeto. Todavia, os objetos não se constituem quando os evocamos, mas eles evocam a si mesmos quando já estamos escrevendo ou lendo. No canteiro de obras, vamos plantando estes objetos, muitas vezes ansiando que a colheita seja frutífera de respostas, mas, sorrateiramente, tais objetos regam-se com o florescimento de novas perguntas. São estas perguntas que funcionam como uma ferramenta que nos força a recolher do espaço a familiaridade que assegura nossa existência na casa, para reanimar os objetos com o estranhamento da terra. Instaure-se, desta maneira, um jogo entre a ausência de um lugar seguro com a imagem especular de um possível espaço se compondo, este fora de casa, aonde a mudez exprime o campo do estranho, do absurdo que deriva de nós e de nossas relações com a errância, desde as paredes frias que sustentam a casa, até o candelabro aceso que lhe dá vida. Ao que tudo indica, neste ponto, o estranho do estudo atinge o conhecido da pesquisa, tornando seu corpo-canteiro, motivo para um novo espanto: “no quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro nada sabiam de mim. A casuarina era

a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava de intruso” (ASSIS, 1997, p. 342).

Por sua vez, a casa, enquanto território primeiro do ser, exige o mínimo de segurança para uma noite tranquila de sono, mas exige também que a vida circule, que os movimentos de entrada e saída sejam garantidos, de modo a não se tornar uma grande caixa de concreto. Ativando os movimentos domésticos, todas as expressões podem ser sentidas, incluindo o susto e o espanto com que somos recebidos se realizamos uma visita inesperada. Esta atmosfera da surpresa também se turva a uma desorientação – aquilo que não esperávamos – suscitando uma nova feição à pesquisa, lugar “onde o que vemos aponta para além do princípio do prazer, é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. É o lugar da inquietante estranheza (*Das Unheimliche*)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 227), da angústia experimentada a cada vez que abrimos um livro sem sabermos o que vamos encontrar e a cada vez que produzimos uma escrita, sem sabermos se, naquele instante, seremos corajosos o suficiente para não sucumbir ao que pede para ser dito. Em meio ao universo desconhecido, o que persiste é uma voz que devasta e que faz do estudo e da pesquisa também um lugar de perda.

Neste lugar de perda, um tema, por mais que suscite curiosidade, nunca é tomado em sua completude, exigindo um posicionamento epistemológico do estudante-pesquisador que vá ao encontro de produzir novos estranhamentos advindos das viagens móveis ou imóveis que realiza, posicionamento este que traga para a superfície as fendas invisíveis que se entrelaçam a este assunto. Lembramos, por conseguinte, de Marco Polo d’*As cidades invisíveis* (CALVINO, 1990a) que percorre, incansavelmente, as sendas fantásticas guiado pelo desejo de conhecer o outro e de alcançar lugares que somente vêm à cena através da experiência do olhar. Isto é, ao olhar ele inventa uma cidade e faz dela um território inacabado que não apresenta nem começo nem fim; o que aqui poderíamos chamar de canteiros de obras; onde o viajante é liberado da demarcação dos pontos, vindo a extrapolar as fronteiras de uma identidade já constituída. Assim, a busca imperscrutável de objetos, desde sempre perdidos, convoca Marco Polo ao silêncio do vazio, do buraco, do furo para, em um ímpeto, dar-se conta de estar em um não-lugar, um limiar que não se efetiva destino e, sob o qual, projetamos a experiência da impossibilidade de conhecer o todo: o estudante-pesquisador “não testemunha a exterioridade e estranheza do mundo circundante, ou mesmo a intersecção ou sobreposição imaginária de extensões diversas [...], mas assinala sempre desarranjos internos ao próprio território do viajante, advindo das fissuras e fendas que permeiam sua identidade” (CARDOSO, 1988, p. 359).

Nos pequenos entres que se formam, à medida em que viajamos, podemos questionar o mundo, a ciência, a linguagem, as escrituras, envolvendo-os em um clima de incertezas e mudanças contínuas que visam estabelecer o trânsito perpétuo entre aquilo que é estranho com aquilo que nos parece familiar. No texto intitulado *O estranho*, de 1919, Sigmund Freud já traçava um lugar inédito à literatura, quando abordava esta relação peculiar entre o estranho e o familiar, apontando: “pode ser verdade que o estranho [*Das Unheimliche*], seja algo que é secretamente familiar [*Heimliche – heimische*], que foi submetido a um recalçamento e a partir deste retornou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição” (FREUD, 1919/1969, p. 306). Para o autor, o estranho se apresenta como a impossibilidade de delimitar as fronteiras entre o animado e o inanimado, considerando que, o estranhamento teria sido originado de um desejo, ou mais propriamente, em uma crença infantil, onde os objetos e seres vivos não se desassemelham e, aos olhos de uma criança, uma boneca pode ser dotada de vida. Acerca disso, Freud faz-nos lembrar de uma menina de oito anos de idade que acreditava que se olhasse de uma forma especial e intensa para sua boneca, esta acabaria vivendo (PEREIRA, 2004). De forma análoga, Marco Polo lança um olhar intensivo às cidades que passam a existir, assim como, o estudante-pesquisador olha o mundo com “um olhar que pensa”, uma “visão feita interrogação” (CARDOSO, 1988, p. 349), lançado ao que há de mais ínfimo e banal no cotidiano, a fim de dotar a pesquisa com os movimentos de suas pupilas, intrínsecos e extrínsecos à vida.

Cavoucando o canteiro de obras é um desassossego que toma o corpo, sentido como a angústia que convida o estranho recalçado a retornar e reestabelecer em nós, deste passado intensivo, um devir-criança que não cessa de devir, para que a criança se torne, ela mesma, outra coisa e possa escapar à sua agonia (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Quando estamos às voltas de um devir-criança, já não nos interessa o que os adultos fazem, como eles caminham ou como organizam a sala de jogos, mas, nos permitimos inventar nossos próprios jogos e construir brinquedos a partir da matéria-prima que o terreno, em sua mínima abertura, nos oferece. Assim, se a criança para Nietzsche (1988), é uma origem, um novo começo, isto se dá, porque ela tem a ver com o novo, com um tempo não sequencial que a faz ser sempre um “presente inatual, intempestivo” (LARROSA, 2002, p. 122), estando aquém das formas constituídas para produzir outros mundos. Um devir-criança que é experimentado pela pesquisa, viria assentar a contingência de produzir alguma coisa aquém da pesquisa, injetando o tempo do estudo, ou seja, o tempo aberto, livre e espontâneo, em cada fragmento, até fazê-lo brincar com a linguagem. Outrossim, trata-se de poder tocar a grama e o solo sem receio de se sujar, abrindo

o corpo às potências inventivas, simultaneamente ao movimento de reinvenção às novas maneiras de pesquisar e estudar, de viver e existir, enquanto infante, de fazer viver as palavras.

Neste ínterim, a criança não aparece na pesquisa e no estudo como um ser concreto, mas antes, como um campo de potências prolífico à produção de novos saberes, de modo que ela – a criança – é esta figura que escapa, desliza sobre o canteiro, para fugir dos saberes e poderes que tentam lhe objetivar e que capturam a sua capacidade inventiva. Lembramos, ainda, que as crianças elaboram e simbolizam sua relação com o mundo de uma maneira própria, embora ainda estejam em contato com a cultura adulta. Na composição de seu canteiro de obras, Walter Benjamin defende que as crianças formam seu próprio mundo de coisas, uma espécie de canteiro menor, porque composto de miudezas, sendo que “dever-se-ia ter em mente as normas desse pequeno mundo quando se deseja criar premeditadamente para crianças e não se prefere deixar que a própria atividade – com todos os seus requisitos e instrumentos – encontre por si mesmo o caminho até elas” (BENJAMIN, 1984a, p. 77-78). Brincando, o estudante-pesquisador cria seu mundo menor, repleto de coisinhas com as quais ele se relaciona e que, muito antes de despertarem seu interesse, já o haviam escolhido.

1.2. Revirar o canteiro

A verdade é que perdemos a conta de quantas coisinhas nos escolheram durante este percurso e de quanta terra carregamos para construirmos este canteiro-dissertação, atulhado de insetos que se misturam às variações cotidianas de um percurso que podemos chamar de percurso-acadêmico-germinante. O que temos, então, é *isto* feito de e com outros canteiros, entrecruzados em múltiplas trilhas subterrâneas, de modo que sua construção se dá pela sutil ação dos andares e pensamentos, em suma, pelo acontecimento, sendo este “o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas” (DELEUZE, 2003, p. 34). O que dizemos do sentido deste acontecimento é o que operamos em 730 dias, somados à medida do raio ou a metade da largura de confiança que temos em um *start* distraído – que colocou nossos pés na terra. Dentro desta margem de erro, poderíamos arriscar supor que chegamos à terra, mas àquela regada pela chuva, que tornou prolífico o canteiro para o plantio e para os restos submergirem à superfície.

Com o corpo afundado e a cabeça para fora, tal como *O Cão* (1821-1823) de Goya (1746-1828) que na areia movediça só encontra sua solidão; desejamos desvelar as trilhas que tomamos até a finalização deste começo de pesquisa, entremeado pela derradeira tarefa da escrita de um estudo que funciona como um mapa ao desbravamento desta viagem.



Figura 3: Goya. O Cão, 1820-1823. Óleo sobre tela, 131,5cm x 79,3cm.

Fonte: Museu do Prado, Madri.

Admitimos, por conseguinte, não compreender plenamente bem Ítalo Calvino quando diz: “a primeira necessidade de fixar lugares no papel está ligada à viagem” (CALVINO, 2010a, p. 24), mas acreditamos que esta frase seja útil para iniciar tal deslocamento. No caso da exploração de uma *dissertação de mestrado*, uma introdução é sempre bem-vinda e como uma boa anfitriã é ela quem mostra as finas trilhas possíveis por debaixo da terra, aonde vamos nos abrigar por um período de tempo, sem nos perguntar, jamais, a hora exata em que partiremos. Às vezes, esse abrigo insurge como uma chuva repentina que permanece lá fora e que contemplamos pela janela, em outras, a chuva já está dentro de nós, como um fora clandestino. Insuspeitas, as gotículas que tocam o canteiro, desvelam minhocas e formigas que, com a secura da terra, dificilmente viriam espontaneamente à superfície. Esse canteiro, tal como uma horta que cultivamos nos fundos de casa, é o lugar em que afundamos os nossos pés no barro e no qual o estudante-pesquisador cavouca a terra com uma pazinha cor de laranja de cabo de madeira, fazendo pequenas interferências e pequenos buraquinhos no solo. Seja pela ação da chuva – fenômeno – ou da própria pazinha – mecânica – minhocas, caracóis, escaravelhos e formigas são sempre encontrados ao acaso, na solidão subterrânea de suas trilhas.

Talvez, seja essa mesma solidão subterrânea que nos levou ao Grupo de Pesquisa *Corpo, Arte e Clínica* e que nos fez povoados de palavras. Nossos estudos, neste grupo, foram como um aprofundamento na terra, no qual cada participante deixou a marca de suas pegadas nas idas e vindas de nossa composição grupal. Como formigas, construímos nosso canteiro-formigueiro e trabalhamos exaustivamente lapidando o cotidiano, por vezes no solo seco, em outras, na areia movediça do *cão*. Iniciamos uma longa jornada que já estava em curso, como se nos lançássemos à corrente que não sabemos de onde vem, nem aonde quer chegar (se é que um dia ela chega). Neste *curso* incessante de estudos e pesquisas, leituras e escritas, grupalidade e solidão, acolhemos inúmeros autores que, em outras épocas já sentaram à mesma mesa, e que agora brindam com esta escrita. Um brinde que não passa pelas citações, embora elas também estejam alojadas na corrente, mas, pelas inspirações e suas consequentes expirações que ensejam à escrita uma troca de ar – o dentro e fora dos pulmões – conduzindo a novos movimentos diafragmáticos que fazem durar a vida. Como já dizia Maurice Blanchot (1987, p. 227), (um de nossos frequentes convidados): “o poeta só existe poeticamente, como a possibilidade do poema e, neste sentido, depois dele, embora unicamente em face dele. A inspiração não é a dádiva do poema a alguém já existente, ela é a dádiva da existência a alguém que ainda não existe”. Desta maneira, uma inspiração esgota-se em si mesma, precisando que venha a expiração para criar outra porta a uma nova inspiração. São sempre outras: portas e inspirações, que aguardam a abertura para passagem no fundo da terra. Consonante a esse processo, chega-se em um ponto no qual a pesquisa mesma requisita um novo estudo, uma nova respiração que inicia na inspiração, como uma saída pela porta ao encontro do fora. Assim, na insistência de inspirar e expirar, retiramos o ato de respirar da automação da vida, tornando-o acontecimento vital e espaço potencial para acolher novos ares.

Ares que já são soprados por Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, nossos queridos companheiros da Filosofia da Diferença, com os quais juntamos e acolhemos à mesa dos estudos do Grupo de Pesquisa, outras inspirações, como a que provêm de Walter Benjamin, filósofo dos desvios, das paradas e recomeços do processo de escrita que surge como o retomar de fôlego de que necessitávamos para encontrar o “centro ordenador e simultaneamente inacessível do pensar e do dizer” (GAGNEBIN, 2005). Com este autor, passamos a dissipar possíveis e a retirar a respiração do âmbito utilitário, tornando-a espaço potencial à vida e, assim, acontecimento. Mergulhados nestes ares, encontramos em Walter Benjamin, já em sua tese, a renúncia ao pensamento linear, ao qual a academia estava (ou está) acostumada. A partir deste autor, descobrimos um estilo de escrita ligado à experimentação, como podemos encontrar na obra inacabada das *Passagens (Passagenwerk)*, na

qual a dinâmica fragmentária da escrita é uma fuga dos preceitos acadêmicos tradicionais; uma vez que Benjamin preferia a “louca técnica do mosaico composto de citações”, conforme nos lembra Hanna Arendt (1991, p. 186). Talvez, aí, neste mosaico de fragmentos, esteja uma das inspirações à produção desta dissertação que alia-se ao desejo de se tornar imagem, ou melhor, imagens fragmentárias ou pequenos índices à pesquisa e ao estudo.

Índices que se fazem dentro da dissertação, onde já estávamos antes mesmo desta passagem à escrita, na qual uma dúvida surge: seríamos nós, o fora deste canteiro? Não ousamos responder, uma vez que somos imprecisos nas palavras e pertencemos ao exílio, “não apenas por estar fora do mundo, mas também por se colocar fora de si” (LEVY, 2011, p. 41). Sujos até as orelhas por este barro-produção, feito do encontro entre a chuva e a terra, abraçamos nossos parceiros como se trocássemos nossa sujeira *i-munda* e mundana, criando, juntos, outras e novas imagens. Neste sentido, um primeiro abraço incorporal veio do desejo de cavoucar o canteiro-dissertação, descobrir o que tinha no fundo e o que poderia compor uma fresca superfície do pensamento. Em seguida e/ou concomitantemente, um segundo abraço corporal foi impulsionador à composição da superfície a que chamamos de escrita, sendo este abraço traduzido como o encontro com a orientadora que, no fundo da terra, operou e continua a operar trajetos como uma formiga-rainha que centra os achados e os devolve como novos perdidos. Entre achados e perdidos, microscópicos pezinhos e folhas secas, Jeanne-Marie Gagnebin (2014) descreveu a tarefa primordial do(a) orientador(a) como aquele(a) que passa por analisar e entender o sofrimento que a tarefa de escrever produz, de modo a desfazer minimamente estes nós que causam paralisia. Pode-se inferir, por conseguinte, que tais *nós* são muito comuns durante o tempo em que nos encontramos de joelhos na terra, sendo que desfazê-los passa por uma ferrenha dedicação ao estudo cujo mapa é compartilhado com nosso(a) orientador(a)-formiga que também nos ajuda a operar desvios. Deste modo, orientar é também um ato de colocar-se na trilha, mas ao mesmo tempo e, deliberadamente, sair dela, em suma, *desobrar* (BLANCHOT, 1987), não porque se opõe à obra, mas porque ameaça a obra a se tornar ruína, portanto, a dissolvê-la. Então, compreendemos que a função de orientação não é simplesmente mostrar o caminho no fundo da terra, mas lançar o corpo do estudante-pesquisador ao abismo de sua produção, “com o qual (e contra o qual) ela foi construída, e sobre o qual ela se sustenta por um instante ao menos, na iminência, de ser engolfada de vez” (PELBART, 1989, p. 79). Assim, a obra abre-se ao silêncio, ao vazio e ao desconhecido que interroga o terreno a fundo, em que o trabalho de arar se torna desfilar e retirar os nomes constituídos do mundo para um mundo-canteiro indeterminado. Tal postura, devemos demarcar, propeliu-nos a mudar o mapa que traçamos no *projeto* (apresentado em outubro de 2016),

de modo que no momento presente, renunciamos à primeira pessoa do singular para fabricar esta dissertação com ares essencialmente e potencialmente plurais, na qual transvestimos o *nós* em *estudante-pesquisador*, sendo este que se oferece à *desobra* e aos desafios da impessoalidade e, conseqüentemente, à sua morte, ou seja, a escrita escreve no momento em que ocorre a morte do autor (BARTHES, 2004).

Para além dessas reentrâncias, lembramos que uma orientadora é um abraço corporal e, como tal, tem suas interferências na escrita que tomam a forma de comentários – como veremos no decorrer da dissertação – criando uma espécie de *lance de abismo*, se assim quisermos forjar o célebre poema de Mallarmé (2014, p. 309): “todo pensamento emite um lance de dados”. Outrossim, entre os espaços lacônicos de sua voz, um outro espaço nos é ofertado, espaço de ancoragem, um pequeno metro quadrado de terra onde podemos sentar para contemplar as flores desabrocharem. Uma âncora, ou melhor, um adubo que se tornou um território de encontros em potencial, propostos e compostos com a orientadora e com os demais colegas-exploradores, que reconhecemos como o seminário *Arquivo e Testemunho*, proposto a partir da inserção do Grupo de Pesquisa no Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, onde pinturas e desenhos produzidos pelos pacientes da instituição psiquiátrica, são tornados arquivos de arte e loucura, constituindo uma comunidade imaterial de contração de tempos.

O seminário, que aparece neste limiar entre a academia e o cotidiano, ocorre todas as quartas-feiras pela manhã em uma sala em ruínas no HPSP que se superlota por estudantes e pesquisadores sedentos por experimentar este lugar acadêmico fora da academia, no qual não se busca acertar os passos para o que poderíamos chamar “tratamento eficaz à loucura”, mas arrancar as marcas do tempo e da história que atravessam o presente e perfazem um “lugar da diferença” (OTTE, 2007, p. 87). Longe de se buscar comprovações, o que experimentamos é um enriquecimento lúdico dos processos de arquivar e de testemunhar. Diante disso, poder-se-ia considerar o seminário-estudo mais uma inspiração a esta pesquisa-canteiro, devendo se dar atenção ao modo como ele é nomeado: *Arquivo e Testemunho*. Um *arquivo*, por sua vez, é produzido diante da “desordem, por menor que seja; arranca da obscuridade longas listas de seres ofegantes, desarticulados, intimados a se explicar perante a justiça” (FARGE, 2009, p. 31), permitindo à linguagem ocupar os espaços ditos, as linhas recheadas de vozes, porém, ainda vozes. A inscrição do *testemunho*, por seu turno, passa por recolher os ecos do presente para tentar arrancar das paredes infiltradas do HPSP e de nossa performance acadêmica, aquilo que se pode dizer e, paradoxalmente, a impossibilidade de dizê-las, compondo, deste modo,

não apenas um canteiro, mas uma cantoria, múltipla e mínima, cada um ao seu ritmo, como uma música de corda bamba, contudo, sem fio. Assim, pesquisar e estudar como arquivos e testemunhos.

Desta experiência de invenção de um canteiro-cantoria em uma sala que acomoda confortavelmente o ritmo, a voz, o timbre, são os ecos que nos interessam. E quantos ecos foram possíveis? Textos, leituras, escritas, teses, dissertações, algumas pinturas, fotografias, revistas, lantejoulas. Convites. Na primavera de 2014, já no final do seminário daquele semestre, um convite é feito, convocando para uma inserção no Ateliê de Escrita, sendo este um outro espaço de arte proposto pela Oficina de Criatividade, com o intuito de acolher a escrita, suas variações, nuances e as múltiplas vozes que cantam através de canetas, não necessariamente, por palavras. Primeiro, o convite veio pela orientadora e sua percepção de que a escrita era matéria de interesse, depois, em forma de pergaminho, guardando uma porta do HPSP enrolada e envolta por um laço vermelho. Por fim, o Ateliê chegou como um presente, um meio onde se pode encontrar uma outra inspiração: a da escrita. Escrever com os sujeitos da loucura, tornou-se uma possibilidade de problematizar a própria escrita acadêmica, estabelecendo uma relação com a própria loucura e o delírio enquanto ferramentas à pesquisa, como o gesto de desfazer o mundo da sua obviedade, dando às palavras sentidos inéditos, operando, como já havíamos insinuado, “*desescrituras*” (FRANCESCHINI; FONSECA, 2017), ou seja, não é a palavra que expressa, mas a infinita busca pela escrita que mantém o sujeito em uma relação vital com a palavra.

Embora não seja nosso objetivo explícito, a relação com a matéria escrita no Ateliê coloca a loucura em outra relação com o mundo, não aquela de notoriedade do escritor de *best-seller*, mas, uma relação de compartilhamento dos fragmentos e dos dias, nos quais nos esgueiramos nos testemunhos infames, das histórias da infâmia – obscuras e misteriosas – que insistem em tentar manter o ínfimo lampejo de aparecimento de uma vida, nos aproximando do que Michel Foucault faz em *A vida dos homens infames* em que fissuras são operadas no âmago das figuras de poder, criando um pequeno fecho de luz, uma vez que os infames “não mais existem senão através das poucas palavras terríveis que eram destinadas a torna-los indignos para sempre da memória dos homens. E o acaso quis que fossem essas palavras, essas palavras somente, que subsistissem” (FOUCAULT, 2003, p. 210). Portanto, o Ateliê de Escrita, enquanto espaço no qual o canteiro é regado e os infames descobrem o fora da palavra, compõem-se como um território *menor*, porém possível, levando-se em conta que cria desvios à linguagem hegemônica e universal dos discursos científicos dominantes. Análoga ao Ateliê, esta dissertação não tem um grande projeto como aqueles que investigam a cura do câncer, por exemplo, ou de outras doenças aflitivas e mortais, projetos que não podem ser

desprezados, contudo, que também são processuais, uma vez que não trazem soluções definitivas. Esta dissertação eleva os pequenos canteiros, sabendo, desde já, que nem tudo se resume a estes e que os grandiosos canteiros das ciências também lutam pela perseverança da vida, o *conatus* de Espinoza, a potência vital se manifestando mesma na vida que pode matar o organismo.

No entanto, mesmo nestes grandes projetos, que contemplam protocolos mundialmente seguidos e replicados, estes parecem levar, ainda, alguma larva subterrânea que resiste à luz e à explicação e que provoca o projeto a repensar suas descobertas. Assim, a escrita que nos propomos intenta manter a larva no corpo, larva esta que pode ser traduzida na insistência do estudo, enquanto germinadora de uma pesquisa dita *menor*, não porque menos relevante que os grandes projetos, mas porque se introduz de forma invisível, criando pequenas fissuras àquilo que foi dito. A partir desta compreensão, temos que a dissertação-canteiro é uma construção feita com as mãos em contato direto com o solo, a fim de se tocar as nervuras que, de tão pequenas, são quase imperceptíveis a olho nu, sentidas apenas pelo tatear, entre pele e terra. Nesta construção, opera-se um outro modo de escrita, um modo que só poderia ser *menor*, tal qual uma literatura menor que Deleuze e Guattari (2014) compreendem como aquilo que “uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização”. Neste sentido, o Ateliê de Escrita insurge como o solo em taludes e as mãos cruas que criam outros territórios à língua, inspirando, outrossim, à composição de uma língua inédita ao pesquisador-estudante que sofre com gagueiras e realiza ruminações terrosas e terrenas. Por conseguinte, uma língua não domina totalmente um território, quando perpassam nele também os dialetos, os lapsos, os vícios de linguagem, em que podemos “conquistar a língua maior para nela traçar línguas menores ainda desconhecidas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 55). É nesse sentido que, ao fazer gaguejar a língua, percorremos os interstícios do que está posto, traçando um campo agramatical e a-significante que coloca em xeque a própria linguagem, desta forma, aludindo à capacidade de operar outras leituras às paisagens que percorremos e às escritas que aqui produzimos, à medida em que desejamos que a cantoria persevere com a vida.

Esta pesquisa também foi influenciada pelo que veio a ser uma rotina de vida durante estes dois anos de mestrado: as viagens, os encontros e as amizades, sendo estes movimentos parte dos movimentos do estudo e da pesquisa aqui empreendidos. As viagens trouxeram para a dissertação a incidência de um percurso extensivo e intensivo, sendo o percurso extensivo o trajeto entre um lugar e outro, realizado pelo espaço coletivo do ônibus, este canteiro-cantoria movente. No livro *Espécies de Espaços*, Georges Perec relata a construção de “la casa rodante del señor Raymond Roussel”, a

fim de que o autor de *Impressões da África* (1910), pudesse realizar suas expedições. Tal casa-movente foi projetada com 9 metros de largura e 2,30 metros de altura: “este coche es una auténtica casita” (PEREC, 2001, p. 131), de modo que a cada tarde, o senhor Roussel trocava de horizonte. Destarte, quando apontamos as viagens intensivas, estas estão ligadas às viagens do pensamento, apresentadas como acasos e improvisos diante daquilo que surge na estrada, o que nos leva a compor uma pesquisa de improvisação – a partir daquilo que vai surgindo inesperadamente no percurso.

No que tange aos encontros, neste caso, com o estudo e a pesquisa, estes estendem uma linha do tempo povoada de traços, derivações, experimentações, que só podem ser efetuadas nos corpos, ou melhor, no encontro de um corpo com outro (o corpo de um homem com o corpo de uma mulher, o corpo de um cachorro com o corpo da terra, o corpo de uma criança com o corpo de um livro ilustrado, etc.), uma vez que é a cada encontro que o corpo aprende velocidades e intensidades, experimentando relações que aumentam ou diminuem sua potência de agir (DELEUZE, 2002a). Por último, quando consideramos as amizades como parte deste trajeto, estamos dizendo que há uma experiência de partilhar um pensamento, tateando os conceitos que, entre dois, se fez exercer, considerando que, no ato de partilha há “dois amigos que se exercem em pensar” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 92-93) em um jogo de afetos e perceptos, de microsensações e pequenos acasos que fazem durar uma amizade. Neste meio, o estudante-pesquisador também exerce o papel de amigo do leitor, a fim de partilhar o pensamento em si mesmo e, assim, poder exercê-lo.

Viagens, encontros e amizades apontam para uma relação grupal em que evocamos a constituição coletiva da produção desta dissertação – os canteiros-horta – onde esbarramos em muitos passantes, avistamos pegadas que se misturam junto aos rastros de uma pesquisa. Por outro lado, há um metro quadrado de canteiro onde vislumbra-se uma cena solitária, atrelada ao estudo, no qual são as pequenas marcas que designam a existência de uma minúscula larva subsistindo neste espaço – esta larva que insiste em tomar o mundo como provisoriedade. A cena do estudo que apresentamos nesta escrita, parte da noção de que escrever é um ato solitário e que um estudo não se faz sem o mínimo de solidão. Assim, a ilustração que parece mais cabível a esta consideração, provém da descrição do professor Dr. Luciano Bedin da Costa, trazida durante o processo de qualificação do projeto que funda esta dissertação. Essa imagem passa pela figura de um menino que, entre a gritaria dos colegas do pátio, recolhe-se na quieta biblioteca portando em suas mãos um livro. Ali, sentado em uma mesinha, o pescoço curvado, as mãos posadas nas pernas, o menino encontra entre o seu silêncio e os ruídos de fora, um momento de pausa e de isolamento, onde encontra-se vigilante e

sensível aos índices de uma intuição que passa a orientá-lo, em uma relação ativa entre o pensamento e a vida. Para Bergson, a intuição se constitui em um método de pesquisa que conduz a experiência vivida ao acontecimento imprevisível, voltando-se, ao mesmo tempo, para duas investigações: teoria do conhecimento e teoria da vida (BERGSON, 1979). Seguindo sua intuição, o estudante-pesquisador começa a sentir-se inquieto, porém, sem abandonar sua solidão pela qual ele consegue vislumbrar o novo de seu estudo, aquilo que, pelo barulho do mundo, permanecia sem poder ser visto.

Na solidão, permanecemos diante da realidade crua das coisas. E, no entanto, descobrimos que a crueza da realidade que nos inspirou temor não é causa nem de temor, nem de vergonha. Está revestida de amável comunhão do silêncio, e esse silêncio está relacionado com o amor (MERTON, 2001, p. 68).

Ao menino, ao estudante-pesquisador e a cada um de nós, cabe um pouco de solidão, de escrita, pesquisa e estudo para que, mesmo do fundo da terra, possamos cavoucar e interrogar o incomum e o habitual, compondo índices do pensamento para trazer à tona, imagens de vida... solitárias, povoadas pela escrita. Interrogamos o canteiro, a cantoria, suas notas e o intervalo entre elas que, por menor que seja, está ali, como a contínua respiração do mundo a que chamamos silêncio.

1.3. Notas, rodas e pés: por onde anda o estudante-pesquisador

As notas que inventam uma cantoria de ruídos e silêncios neste canteiro-dissertação, não dançam sozinhas, são tocadas, tocam suas raízes, hibridizam-se. Por isso, elas não têm um ritmo linear, codificado, harmonizado, não é o tempo da colheita nem de plantio; é um plano sonoro imanente, o tempo do instante em que a terra está sempre pronta para receber a semente, mesmo que esta se perca na imprevisibilidade de seus ventos. Enquanto isso, as notas-raízes proliferam os gérmenes musicais, nos quais também estão entranhadas as notas de rodapés, levando-se em conta que há uma mobilidade sonora e uma mobilidade de deslocamento (rodas e pés) – como aquilo que se desloca do texto, mas que dele não se diferencia. Nesta dissertação-canteiro-móvel, o texto, mesmo pretendendo ser *menor*, se agiganta para provocar um esgarçamento de suas margens, de modo que não há mais limites definidos, já engendrou transbordamentos. Neste sentido, quando o estudante-pesquisador insere uma nota de rodapé na sonoridade que compõe, isso não acontece para demarcar um número com o seu lugar correspondente, mas funciona como um pequeno índice das notas que vão, lentamente, ganhando lugar de repouso e silêncio no papel.

Com a intenção de marcar o instante em que o estudante-pesquisador cavouca a terra e dela retira a ulterior escrita, fizemos anotações nas margens dos bloquinhos despreocupados que

carregamos – bloquinhos-moventes – guardando as notas musicais e de rodapés que insurgem impregnadas por folhas secas, pedrinhas e cantigas feitas de *trá-lá-lás*. A partir disso e do esforço que está atrelado a toda composição ou expedição arqueológica, o estudante-pesquisador preenche o papel com seus achados, fazendo com que, rapidamente, eles voltem ao solo, porém, revestidos com uma nova camada advinda do fora da terra. Assim, uma nota de rodapé, pode-se dizer, é a imagem que solta as pontas do texto, inundando-se de poeira, argila e barro enquanto busca dar espaço às incertezas das pegadas que marcam o percurso do estudante-pesquisador, pelas quais também é possível indicar as paradas que o fizeram narrar a história por cortes, os silêncios que invadiram seu sono e os ruídos que o provocaram a cantar – canteiro. Lembramos, além disso, que essa pesquisa não se assemelha a um canteiro de obras produzido no cinema *hollywoodiano*, considerando que este tem sim apreço pelo musical, porém, deixa suas notas de rodapé fora de cena, quando o que nos é mostrado são imagens “higienizadas” pelo editor. Em contraponto, a cena dessa dissertação-cantoria, que padece de editores, segue a lógica do surgimento-apagamento das palavras e o que se apresenta é o percurso realizado pelos bastidores das gravações da escrita no papel, acreditando-se na potência dos erros e nos cenários crus, ou seja, sem edição, que também compuseram a performance dos atores, neste caso, do estudante-pesquisador.

São, dessa forma, as tramas menores de um cotidiano banal que aqui intenta-se elevar a experiências vivas, sendo que a pesquisa e o estudo conceitual proposto, objetiva atualizar as notas-fragmentos e inseri-las na composição de um catálogo de imagens de uma escrita a contrapelo (conforme indica o título desta dissertação) que precede (ou coincide com) a própria dissertação e encontra-se acoplado à contracapa deste material. Ocupando esse lugar, o catálogo pode ser tomado como parte do canteiro e, ao mesmo tempo, como aquilo que está fora dele, análogo a uma semente lançada em um pedaço de terra que cresce e floresce para além deste espaço demarcado, ou seja, o catálogo anexado excede o texto e pode ser visto, em sua dimensão intensiva, como uma nota de rodapé, ou ainda, um cruzamento entre notas (música). De modo semelhante, o catálogo incide como um arquivo-criação que viria indexar os objetos-imagens da escrita, fabricando, para além de um arsenal de itens-imagens, um arquivo da criação, arquivo da busca, arquivo do esquecimento, arquivo de recolha de dejetos, de insignificâncias e pormenores que erguem o texto como um memorial e constituem um novo canteiro de obras, dentro deste que está se fazendo. São cenas mínimas ofertadas ao leitor, na mesma medida em que, tanto leitores quanto escritores, integram o catálogo, observando-se o estudante-pesquisador como leitor e escritor da obra, concomitantemente, personagem.

Na condição de personagem, temos o catálogo como uma montagem da pesquisa e do estudo, colocando-o em ato a partir daquilo que o canteiro-dissertação deixa proliferar. Portanto, as narrativas que ali se apresentam, coadunam as linhas da escrita e da leitura, reacendendo o desejo da nota de rodapé, sendo que esta – a nota de rodapé – funciona, no fim das contas, pelo movimento que provoca tanto na busca do escritor que tenta explicar algo que ainda não compreendia muito bem (sem nenhuma confirmação de que essa busca se finalize na primeira compreensão) quanto do leitor que, ao encontrar a nota, muitas vezes deixa perdurar esse incompreendido para manter a vivacidade no texto, o que o faz empreender sua própria busca para além da escrita, fabricando um novo canteiro de obras, numa sobreposição de canteiros e cantorias. Nesse procedimento, é o próprio corpo do estudante-pesquisador que se altera, à medida que modifica a distância com que se vinha percorrendo o texto e a obra, implicando na aproximação do olho para dar a ver o bloco ali inscrito, que salta da palavra para outro canto. Ademais, na ânsia de capturar as palavras menores – como aquelas pequenas larvas camufladas pela terra – o leitor é, então, forçado a combater a história dominante da escrita e da grande horta, passando, ele mesmo, a agenciar matérias de expressão, através de uma “trapaça salutar” (BARTHES, 1992, p. 16) que distende a linguagem para fora do tempo do texto e permite ao estudante-pesquisador camuflar-se também, fazer-se larva e semente. Para tanto, é necessário, perder de vista o que está posto e perder-se de vista, realizando uma escavação inédita e solitária que se assemelha à prática de estudar a partir de uma leitura *a contrapelo* – essa que viria revelar as fissuras e a descontinuidade que tanto a história como a pesquisa comportam em seus fragmentos menos aparentes e subterrâneos.

A contrapelo, as impressões que lançamos sobre os canteiros, viriam a sofrer com as degradações e as mutações do tempo, modificando a escrita e o solo, até o ponto em que a memória daquele que escreve é colocada à prova, enquanto o solo vai se esgotando, criando rachaduras que exigem uma ação de reflorestamento e o cultivo de novas sementes. É essa atividade contínua e incessante que o estudante-pesquisador experimenta quando encontra entre as rachaduras da escrita, uma outra possibilidade de leitura, ainda não percebida quando o solo encontrava-se inalterado. Compreendemos, por conseguinte, que o escritor é um propositor de rachaduras, constituindo-se como aquele que deixa manchas impressas nos papéis, junto às palavras, aquilo com que lidou durante o processo de impressão, como os borrões do café que bebeu, os desfios da roupa, os cabelos que caíram, etc. O leitor que as encontra passa a ser, neste contexto, uma espécie de sementeiro, de modo que toma as marcas como notas musicais e notas de rodapé, porém inapreensíveis à inteligibilidade. Trata-se de um encontro solitário do narrador que deseja partilhar marcas que se furtam à

interpretação-escavação. A princípio, o estudante-pesquisador adentra no canteiro e o produz para contar uma história da qual pensa ter domínio de sua totalidade e das variáveis que se interpõem no trajeto. No entanto, algo nesse processo o assalta, violenta a carne e deforma o que já havia se constituído, permitindo à matéria informe inventar novos problemas para a prática de pesquisar que coloca em xeque o próprio estudo, a escrita e o trabalho de semear.

Nesse momento, o que o estudante-pesquisador encontra são lembranças inapreensíveis sentidas como micro insetos que picam a sua pele e que o tomam de uma estranha inquietação. Esse acaso involuntário – o toque invisível – é o de uma memória que se apresenta como “uma oportunidade” (GAGNEBIN, 2014, p. 243) que o estudante-pesquisador não produziu enquanto recolhia as plantas para sua pesquisa, mas que se reapresenta, cabendo a ele reconhecer e aproveitar os dejetos de uma semente-memória feita no presente. A semente lançada no canteiro de obras é, então, minada por uma corrosão eficaz e perigosa do solo que assombra a lembrança do vivido e a possibilidade de florescer, deixando a experiência à deriva de uma horta que já pode ter desaparecido para ser redescoberta em um novo canto-presente que se anuncia, inesperadamente. Retomamos, por vias da escrita, a distinção proustiana de memória voluntária e involuntária para, juntamente com Deleuze, percorrer os signos sensíveis (ainda materializados) intentando-se chegar à última potência, aquela dos signos imateriais da arte, onde o pensamento reúne sentido e signo e reencontra sua capacidade inventiva (DELEUZE, 2006a).

Poderíamos dizer então que fabricar um canteiro de obras ao estudo e à pesquisa, comporta uma dimensão que se desvela dialética onde, por um lado, nos dá a ver um canteiro possível e, por outro, esse canteiro-dissertação permanece sendo regido por algo que excede a via visual. O filósofo alemão, Walter Benjamin, dava ao conceito de imagem dialética um lugar entre o sono e a vigília, ou seja, a “síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta” (BENJAMIN, 2006, p. 505). Nessa dialética, a palavra cumpre seu destino de retornar ao texto-canteiro enquanto fatalidade: ausentar-se dos sentidos e encontrar o virtual dos sentidos da sua ausência. Colocar à prova o canteiro de obras, onde também habitam nossas escritas, diz dos traços que um esquecimento inconsciente traça na existência e nas escritas que se perderam no ato do próprio escrever, de cavoucar. De fato, um canteiro produz uma obra? Um punhado de terra é suficiente para a escrita? O que escrevemos expressa o que pesquisamos? Ou haveriam outras escritas que escapam àquilo que queríamos escrever? O que pode a escrita fazer aparecer?

Nesse atual que se desenvolve como uma nota de rodapé, somos forçados a migrar para uma compreensão de espanto em que a argila da escrita dá formas e, rapidamente, deforma o solo da leitura

na qual o pensamento pousa como imagem. Façamos notar, entretanto, que trazemos essa nota no meio para tentar expressar um pensamento como imagem, de modo que aqui, este expressaria o sentido de um pensamento sem imagem, a partir da proposição de Deleuze (2006b), referindo-se a um pensamento sem pressupostos, não servindo nem para criar modelos, nem para fazer cópias: cada canteiro é singular e cada cantoria é plural. De tal pensamento – sem imagem – se retira, segundo o que nos parece, não mais a representação da coisa-dissertação, mas sua apresentação peculiar, o canteiro movente que busca pelas afecções subterrâneas e submergidas, pois, verdadeiramente *encorpado* no canteiro que se obra. Dessa maneira, implicamos dizer que o estudante-pesquisador não ocupa o papel de jardineiro – como aquele de identidades reconhecíveis e de fácil localização – mas sim de um *ele* que recusou o *eu*, esse anônimo que se apresenta como produtor da horta, deixa o seu gesto de busca nas pequenas linhas que demarcam a posição na qual a semente poderá brotar da terra. É neste ponto que a escrita pode se tornar impessoal, que a semente pode se tornar qualquer coisa, ao mesmo tempo em que torna o estudante-pesquisador um *ninguém* ao texto-canteiro, um *ninguém* que também quer dizer um *qualquer*, apontando para o que resta de comum entre todos, um *qualquer* que não é todo mundo e que carrega em si a mais alta singularidade que pode se expressar em qualquer ser.

O ato de escrever, neste sentido, arrasta o estudante-pesquisador para uma espécie de sacrifício, quando é necessário cometer o suicídio do *eu* para livrar-se da carga de um corpo-canteiro organizado por tantas promessas (promessa de florescer, de dar frutos, de construir uma casa, etc.), deixando submergir um *ele* que rega a solidão essencial de seus pés enlameados, como sua última intimidade, que adviria a morte de si enquanto sujeito histórico e situado nas condições de visibilidade e dizibilidade de seu tempo. Aquele que escreve agiria, assim, contra o presente que o situa como entidade identitária para, a contrapelo, emprestar seu corpo e, quem sabe seu tédio e sua ira, a uma amizade outra que o lança em uma aliança demoníaca. Aliança que faz rizoma e que por ter florescido rastejante, feito erva e serpente, não se torna árvore frondosa da filiação. Estabelecer alianças, assim, é lançar-se ao jogo dos devires, de uma operação microscópica de partículas invisíveis do fora em contágio com as pequenas larvas de dentro, do mesmo modo que “quando um xamã ativa um devir-onça, ele não “produz” uma onça, tampouco se “filia” à descendência dos jaguares. Ele faz uma aliança” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 119). Os devires que escritor e leitor ativam na operação de escritura e leitura são sempre da ordem de compor alianças demoníacas – pelo caráter disjuntivo desta aliança – e não o de reproduzir filiações. Há sempre um devir incutido no pensamento da

imanência, igualmente, há sempre uma larva escondida e colada na folha verde do canteiro, emitindo sons inaudíveis.

Distante da imagem representacional das partituras que crucificam a diferença pelo princípio do *Execute a música perfeitamente*, Deleuze (2006b) nos apresenta um devir pensador, uma imagem do pensamento da imanência, apontando que o musicista, neste caso, o estudante-pesquisador, se constitui pelos encontros que experimenta durante o percurso e concebe sua canção enquanto experimentação destes encontros e do viver, ou seja, descobre sua obra como impura e a verdade sobre si mesmo e o mundo como parcial: há sempre outras músicas esperando para serem inventadas. Isso porque, passa a reconhecer que toda a atividade de pensar está ligada à criação de seu canteiro de obras, de modo que advém de seu próprio estilo, de seu modo de viver, no qual as verdades são singulares e não universais, como ocorria na representação.

O estilo, muito mais que um modo, é um procedimento para fabricar canteiros, à medida em que expõe a heterogeneidade dos sistemas de lavar, onde é possível flertar com outros meios de polinização entre línguas e mundos, ligando-os sem ordenação linear à indiscernibilidade do barro: “Nisto consiste o estilo: ‘Podem-se alinhar indefinidamente numa descrição os objetos pertencentes ao sítio descrito, mas a verdade só surgirá quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles’” (DELEUZE, 2006a, p. 45). Pelo estilo, os signos da língua e da terra passam por variações, desmanchando as fronteiras entre expressão e conteúdo que são indissociáveis à nota de rodapé quando o escritor encontra, na noite de sua escrita, o *a-línguístico*, o *a-terreno*, aquilo que se expressa, porém não está dito enquanto conteúdo e que, mesmo assim, somente a linguagem, sua miséria e o *rés* do chão podem expressar. Diante disto, a linguagem nos vem como uma miséria e como uma grandeza, como a condição que nos barra da chegada do *Messias* que nos confronta com o fracasso, porém um *fracassar melhor* que impulsiona à continuidade da escrita – e da leitura. Estudar e pesquisar pela imanência é encontrar-se com o desconhecido de si mesmo, perder-se do já sabido e já dito por todos, para agir sobre mecanismos que provêm da criação. Conceber o pensamento enquanto imagem da imanência passa pelo combate à ideia de que pensar é uma atividade voluntária, reflexiva e universal: “pensar não é inato, devendo ser engendrado no pensamento” (DELEUZE, 2006b, p. 213). É o pensamento involuntário, então, que flerta com nossas criações e nos acomete, inesperadamente, quando nos vemos diante do está se produzindo.

Tomando a memória como faculdade duvidosa de nossas vivências, esta dissertação em obras quer problematizar a experiência do tempo presente como reservatório de possíveis inscrições que carregamos de nós e do mundo, desse território que está em produção pelo estudante-pesquisador e

que, mesmo quando as palavras esgotarem, as imagens que aqui restarem ainda guardarão um pouco da terra nativa, a ser revolvida, no futuro. Desse modo, *notas, rodas e pés* relacionam-se a escrever, lembrar e esquecer, operando o instante em que se deseja “rasgar” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 185) as imagens do presente, descobrindo dentro do campo imagético – pois, a imagem não pode realizar sua crítica se não for dentro da própria imaginação – aquilo que quer se dispersar e que permanece, desejando sair do limiar que o sufoca para um fora que o aniquila, de modo que ali já se formou outro presente naquele instante. Essa pluralidade que encontramos no tempo da história da narrativa e de seus narradores, realiza-se na superfície do território do canteiro em processo de escrita que, por nunca incorrer na totalidade do que aconteceu, rechaça os fatos para uma prática de verossimilhança, na qual deixa suas lacunas durante o processo de criação, sofrendo de uma espécie de esquecimento que sorri torto, pois seus ínfimos rastros persistem. São esses rastros da memória que o estudante-pesquisador deseja recolher, montando seu próprio arquivo de impressões e traços em forma de catálogo (mas, um catálogo-profanado) percorrendo-os através de movimentos que empreende no território. O estudante-pesquisador torna-se, pois, escavador nessa geografia que vem distender o presente, para dar a ver ali, inscritas, as marcas de um longínquo passado e futuro.

• **Comentário da orientadora:** Não podemos esquecer que tudo o que temos é este agora do nosso presente, onde se distende a prega, a dobra que então se abre possibilitando visualidades e figurabilidades outras que ali se encontram contraídas como passado e futuro pretérito, como reserva e promessa, como espera, como devir.

Por vezes, o estudante-pesquisador dá um salto da terra ao céu, no qual encontra-se com as constelações. Ali, distante do canteiro, pequenas e grandes estrelas combinam seus traços luminosos para ofertar imagens silenciosas ao leitor que somente as contempla, no momento em que levanta sua cabeça (BARTHES, 2004). Isso significa que o estudante-pesquisador também é guiado – ou desviado – “pelas direções indicadas por qualidades inesperadas e pela virtualidade dos materiais” (KASTRUP, 2015, p. 49), visto que essa empreitada cartográfica e constelar que coaduna as linhas do presente com instâncias invisíveis que atravessam estudo e pesquisa constantemente, também incita a uma preparação do olhar do estudante-pesquisador, no sentido de fazer as estrelas deslizarem de sua rigidez aparente para uma “concepção expressionista do mundo” (FONSECA; COSTA, 2013, p. 416), concepção de que há uma deformação iminente do canteiro de obras quando entra em contato com as constelações, conjuntamente, uma formação impessoal que aguarda o sinal involuntário para

habitar o fora de sua visão, ganhando a superfície informe e intensa do seu ser em agenciamento, sem as similitudes da visão que o impressionismo ainda mantém. Expressionismo radical que realiza o agenciamento maquínico dos corpos de *Les Femmes d'Alger (O J) (1911)* de Pablo Picasso, corpos que se misturam uns com os outros, transformando-se, mutuamente, em incorporais.



Figura 4: Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O J) (1911)*.

Fonte: MoMA. The Museum of Modern Art.

Da multidão de partículas que passam invisíveis nas múltiplas histórias da existência do estudante-pesquisador, passamos a atentar às manchas e aos restos, provocando-os a passearem pelo canteiro de outros estudantes e pesquisadores para encontrar-se com outras visibilidades, carregando a lama nos pés para a criação de outras imagens que duram, indeterminadamente, na espessura de um presente que pode vir se anunciar. Percorre-se essa paisagem-dissertação, por conseguinte, entre terra e céu, nem terra nem céu, a fim de acompanhar a experiência de quem pesquisa, estuda, escreve, lê ou narra percursos, traçando um plano comum à linguagem e ao tempo, enquanto tarefa daquele que foi afetado pela nota de rodapé e intuiu (enquanto tempo futuro) que a abertura da memória se repete nos pontos em que ela mesma se diferencia. Memória involuntária, história do presente, catálogo-pesquisa, esquecimento inventivo, escrita da diferença: algumas notas de rodapé que não poderiam ser esquecidas, mas que podem fugir novamente pelas margens de uma superfície arenosa, a contrapelo.

1.4. Esvaziar a areia do canteiro

Quando se preenche o canteiro com areia, as crianças começam a entrar nele e a esparramar seus brinquedos de plástico que colorem os grãos amarelo-queimado. Todavia, a areia, sem brinquedo, já é brincadeira, é castelo, monstro, montanha, se colocar um pouco de água, também é lago, piscina, cachoeira. Ademais, dissertar é criar contornos, dentro dos quais, a dissertação também brinca e esconde suas ideias e metáforas abaixo de alguns palmos do chão, esquecendo-se deles. Logo inventa outra brincadeira, corre, se suja, vai pra casa dormir e, somente no dia seguinte lembra de seu esconderijo para desenterrar o ontem, já deteriorado pela noite. Como uma caixa de areia, essa escrita também tem seus interesses, alguns esquecidos, outros resgatados, outros perdidos. A questão é que, apesar dos interesses – que mais deveriam ser chamados de escolhas – ela não deixa de acolher todas as coisinhas que submergem da caixa e todo o lixo de fora que é lançado dentro de seu perímetro, atravessando os tempos: “essa caixa de areia de algum modo se dobrava como cova aberta – uma cova dentro da qual as crianças brincam alegremente” (SMITHSON, 2010, p. 167). Girando em torno das temporalidades suspensas, o estudante-pesquisador que rola na areia da caixa, abre este canteiro-dissertação, questionando qual seria a razão (ou as razões) para certas coisas despertarem nosso interesse e outras não? Quais as implicações de nossas escolhas? Como um canteiro é, de fato, fabricado? De modo semelhante, Roland Barthes em *A câmara clara*, discorre acerca do signo fotográfico, questionando as imagens e considerando possíveis direções ao olhar semiótico. Por conseguinte, a proposta de Barthes passa pela composição, diante da fotografia, de dois conceitos que se imbricam: o *studium* e o *punctum*. Nesta caixa de areia da escrita, estes conceitos se revelam uma relevante abertura para pensarmos nos processos de estudar e pesquisar, considerando-os movimentos intrínsecos aos nossos afetos e escolhas e, assim, na operação de ler imagens.

Inicialmente, nos detemos no conceito de *studium* que tem origem no verbo *studare*, significando *o estudo do mundo*, ou seja, como um campo de estudo, neste caso, a fotografia, vem informar e comunicar o espectador, tornando o canteiro de obras, um terreno propenso ao saber e à cultura. O *studium* refere-se a algo que é estudado para nos comover, ou seja, o interesse por certa imagem, escrita, assunto, que não insurge do encontro ao acaso, mas, vai se desenvolvendo, à medida em que nos envolvemos com certa imagem, conceito ou história, na conexão com o caminho percorrido. Neste ínterim, poderíamos considerar que toda a pesquisa é engendrada pelo *studium*, de modo que este trata da “aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunho político, que as aprecie como bons quadros históricos” (BARTHES,

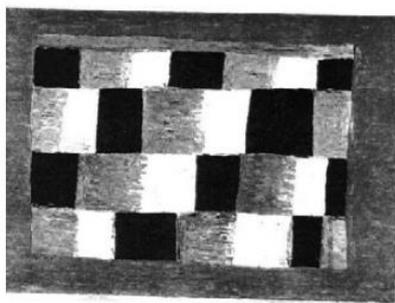
1984, p. 45). Em última instância, o *studium* remete à vastidão, à amplidão e advém de uma percepção ampla do espectador, despertada por um interesse moderado que se encontra na ordem do gostar e não do amar. Assim, o estudante-pesquisador tem gosto por aquilo que faz com sua pesquisa, todavia, ainda encontra-se no espaço visível da imagem. De outro modo, para adentrar o campo invisível – no qual a simples visão é incapaz de capturar a imagem, mas sim, é o corpo que reage àquilo que lhe é apresentado – o estudante-pesquisador precisa ser tomado por um *punctum*, do latim, *pungere*, que remete “a esse acaso que me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46). Pelo *punctum*, somos feridos pela força de um detalhe, de um mundo menor que é sentido como algo inexplicável e que nos toma, nos agita e no qual a linguagem já não encontra nomes à essa agitação: é como um tempo enterrado na areia.

Diante disso, cremos que a construção e escrita de uma pesquisa estariam atreladas ao *studium*, ou seja, ao próprio estudo do mundo que inventa outros desdobramentos; enquanto, a escolha e afetos que são postos em uma pesquisa se referem ao *punctum*, considerado como aquilo que emergiu inesperadamente durante este percurso (na terra regada, na areia cavoucada) isto é, as imagens ou fragmentos que nos fascinam, sempre com a despreensão de um detalhe. A partir desta constatação, desvelamos a escolha do tema de pesquisa como aquilo que se apresenta ao acaso, todavia, que logo passa a nos ocupar, ao passo que entramos em contato com ele, em leituras e escritas e outras contingências que surgem durante o processo, perpassadas pela leitura que efetuamos, as quais ensejam a escolha de certas matérias que se tornam parte de nossa produção, ao mesmo tempo em que outras, permanecem no fundo invisível de nossa escrita. Diante disso, gostaríamos de inferir que esta dissertação está sendo construída seguindo os preceitos que sustentam os conceitos abordados – *studium* e *punctum* – e que, estando em toda parte, se tornam visíveis por um elemento que se repete e nos desacomoda: a apresentação, ao final, do catálogo de imagens da escrita a contrapelo que será descrito no capítulo 5 e, além disso, através das fotografias escolhidas para abrir cada capítulo, conforme já apresentamos na imagem de Luke Shadbolt, na fotografia da grande onda e nos pinguins de Sebastião Salgado.

Faz-se importante compreender que cada fotografia – dita inaugural – funciona como uma espécie de prólogo e somente pode ser apresentada em decorrência da leitura realizada, que segue a imagem. Outrossim, foi escolhido o recurso da fotografia, pois esta não se submeteria a classificações, ela é inclassificável, considerando que aquilo que ela apresenta pode ser reproduzido ao infinito, no entanto, só ocorreu uma vez e nunca poderá se repetir existencialmente (BARTHES, 1984). A partir deste entendimento, depreendemos que as fotografias coadunam uma dimensão de escolha que não

pode ser dita ou nomeada, que se refere ao *punctum* e, distendidas na possibilidade de lançarmos sobre elas um viés interpretativo das imagens, uma outra leitura forjada pelo *studium*, a partir das forças que elas mobilizam e que as tornam, de mais a mais, um dispositivo fecundo ao exercício do pensamento do estudante-pesquisador. Na esteira do que afirma Foucault (2002, p. 244), um dispositivo é composto por uma heterogeneidade, em suma, comporta o dito e o não dito: “o dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos”, ou seja, aquilo que se produz como uma terceira margem, entre a palavra e o silêncio. Desencadeadoras de leituras e escritas, as imagens fotográficas expressam uma série, com a inclusão de fotografias em preto e branco que se voltam ao leitor através de um olhar obtuso, aberto às incidências factuais e não pelas cores que a compõem. Esta escolha também está atrelada à preferência de Roland Barthes pelas imagens em preto e branco, quando este dizia que “a cor é um revestimento apostado posteriormente sobre a verdade original do Preto e Branco” (BARTHES, 1984, p. 122). Segundo Flüsser (2002), o preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma teoria da óptica, lembrando-nos que, não existem cenas cotidianas em preto e branco, mas fotografias, sim. Entre o dito e o não dito, o preto e o branco das fotografias não são colocados enquanto extremos, mas como uma possibilidade de se misturar e dar evidência ao cinza, essa cor-meio que vai pintando a escrita.

Com ares acinzentados, a paisagem fotográfica e da pesquisa é contornada, evocando o meio em que é produzida, o desconhecido, aquilo que se insinua entre as densas nuvens noturnas, a fim de transpor as fronteiras da linguagem, onde pode-se escutar os interstícios, os ruídos, o que percorre os recônditos da língua, nas palavras que emergem entre o preto e o branco, palavras outras que apresentam a si mesmas. E compõem uma sintonia *à la Paul Klee*, figura indiscernível que não é noite nem dia, mas *nublado* entorno dos problemas que espreitam uma pesquisa. Geometria musical que o estudante-pesquisador elabora em três tempos, conjurando as inclinações à fotografia: preto, branco e cinza, onde o cinza é a passagem, o meio, a derrocada ao silêncio (branco). *Three-part Time with the Quartered* tem correspondência com o compasso ternário que Klee apresenta nesta obra para marcar o tempo na música, tempo no qual os ritmos se expressam por notas intensivas.



Ex. 21 – Paul Klee, *Divisão a Três Tempos*. 1930. Guache, 44,5 x 61,2 – Marlborough Fine Art (London) Ltd.

Figura 5: Paul Klee. *Divisão a Três Tempos*, 1930. Guache, 44,5cm x 61,2cm.

Fonte: Marlborough Fine Art (London) Ltd.

Outrossim, quando escutamos uma música ou vemos uma fotografia, estamos seguindo o fio condutor que se faz entre a experiência de ouvinte e a experiência do compositor: um meio-fio do canteiro. O que acontece é que algo nos detém: o ritmo ou a letra da música, as cores ou o ângulo da fotografia, as notas em preto e branco ou as cores da caixa de areia. E o estudante-pesquisador pergunta a si mesmo, porque aquilo me interessa? O que me mobiliza nesta música, nesta foto, nesta pesquisa, nesta caixa? O fato é que, o estudante-pesquisador até pode fazer a si mesmo estas perguntas, porém, ele saberia respondê-las? Crentes de que há ali uma impossibilidade, insistimos em perguntar se não seria o caso de deixarmos de lado as “motivações”, as “razões” do interesse para lançarmo-nos no “ninguém sabe porque alguém aprende latim” que Deleuze pronuncia tão claramente? Pois, se “nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender – que amores tornam alguém bom em Latim, por meio de que encontros se é filósofo, em que dicionários se aprende a pensar” (DELEUZE, 2006b, p. 237), então, o que podemos passa não por encontrar respostas, mas produzir registros dos encontros, das emoções e afetos de que é capaz o estudo e a pesquisa. Neste meio, as emoções provocadas pelo estudante-pesquisador no seu fazer comportam uma duração que advém e retorna aos elementos dos sentidos. Por sua vez, quaisquer elementos sejam sonoros, visuais, acomodados à plasticidade que conduz as palavras, geram traços de expressão, como a dor, o medo, a insegurança, a alegria e a paixão, compondo um ziguezague de heterogeneidades que só é possível quando o estudante-pesquisador se coloca em estado de abertura, fazendo da viagem uma errância, na medida em que esta – uma viagem errante – “prepara o corpo e o espírito para enfrentar as turbulências do acaso e os riscos do imprevisível, coisas que só as vidas nômades conhecem e têm força para enfrentar, porque são capazes de respeitar e admirar tudo o que é estranho, as diferenças e

as intensidades livres, os mistérios e as maravilhas da vida” (FUGANTI, 1993, p. 68). São capazes de conservar o silêncio, mesmo atravessando o canteiro de obras a galope.

1.5. Os desastres do estudo e da pesquisa: atravessando canteiros

Clarice Lispector, em um pequeno texto chamado “Os desastres de Sofia”, narra a cena de um professor contando uma história aos seus alunos para que, a partir dela, a reescrevam ao seu modo. Esta história apresenta um homem que sonha que descobria um tesouro e ficava muito rico; ao acordar, este homem sai pelo mundo em busca deste tesouro, mas, depois de tanto vagar, volta para casa e, por não ter o que comer, começa a plantar em seu quintal, sendo que de tanto plantar, de tanto colher, começou a vender e, assim, se tornara rico. Sofia, uma menina que já havia percebido a impaciência do professor em ensinar, subverte a história contada e muda seu final, falando acerca de um “tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera, que é só descobrir, acho que falei em sujos quintais com tesouros” (LISPECTOR, 1998, p. 105). Desta forma, enquanto o professor tem a pretensão de guiar a história pela via do progresso, apontando que somente com o trabalho árduo e disciplinado haverá resultados, Sofia abre as portas de um novo saber, não orientado, feito de desvios, no meio do canteiro. O que Sofia faz é sair do projeto moderno de trabalho e de ciência, para experimentar os tesouros perdidos que podem estar aonde menos se espera.

Poderíamos admitir que este quintal-dissertação, assim como Sofia, deseja catar os tesouros em sujos canteiros e, portanto, pauta-se em um saber inventado, por vezes, “roubado”, como diria Deleuze acerca da invenção de conceitos. Mas, antes de tudo, o estudante-pesquisador deseja percorrer, de início e brevemente, alguns desdobramentos no percurso histórico, onde atravessamos canteiros diversos, a fim de compreender o tempo contemporâneo dos quintais e/ou canteiros de obras que fabrica. Partimos, assim, do advento da Modernidade – que daria contornos à maneira de pensar do professor de Sofia – onde os objetos tendem a ser apresentados pelo sujeito soberano, à medida que a essência da verdade estaria atrelada à certeza da representação. Neste tempo, ao estudante-pesquisador importa saber e, quanto ao canteiro, este é construído por medições (2m x 5m ou 3m x 3m), formando retângulos ou quadrados que são minuciosamente medidos e verificados para apurar seu conteúdo que pode ser quantificado e avaliado pelos devidos instrumentos. Assim, o canteiro-dissertação moderno é uma representação, ou seja, pensar teria o sentido de representar, isto é, o ente-objeto é objetivado pelo sujeito conhecedor, que faz deste conhecimento uma certeza imutável e, portanto, o coloca a serviço da replicação e do cálculo exato. É neste ínterim que Duarte (2006, p. 100) esclarece que “o ente só se torna disponível para a representação antecipada, calculadamente

certa e exata, na medida em que se transforma em objeto de representação”. Desta maneira, o pensamento moderno teria sido calcado no conhecimento certo e exato que poderia levar a sociedade ao progresso, pois, operando investigações de maneira metódica e rigorosa sobre as experiências preestabelecidas em hipóteses, o indivíduo teria as condições necessárias para colocar em xeque uma verdade, até o ponto em que pudesse se chegar à essência desta. Neste ínterim, a figura do estudante-pesquisador é substituída pela figura do cientista – puro e neutro, proibido de ser hifenizado, como o é o primeiro – e o uso de suas técnicas poderiam levar o homem à sua emancipação, o agricultor à riqueza.

Devemos salientar que, neste canteiro-moderno, não era apenas a medicina, a educação e a psicologia moderna que traziam concepções do mundo pela permanência dos objetos, mas, a filosofia também apresentou seus personagens modernos que semeavam a terra dos resultados (se a planta que florescesse não correspondesse à semente, esta seria descartada). René Descartes (1596-1650), por exemplo, em sua obra *Discurso do Método* (1637), apresenta um método de condução individual da razão, através dos princípios da lógica e da matemática, para descrever as regras que garantiriam a clareza do pensamento e evitariam os equívocos que poderiam comprometer a busca de um saber pautado na verdade. É neste contexto que o autor propõe a célebre afirmação “Cogito, ergo sum” ou “Penso, logo existo” que caracterizaria o homem como um ser pensante, capaz de refletir sobre sua própria existência (REALE; ANTISERI, 2004) e capaz de construir e replicar canteiros homogêneos. A partir de Descartes, nosso canteiro está pré-determinado à pureza das sementes e à impossibilidade da hibridização, bem como, seu espaço não permite a penetração da areia, dos brinquedos, nem dos regadores.

Por outro lado, se o canteiro-dissertação fosse construído por outro filósofo, Immanuel Kant, então, o canteiro se tornaria prolífico de interpretações, uma vez que seus preceitos passam pelo desenvolvimento da hermenêutica moderna que se debruça no princípio da interpretação dos textos e na filologia. Na perspectiva do princípio da interpretabilidade, ou seja, no que tange à interpretação moral dos textos sagrados, o objetivo sempre estaria atrelado à necessidade de tornar os homens melhores, sendo de menor importância os detalhes históricos e aquilo que emana da superfície (as larvas, as minhocas, os brinquedos, etc.) serviria à ideia e ao pensamento como meios de se chegar à razão pura. Ademais, Kant funda a tese de que seria possível entender um autor melhor do que ele próprio e, a partir de sua *Crítica da razão pura*, passa a investigar as ideias da razão, buscando por algum termo que fosse considerado adequado para dar expressão aos conceitos próprios da razão, o qual opunha aos meros conceitos da experiência ou do entendimento (BECKENKAMP, 2010). Para

tanto, vale-se de Platão, utilizando-se do termo *ideia* para designar os conceitos da razão pura. Neste ínterim, a tese de que seria possível compreender um autor melhor do que ele mesmo se entendia, será a base de sua hermenêutica, à medida em que, no Projeto Moderno, entre as ciências empíricas e a filosofia transcendental, insurge uma nova figura: a do homem que, através do pensamento, poderia partir em busca da verdade e da interioridade de si, reconhecendo-se como sujeito universal, sujeito que para colher os louros de sua glória e de seu quintal, sujeita-se a um modo de trabalhar, colher, viver, onde sempre estão estipulados n movimentos para se chegar a um ponto, delimitado, exato, subscrito pela linha reta, sem deixar brechas aos desvios que a terra, fatalmente, deseja.

Porém, o que acontece quando Sofia traça uma linha para fora do pensamento do professor? O que faz a linha descontínua da menina dentro da máquina moderna e disciplinar da escola? O que implica em Sofia percorrer $n - 1$ (DELEUZE; GUATTARI, 2011a) movimentos quando constrói seu canteiro com o fora de sua representação? Nada melhor que escutarmos a voz de Nietzsche, para quem a moralidade e a verdade seriam superestimadas e para quem o corpo é um turbilhão de forças, bem como, o canteiro carrega um turbilhão de intensidades, sendo indissociável da ação do mundo, da ação do tempo e da terra que se atrela ao ser. Se Sofia coloca a história em um quintal sujo, isso se dá porque seu tesouro não é demarcado por uma relação verticalizada, mas, pela colocação de seu corpo junto ao tesouro, junto ao quintal, nas profundezas da terra. Isto posto, poderia se supor que é a relação mesma entre sujeito e objeto que sofre um aprofundamento (ou um afundamento), uma composição híbrida que transcende a aparência e a superfície em direção ao fundo das coisas, a este fundo de potências onde a ação poderia advir: no quintal sujo, onde se pode encontrar uma coisa na qualidade de qualquer.

Diante disso, a concepção do sujeito substancializado da modernidade sofre um vazamento, através do qual uma nova concepção de sujeito escapa ao *Projeto Moderno*. Essa nova concepção ganha um hífen, ao modo estudante-pesquisador, pois se manifesta enquanto mundo-expressão. É neste contexto que tanto Sofia como Nietzsche são co-criadores de mundo, são mundo, são expressão, sendo que tanto o homem quanto Deus já não são causas do mundo e a razão pelas quais as coisas existem, mas, são também parte deste sujeito, parte deste objeto, são sempre e ao mesmo tempo, imanentes à vida, aos movimentos de estudar e pesquisar. Lembramos, aqui, de um célebre aforismo da *Gaia Ciência* (§ 125), onde Nietzsche (2012) anuncia a morte de Deus, onde a moral tradicional também perde seu fundamento. É neste ínterim, então, que concebemos um outro tempo, poderíamos dizer, o tempo em processo, *ad hoc*, no qual sujeito ilusório – aquele fabricado pelas práticas disciplinares e discursos científicos – é destronado de sua soberania, para dar lugar à imanência do

sujeito-escavador de um canteiro sempre a ser fabricado, na medida em que “a imanência absoluta existe em si-mesma: ela não existe em algo, ela não é imanente a algo, ela não depende de um objeto e não pertence a um sujeito” (DELEUZE, 2002b, p. 12), considerando-se a imanência uma nova imagem do pensamento, uma imagem movente que se produz simultaneamente ao que ela procura captar, a semente florescendo outra, à medida em que é lançada ao canteiro. Da mesma maneira e, não podemos esquecer, Foucault (1986) propõe a “busca de uma estética da existência” como uma forma de resistir à demanda hegemônica da moralidade e ao sujeito universal, bem como, de um modelo de intelectualidade que estaria incutido na vida escolar e acadêmica do nosso estudante-pesquisador.

Ao ser questionado sobre o modo de vida acadêmico na França – em torno do ano de 1970 – Michel Foucault (2010) apontou que os estudantes universitários viviam afastados e/ou até mesmo excluídos da vida real, sendo que esse problema estaria relacionado com o isolamento intelectual criativo que não se enquadrava na vida profissional. Nesta proporção, os estudantes seriam reabsorvidos socialmente pelo mercado de trabalho, de modo que a vida universitária serviria como um meio profissionalizante para simplesmente preparar o estudante em uma profissão, através da qual pudesse reproduzir o modelo burguês capitalista. Neste contexto, a academia preparava o estudante para o progresso, para reproduzir a história – colher, plantar, vender, ganhar dinheiro, na esteira do que contou o professor de Sofia. Destarte, a ciência teria a incumbência de profissionalizar em moldes que afastariam o estudante da própria vida e da possibilidade de percorrer outros quintais, com o intuito de manter a sociedade funcionando, em diferentes âmbitos, como propagadora dos aparelhos de Estado, sendo que este se ocupa com formações de “funções públicas” e a manutenção de um “sistema de servidão maquínica” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 116), reproduzindo canteiros jamais irrigados.

Em *Os intelectuais e o poder*, Foucault e Deleuze apontam que as escolas seriam análogas às prisões, demarcando que, no contexto escolar, o que se vive é “a repressão do ensino” (FOUCAULT, 2010, p. 42) e uma prática intelectual que afasta o sujeito da prática da experimentação do estudo, uma vez que, vinculado à disciplina escolar, o estudante permite que o seu desejo se lance sob a dependência da máquina capitalista, em que há um assujeitamento dos fluxos do próprio desejo aos valores capitalistas. Por outro lado, Foucault refere que “o papel do intelectual não é mais o de se colocar ‘um pouco na frente ou um pouco de lado’ para dizer a muda verdade de todos” (FOUCAULT, 2012a, p. 131), mas, o intelectual, teria que lutar igualmente contra as formas de poder que o colocam, indiscriminadamente, na ordem do saber. Essa luta, por conseguinte, está relacionada

ao que Guattari enseja quando apresenta dois modos pelos quais a subjetividade pode ser vivida e um quintal pode ser cavocado: a primeira por meio de uma relação de alienação e opressão, a segunda, por uma relação de expressão e criação; a primeira, aprisionante, a segunda, libertadora; e, esta última, como possibilidade de produzir um processo de singularização (GUATTARI; ROLNIK, 1986). Para o filósofo francês, quando optamos pelo segundo modo de viver a subjetivação, orientamo-nos pelo combate às relações de exploração e dominação, promovendo outros modos de sentir, de perceber, de ver e se relacionar, consonante com a produção de uma micropolítica do desejo e à experimentação da imanência.

Nesta direção é que Sofia faz de seus “desastres” uma força intensiva para percorrer o quintal, sujo e enlameado, como o plano caótico de imanência, como o *studium* que seria o espaço de escolhas do sujeito, diante das possibilidades nele contidas. No quintal, podemos simplesmente plantar ou fazer canteiro de obras proliferador de gramíneas, sem preestabelecer finalidades a qualquer ação. É, assim então, junto a Sofia, que agimos e problematizamos o pensamento que se alinha com o paradigma ético-estético-político que Guattari (1992) contrapõe ao paradigma científico – do professor de Sofia. Esse novo paradigma propõe uma fragmentação do conhecimento que se recusa a se instalar no lugar de verdade, pois, trata-se, sempre, de um processo de experimentação, considerando que “sua principal característica é a desconstrução das hierarquias e das fronteiras que dividem os campos do conhecimento [...] conhecer é inventar um campo de problematização a partir da desnaturalização das dicotomias (indivíduo x sociedade, sujeito x objeto, homem x natureza)” (SILVA, 2008, p. 44), indicando que há uma ampliação dos movimentos de estudo e pesquisa, onde as velocidades e paradas são lançadas para um lugar de caos, no qual estudar e pesquisar ainda *pode não* se dizer, como uma horta vazia que aguarda a ação da chuva, do sol, dos ventos, em suma, das contingências que, desprovidas de canteiros poderiam não se abrir à espera.

Assim, se o estudante-pesquisador *pode não*, isto indica que estudo e pesquisa não tratam de algo que nos é ofertado como banalidade ou concretude, revolver o canteiro não é simplesmente lançar o corpo nele, ou melhor, escavar não se refere a uma mera tarefa pronta ou protocolar, mas sim de um acontecimento no cotidiano, um ato arriscado para uma produção ética, estética e política, na qual está encapsulada também a noção do tempo, sua potência e deterioração, de modo que, só saberemos de sua condição quando a semente arriscar-se a ocupar o fora, já em outro estado, pronta para que o vento arremesse novas sementes ao solo. Aqui, quando falamos de acontecimento, é necessário conjecturar que este está atrelado também ao imaterial e ao incorpóreo, não podendo ser confundido unicamente com o estado das coisas. Pautado no sistema estoico, Deleuze (2003) informa

que haveria dois tipos de tempos: o primeiro *Cronos*, diz respeito à mistura de corpos ou estados de coisas, onde nos deparamos com a ordem das causas e a sucessão dos instantes, isto é, a “forma cíclica do infinito”, através do qual coloca-se o canteiro em uma lógica linear de produção. Depois, o segundo tempo, *Aion*, fala dos incorporais que caracterizam a fuga incessante do presente em todas as direções – passado e futuro – compondo uma “forma da linha reta ilimitada”, sendo que aqui, nosso canteiro não segue a ordem do relógio e tanto pode acolher o florescimento, quanto o solo desgastado, deteriorado, assim, as ruínas. Diante disto, o problema para Deleuze passa por acoplar o tempo cíclico infinito ao tempo retilíneo ilimitado, nos quais o acontecimento participa de ambos registros temporais e encarna tanto nos corpos e estados de coisas, bem como deixa submergir o acontecimento puro, caracterizado como aquilo que acaba de passar ou que vai passar, porém, não se trata de qualquer coisa que passa (DELEUZE, 2003). Jamais qualquer estudo, jamais qualquer pesquisa, mas um canteiro-em-processo que acabou de passar ou que vai se passar, um *acontecimento-estudante-pesquisador*, que atravessa canteiros, sem nunca tê-lo atravessado por completo.

• **Comentário da orientadora:** Nomear a pesquisa de Estudo, de Busca feita no canteiro do tempo, implicaria entrar no acontecimento sem garantias. Pode nos fazer dizer não, pode nos atirar a prosseguir para o brilho das longínquas estrelas, pode nos reter na primeira luzinha despontada de uma lata velha que relampeja ao ser desenterrada e receber o primeiro raio de sol. Pode tudo, inclusive a inutilidade e o nada. O negativo também faz parte da Busca-estudo. Esta não é feita de positivities encadeadas que fornecem segurança àquele que se encontra em meio aos ventos e aos ardores da fogueira incessante.

O que acontece é que a experiência de construir, produzir, fabricar, compor – seja lá o que se faça – um canteiro de obras, é o momento em que o estudante-pesquisador já é mordido pelo acontecimento, vindo a tocar de diversas formas, tempos diversos, conforme fomos acompanhando em seus desastres, que poderiam muito bem serem chamados de destroços, ruínas, estilhaços. Estilhaços dirigidos ao acaso para múltiplas direções, podendo cair no solo fértil do canteiro ou não, podendo durar ou não no campo das atualidades emergentes. Tudo depende de como adentramos a terra, de como cavoucamos, plantamos, inventamos nossa horta no fundo do quintal e de como vamos encontrar aquilo que não sabemos e que também não sabíamos que estava à nossa espera, tentando acompanhar os deslocamentos deste germen que entra nas coisas, no mundo e na dissertação em obras. Aqui, o estudante-pesquisador emerge da imensidão do tempo vivo do cone de Bergson (1999),

mergulhando na terra de um passado que desliza e lida com o esquecimento, simultaneamente, experimenta a contração dos tempos pelos tesouros soterrados que insurgem como presentes, no tempo presente, em um plano móvel neste território onde ele se expõe.

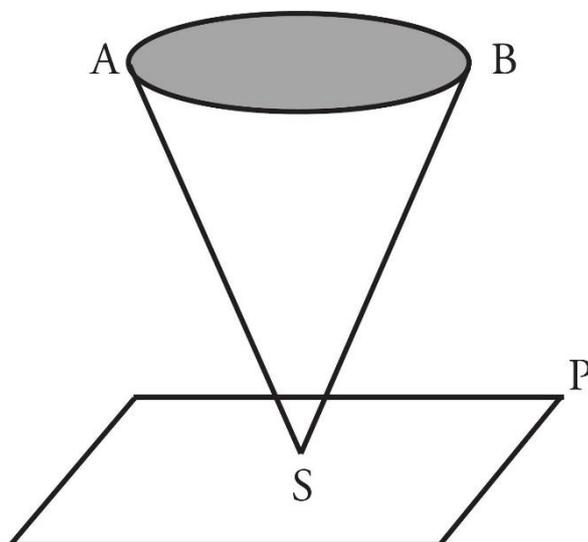


Figura 6: O cone invertido.

Fonte: Scielo³

O cone invertido contraí tempos e acontecimentos de uma vida subterrânea, uma vida-lagarta que não cessa de se deslocar, se recompor e de alcançar variações contínuas de contração e de expansão, supondo que sua pequena existência comporta um tempo que não se sucede, mas que se perde com a entrada no casulo, ou melhor, a produção em si de seu casulo, vindo a alcançar o fora de sua metamorfose. À maneira da lagarta, esta dissertação produz um casulo-canteiro de obras, enquanto aguarda a metamorfose de sua escrita, do tempo, da vida. A partir dos tempos, um fluxo de intensidades se desprende dos estados de coisa e a dissertação começa a ganhar dimensões não-exploradas, não-conhecidas o que a torna também, e indefinidamente, um acontecimento.

Neste sentido, se uma pesquisa pode vir a chamar-se acontecimento é porque ela se efetua enquanto um conjunto de singularidades (DELEUZE, 2000), perfurando as camadas sedimentares, fazendo-lhe furos e crateras, aerando o soterrado pelo esquecimento, recolhendo, quem sabe, pequenos trastes que se tornam tesouros recuperados e redescobertos com novas vestes e nova luminosidade. O acontecimento, portanto, insiste como canteiro de obras não se esgotando a cada vez

³ Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732017000200193&script=sci_arttext

que um galho torna-se florido mas, em cada criação, mantém uma espécie de potência, uma reserva para novas efetuações que vão se fazendo em movimentos infinitos e infinitivos, misturando a vida orgânica, terapeuticamente, às pequenas matérias corporais da terra, enquanto modo de sustentação da vida. Por isso, mesmo que em algum instante, a pesquisa sentir-se cansada de sua realização, permanece, na imprevisibilidade dos sentidos, o inesgotável, que em suas relações desiguais de força pode vir, novamente e pela primeira vez, a se efetuar. Destarte, poderíamos supor que o acontecimento de uma pesquisa devém do estudo e instala-se como um devir: “o acontecimento em seu devir escapa à história” (DELEUZE, 2000, p. 210), uma vez que a história é aquilo que arranja as condições para que seja possível a experimentação, a partir de sentidos que irrompem no campo da linguagem, deslocando seu próprio limite para comportar algo novo: um canto ainda não experimentado, uma nota que escapa sorrateiramente pela fissura que se instala de forma irremediável.

Portanto, chega-se até aqui para se arriscar dizer que tal canteiro de obras, também se traduz como um canteiro em obras, levando-se em conta que, apesar dos tempos, este continua a ser construído e agrimensurado quando questionamos os modos de fazer, os modos de usar, os modos de escrever, enfim, de colocar as questões de pesquisar e estudar sob a ótica dos seus usos pelo estudante-pesquisador. Logo, o que floresce, entre o estudo e a pesquisa seria este próprio acontecimento, decorrente da constituição de um tempo-espço e das condições que o tornaram possível mas que precisa, como a fabricação do pão, ser fermentado pacientemente, sendo o ato de sovar do padeiro (por vezes, alisando cuidadosamente a massa; em outros, batendo com ela na mesa) de modo que a massa vai se transformando em alimento, situado em seu espaço-tempo, em que o padeiro é obstruído e ao mesmo tempo, privilegiado pelas condições que o regime de verdade de sua atualidade lhe propiciam. Como a lagarta, como a árvore que sabe extrair, por contemplação, algo de seu fora para perseverar sua existência. Arriscamo-nos, portanto, a seguir lançando sementes no canteiro em obras, nesta obra que se faz dissertação.

2. CONSTELAÇÕES



Figura 7: Thierry Cohen. Darkened Cities, New York 40° 44' 39'', 2010.

Fonte: Danziger Gallery.

Qualquer pessoa que já esteve em Nova York sabe que é quase impossível conseguir contemplar ali o céu, tampouco as estrelas que são relegadas ao esquecimento civilizatório. Diante dos grandes e pomposos edifícios que cercam uma das maiores economias mundiais, é impensável a escuridão, tornando-se cada vez mais escasso o movimento de fechar os olhos para acolher os sonhos da noite quando ainda reluzem, de todas as maneiras, os resquícios da luminescência. O clarão que envolve a cidade, operado por uma grande rede, encobre as ruas com *outdoors* e letreiros iluminados nos convidando a permanecer entre os blocos para usufruir de todas as possibilidades ofertadas no campo terreno. Todavia, ainda seria concebível voar? Quanto às estrelas, estas foram escondidas pelo grande tecido elétrico, estendido sobre nossas cabeças, trazendo a necessidade de deslocamento ou de uma viagem, caso ainda persista em nós o desejo de encontrá-las. Foi o que fez o fotógrafo Thierry Cohen, um francês, pioneiro no uso de técnicas digitais, que viajou por quase meio mundo para fotografar um céu estrelado, tão estrelado, que só pode ser encontrado nos recônditos do deserto, no alto mar ou em alguma zona rural afastada da cidade.

O que Thierry nos apresenta é uma Nova York inventada, sua Nova York sem luzes, porém iluminada pelas estrelas. Para isso, ele a encobriu com o céu do deserto de Black Road, de Nevada (EUA), conseguindo este efeito, pois retratou a paisagem do deserto e anotou a hora em que ela foi capturada, o ângulo, a longitude e a latitude exatas da imagem e passou a acompanhar os pontos de rotação da Terra para identificar os pontos exatos que coincidissem com os das metrópoles escondidas pela claridade. Com as duas imagens, Thierry combinou os negativos e fez então, de uma grande metrópole como Nova York, oculta e cegada pelas suas próprias luzes, uma nova cidade, deixando emergir dela um instante de fragilidade e de indeterminação. Thierry não apenas sobrepõem as fotografias, mas os tempos, os mapas e permite que interroguemos a paisagem, suas formações e modificações, ao mesmo tempo em que as transformamos, com novos pontos e outras intermitências de nossa passagem.

Sobrevivemos assim, por crermos na existência das estrelas Sobrevivemos quando encontramos uma constelação que se apresenta como uma espécie de enxame de vaga-lumes na noite das incertezas. Luzes que estão ali, mas também não estão. Estrelas que se ligam, mas também se apagam. Pontos que se definem, mas também se perdem. Desta imensidão do céu estrelado, nosso olhar se torna um produtor de novas cidades e um apanhador de céus. Como resistir na ínfima existência? Catamos as estrelas e nos aventuramos na busca por trajetos em seus pontos infinitos para compor uma imagem, um resto de nossa experiência que logo se perderá novamente. Fazemos, portanto, da escassez, um ponto fundamental de sobrevivência.

2.1. Redes errantes

Em *Alice nas Cidades* (1974), de Wim Wenders, uma menina e um homem são surpreendidos pelo acaso: a porta giratória do aeroporto de Nova York versa uma relação impensável entre Alice, uma criança que aguarda pela mãe que, sem explicação, não chega ao aeroporto, e Phillip, um escritor, que, ao invés de escrever, fotografa a cidade. A amizade entre Alice e Phillip se faz num encontro e tem seu decurso em viagens dinâmicas, com o intuito de encontrar a avó de Alice, porém da qual a menina não se recorda, não sabe seu sobrenome e não tem seu endereço, carregando apenas algumas pistas em sua memória infantil. Conjugando vida e pensamento, Alice e Phillip operam passeios *esquizes*, intensivos e extensivos, que perfazem trajetos, de modo que desnudam os caminhos e percorrem linhas distraídas e desviantes, embaralhadas em recordações soltas, lembranças e fragmentos intempestivos que vão compondo uma espécie de mapa errático onde, cada novo percurso, torna-se cada vez mais impalpável. Uma fuga, certamente, das linhas retas que fabricam uma estrada. Da amizade trazida ao acaso, Alice e Phillip fazem conjugar as linhas de seus passeios com as linhas de suas vidas, entrando em um movimento necessário ao mínimo pensamento, pois nem um e nem o outro sabem o que procuram, mas espontaneamente agem sobre o território.

Desprovidos de GPSs e outras tecnologias que indicam como transitar por um caminho sem se perderem, Alice e Phillip tateiam o mundo e são convocados pelo imprevisível. Isto posto, se considerássemos que seus caminhos fossem deslocados em mapas, estes não seriam aqueles costumeiros que conhecemos, mas teriam uma semelhança com os mapas produzidos por Fernand Deligny em uma instituição que acolhia crianças autistas. Deligny demonstrou que os mapas eram experimentos potentes para acompanhar o percurso empreendido do *agir autista*, sendo que este – *agir autista* – diz respeito a uma ação não intencional, sem fim e incessante, de modo que ali não há sujeitos, como podemos verificar no documentário *Agenciamentos: Félix Guattari e o Animismo Maquínico* (2011). Numa cena breve em que o menino autista curva-se diante da água e passa um longo tempo contemplando-a, acompanhamos a fusão do humano à natureza a partir de uma relação sonora estabelecida: ouvir os movimentos da água. Deligny (2015), acerca desse gesto, expõe que para o autista a água não é uma coisa, na medida em que ele – o autista – não é sujeito. A água, sem utilidade nem finalidade nenhuma, não teria a ver com a sede do animal, pois a atração por esta viria antes da sede, ela não se sobrepõe ao trajeto, mas faz-se trajeto. Enquanto isso, o perigo do projeto dos adultos, ou dos sujeitos ditos conscientes de si mesmos, é meramente “humanizar” o mapa – a sede –, determinando como as crianças devem agir em determinadas atividades que se ligam ao *fazer*: fazer a comida, cuidar do jardim, lavar a louça, amassar o pão, etc.

Da mesma forma, o perigo de uma pesquisa e do estudo é compor apenas linhas de fazer, nas quais lavamos a louça para mantê-la limpa, cozinhamos para comer, cuidamos do jardim para arrancar as ervas daninhas, amassamos o pão para cozinhá-lo, sem oportunidade de liberação da coisa representada que ilustra o mundo e as coisas em suas funções imediatas. No *agir autista*, em contraponto, as linhas de agir não são ligadas ao simbólico e sua estruturação não se dá pela palavra, implicando em outra relação com o que se está engendrando, em que “a ordem do fazer permite que o agir irrompa e pontue de nova forma” (MIGUEL, 2015, p. 60). É neste íterim que estudar e pesquisar tornam-se passagem de um agir a partir de um fazer cotidiano, em que o estudante-pesquisador se depara com micro acontecimentos, tais como, empilhar os livros sem lê-los ou ler um livro sem precisá-lo. A questão é, então, de estar constantemente produzindo um território comum, o canteiro de/em obras entre o corpo do estudante e o corpo do estudo, corpo este irreproduzível: corpo-livro, corpo-ideia, corpo-canto, etc.

Marlon Miguel (2015) inclina-se ao trabalho com os mapas dos autistas de Deligny e, a partir destes, traz interrogações interessantes para pensarmos sobre a assertiva acima. Ele pergunta, por exemplo, por que uma criança faria um desvio extremamente longo pelo rio se poderia simplificarmente seguir uma linha reta e mais curta. Questiona também o fato da criança descascar uma laranja, porém sem querer comê-la. Para Deligny, os mapas dos autistas são, antes de tudo, um lugar para se apoiar quando a linguagem está ausente. Incapaz de falar, a criança traça, e não traça apenas linhas de vida ou de escrita, linhas rítmicas ou costumeiras, mas também o que Deligny chama de *linhas de erros*, incompreensíveis para o adulto, na medida em que extrapolam a linguagem usual. Se as atividades de nosso estudante-pesquisador e sua relação com a escrita e o problema inexistem antes de serem formulados, isto ocorre porque o problema que instiga a pesquisa não pode ser simplesmente descoberto, não depende de um GPS que o leve ao resultado final, mas sendo pequena a razoabilidade que empreende o estudante-pesquisador quando inicia um estudo, sua caminhada se faz, assim como a dos autistas de Deligny, por *linhas de erro* que nada mais são do que linhas de errância ou linhas inscritas em signos sem significado, no entanto, que pontuam e dão ritmo ao processo de estudar.

Assim, o que Alice e Phillip, os mapas dos autistas e o estudante-pesquisador fazem de modo semelhante é a composição de rizomas ou, poderíamos dizer, estudos-rizomas que se entretecem ao ponto de já não haver qualquer importância dizermos *Eu estudo*, *Eu pesquiso*, pois as forças de crescimento não obedecem a nenhuma prescrição. Um estudo-rizoma não brota à maneira de raízes

fincadas ao chão e não se exhibe como árvores hierárquicas cheias de memórias organizadas, mas se prolifera como a grama, por meio de múltiplas entradas e direções móveis, sendo fruto da experimentação e do movimento. Enquanto a árvore-estudo possui um tronco central, com entrada e saída, no qual operamos o plantio de uma semente para colher o fruto pré-concebido de nossa escolha anterior; o estudo-rizoma é uma estrutura reticular a-centrada, feita pelo princípio conectivo que permite a concepção de inúmeros elementos incrustados em suas múltiplas ramificações. Dessa maneira, não é apenas a grama que brota de uma série, mas todo um ecossistema urdido de proliferar séries inéditas: o vegetal, a terra, os animais, o tecido. “O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 22). Há o melhor e o pior em uma dissertação. Entre suas envergaduras, é sempre com o meio que nos deparamos e, assim, sempre com a possibilidade de permanecer estudando.

O rizoma, enquanto figura do pensamento da imanência, não pretende chegar a algum ponto fixado, apenas busca saber orientar-se no espaço-tempo que constitui o plano do estudo de uma pesquisa. Destarte, frente ao *spatium*, sentido como novo, o medo do estudante-pesquisador não saber como percorrer as linhas do fazer o mobiliza para o terrível embate da necessidade de fazer algo, com a possibilidade de realizar viagens pelas *linhas de erros* e da invenção. Entre um e outro, um método se interpõem, implicando em um processo lógico e ordenador que estabelece uma maneira de executar um procedimento técnico ou científico por meio de operações matemáticas ou experimentais. Um método, de modo geral, é um modelo, e assim não se aproxima dos preceitos rizomáticos do pensamento, pois seus caminhos são delimitados de um ponto ao outro, regulando os corpos para que permaneçam dentro dos limites inofensivos às aparelhagens estatais. Neste sentido, promover um estudo, unicamente, por meio de um método, pode limitar o estudante-pesquisador a encontrar somente aquilo que já lhe é conhecido, repetindo o caminho que muitos outros já percorreram. Além disso, embora ele saiba que o pensamento precise de algumas coordenadas, Deleuze (1976) alerta que só pensamos onde atuam certas forças, longe das práticas de reprodução, mas em lugares extremos e tropicais, frequentados por antropófagos.

Um método que adota o modelo arborescente ensina-nos a alcançar determinada verdade, em oposição a uma falsa premissa, de maneira a sustentar a lógica binária do conhecimento na história filosófica, sendo esta fundamentada por Platão que, através do princípio da não-contradição, impõe que, de duas proposições contraditórias, uma, necessariamente, é verdadeira, enquanto a outra, é falsa.

Por conseguinte, na análise que Deleuze faz da “inversão do platonismo” na obra *Lógica do sentido*, passa por considerar que a verdade também pode estar na própria contradição, quando há uma relação de ambivalência. O autor ainda refere que, a Platão, interessa não definir o que é um caçador ou um pescador, mas antes lhe interessa saber quem é o verdadeiro ou o falso pescador e o verdadeiro ou o falso caçador, exemplificando:

se tomarmos a pesca como objeto a definir, verificamos que ela é um arte (*techné*), ora todas as artes dizem respeito a duas espécies: as artes de produção e as artes de aquisição. Essas últimas, por seu turno, se dividem em duas espécies: a troca e a captura, que é uma aquisição violenta. Esta última se pratica pela luta ou pela caça. A caça se faz sobre seres animados ou sobre animais. Os animais são andadores ou nadadores. Entre os nadadores distinguem-se os voadores e os peixes. A caça aos peixes se faz ou os aprisionando ou os arpoando. Esta pesca tem lugar ou de noite ou de dia. A do dia se faz abatendo o peixe do alto a baixo: é a pesca de arpão ou de baixo para cima: é a pesca de linha (PLATON, 1999, p. 29-30).

Longe de binarizar o mundo em verdadeiros e falsos e, em contraponto à ideia de uma transcendência, cujo saber absoluto do Universo só pode ser pensado por um Deus, o rizoma não compreende nenhuma instância superior, mas conduz a um fundo infinito de pura intensidade, no qual são os encontros que nos posicionam em outros territórios existenciais. Desta maneira, seguir o método não é uma atividade que deve ser empreendida *ipsis litteris*, crendo que o objetivo principal desta viagem é a resolução dos problemas que subjaz ao percurso, mas sim, o estudante-pesquisador busca se colocar a decifrar os signos que interfiram na criação de novos problemas. A questão a que nos referimos, então, não está ligada à resolução, mas à compreensão do funcionamento maquínico do problema, levando-se em conta o modo como a máquina funciona, já que “o problema não é de sentido, é de uso” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 81). Vale nos perguntarmos, assim, como a máquina-estudo ou a máquina-pesquisa funcionam, a fim de que estas não fiquem estagnadas em reducionismos técnicos.

Reconhecendo que as entradas são múltiplas, o estudo-rizoma multiplica suas conexões, sendo que estudar ou pesquisar é *intermezzo*, “não começa nem conclui” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 48), fazendo seu plano através de variadas instâncias que se ligam umas às outras, nas mais variadas relações de heterogeneidade. Decorre, neste íterim, que um estudo passa a ser animado por personagens conceituais, como por exemplo, o estudante-pesquisador e também por figuras estéticas, como a imagem da criança que lê na biblioteca da escola durante o recreio. Logo, tratamos sempre da abertura dos poros, pelos quais a proliferação do campo problemático se constitui como um infindável mapa, composto por todos os tipos de linhas do fazer, erráticas, de fuga. Vale dizer que quando o estudante-pesquisador tenta reconstruir o trajeto, não há de encontrar as mesmas linhas em

um mesmo percurso de estudo, pois, o rizoma, sendo da ordem do movimento, do não concluído, se forma sempre a partir da atividade e dos pontos dinâmicos que insurgem desta, tais quais as potências, as forças e intensidades. Em função disso, Deleuze e Guattari (2011a, p. 43) afirmam que “o rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória”.

À semelhança do rizoma, Deligny (2015) descreve constantemente que, nos mapas dos autistas, o que visualizamos é uma “outra memória”, uma memória específica, na qual o tempo não corre, mas encontra-se espacializado, ou seja, a criança memoriza no mesmo plano o gesto costumeiro e a *linha de erro*, realizados em tempos diferentes, porém, percebidos como se tudo operasse no tempo presente. Nesta órbita, o canteiro de/em obras que implica o território vai se fabricando ao longo do tempo, segundo a coreografia do costumeiro, juntamente com a zona virtual do acontecimento, considerando que a estrutura da memória para Deligny, não é o inconsciente, mas o aracnídeo, sendo esta uma potência humana para estabelecer relações com os outros e entrar em redes ou em rizomas, ambos errantes. Enquanto Deleuze e Guattari (2011a) versam sobre o rizoma, versamos que seja possível, nesta dissertação, fazer rizoma a partir da árvore, no momento em que se arrisca a um novo estudo a partir de uma velha leitura ou de um olhar repetido, trazendo para a rede esta experiência que, no encontro com o diverso, abre-se para outras apostas. Falamos, por conseguinte, de fabricar um devir ao estudo que seja feito através desta operação de traçar redes, operação que não é dada *a priori*, mas é empreendida por um processo não-intencional chamado de aracnídeo (DELIGNY, 2015), de modo que, estando o estudante-pesquisador envolvido na rede, ele já não é o mesmo, mas transforma-se em outro, um outro por vir: “que o traçado das linhas do aracnídeo da rede seja tão permanente como as linhas da mão, é mais ou menos o que eu quero dizer, com a diferença que a rede de linhas da mão se vê sem dificuldade, enquanto a do aracnídeo permanece – incessantemente – por se descobrir” (DELIGNY, 2015, p. 126). A partir da constituição destas redes que produzem um modo de existência outro, o estudo e a pesquisa desviam-se de premissas sólidas, deslocando a posição que o observador ocupa a fim de traçar – nas redes que desde já ocupa – um novo mapa, desta vez, repleto de estruturas heterogêneas e conexões impensadas, reluzentes como estrelas que requisitam uma reflexão histórica sobre a constelação que elas formam.

2.2. Lençol de estrelas

Quando duas ou mais estrelas, cronologicamente distantes e aparentemente diferentes são colocadas em cotejo entre si, vislumbramos uma iluminação recíproca que revela uma afinidade factual. Os lampejos que se configuram como uma imagem, pois se apresentam como uma

“constelação”, operam a ligação entre os fenômenos que se encontram intrincados na rede do canteiro de obras, no encontro com o extracampo ou com aquilo que ainda não emergiu à superfície da terra. Em uma constelação, uma estrela não pode ser substituída por outra, nem devem ser excluídas as estrelas que forem menos luminosas, mas, assim como que fabricando um rizoma, um ponto pode ser rompido para se constituir novamente, à medida que se inventa uma espécie de “grade” com todo o tipo de estrelas e não-estrelas, concebida como o esforço de imergir “nos pormenores do conteúdo do material” (BENJAMIN, 1984b, p. 51), para o estudante-pesquisador poder extrair os elementos que escapam a qualquer padronização, colocando-os em contraste com outros que formam uma nova constelação.

Uma constelação, no que lhe concerne, tem seus pontos de semelhança com o rizoma ou com a rede aracnídea e na sua possível relação com a produção de conhecimento que, neste ponto, gostaríamos de firmar, é algo em permanente construção, um signo inacabado e aberto com direções movediças. Se, porventura, o estudante-pesquisador vier a crer que o estudo e a pesquisa fundam suas próprias constelações é porque ele sabe que estas práticas promovem a montagem de sentidos, de tal forma que se apresentam paisagens fragmentárias, sem lugar fixo e, portanto, em constante movimento. Desta forma, não é raro o estudante-pesquisador se deparar com a prática de autores e escritores citando uns aos outros, carregando o tempo anacrônico da escrita em uma malha inconciliável com os eixos disciplinares. Não é raro, e reforçamos, de tal maneira, que a dissertação que aqui está se produzindo constitui também uma constelação de leitores-escretores, ao passo que a sala encontra-se lotada de interlocutores que desejam pôr fim à opressão – que é, em suma, a impossibilidade de uma pesquisa – para segurar o fio desacomodado do processo de estudo.

Apostamos, assim, na imagem de constelações para a construção desta dissertação, a fim de articular histórias, imagens e escritas em sua constituição não-linear da pesquisa provocada pela não-linearidade também do estudo. A percepção que o estudante-pesquisador tem, diante desta metáfora, é a de que ao produzir algo para o mundo, ao ler ou ser lido por alguém, ele conduz e é conduzido para uma espécie de eternidade, um quase brilho estelar que, mesmo perdido, ainda pode ser percebido por alguém que olha para o céu no meio da noite, em seus rizomas infinitos. Assim também Jorge Luiz Borges (1978, p. 21) faz ao lembrar que “se lemos um livro antigo é como se lêssemos todo o tempo transcorrido entre o dia em que ele foi escrito e nós”. O que queremos dizer é que escrever uma dissertação é também produzir uma constelação provisória no mundo – a pesquisa –, um cintilar no tempo que talvez garanta a permanência do brilho da estrela – o estudo. Enquanto isso, livros, autores, citações, fragmentos, restos, etc., que trazemos para a pesquisa, fabricam um mapa-

canteiro ou mapa-constelar do percurso de estudo do estudante-pesquisador (percurso que também é nosso), possibilitando a experimentação de uma constelação inédita de sentidos. Ou seja, a cada nova estrela ou nova junção de constelações, outras imagens se apresentam, na qual a relação entre o passado e o presente se reatualiza. Tal atualização tem a ver com a possibilidade de compor um traçado do presente que reúna as “estrelas perdidas na imensidão do céu” (GAGNEBIN, 1994, p. 18), em que

Dois elementos (ou mais) adquirem um novo sentido e desenharam um novo objeto histórico, até aí insuspeitado, mais verdadeiro e mais consistente que a cronologia linear (um pouco como esses jogos nos quais a criança deve interligar entre eles pontos esparsos no papel que, subitamente, revelam uma figura insuspeitada) (GAGNEBIN, 1994, p. 18).

No entanto, os pontos que ligamos não se assemelham, de forma pura, ao jogo de ligar das crianças, em que os adultos ocultam um caminho único, no qual o desenho já está ali, aguardando para ser descoberto. Por outro lado, o estudante-pesquisador entra nas constelações como em um desenho-rizoma, no qual a localização não está dada *a priori*, visto que seus pontos são formados pelo cruzamento dos traços, onde estes – pontos – interligados em uma constelação produzem conversas infinitas (BLANCHOT, 2007), nas quais a voz do autor parece se ausentar. Nestas conversas, provenientes de escritas fragmentárias, há uma inseparabilidade entre a dimensão oral e a dimensão escrita da palavra que distancia o objeto específico da pesquisa para bifurcar a escrita à fascinação, “do texto à semelhança ou da palavra à imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011). Neste sentido, e juntamente com o desaparecimento do autor em meio à noite escura das estrelas, o antropomorfismo inerente às imagens é exigido, simultaneamente com a condição de dar novamente sentido à *imagem*. Blanchot vai se referir a esta – a imagem – como a “palavra culpada” e invoca Charles Baudelaire para ilustrar o paradigma do “culpado” de toda a paixão pela imagem (DIDI-HUBERMAN, 2011a). Às voltas com conversas infinitas, o procedimento constelar, não busca um autor que tenha a capacidade de caçar estrelas, mas sim um astrólogo que possa se ausentar, deixar a imagem vir à tona, o que, tenhamos entendimento, não implica no desaparecimento da palavra, mas sim no seu estado de elevação. Destarte, a ideia que contempla a verdade não é aquela que se encerra na universalização do fenômeno, mas aquela que acolhe os fenômenos e os dispõe em fragmentos constelares, deixando aparecer nestes, a verdade ali cindida pelo virtual, o que sugere ao estudante-pesquisador uma necessária e sutil contemplação, sempre lúcida, porém desprovida de intencionalidade.

Imiscuído desta descontinuidade irremediável, importa ao estudante-pesquisador deixar proliferar constelações no singular e ilimitado mundo dos *perceptos*. Fazer-se, em seguida, também *percepto*, pois o conhecimento não se procria sem o mínimo de êxtase, sem a dança dionisíaca da tragédia: “o conhecimento autêntico pede uma espécie de embriaguez que nos torna lúcidos, um estar fora de si inimigo do deixar-se cair insensível, próprio da bebedeira comum, confirmando um vínculo secreto entre a contemplação e embriaguez” (OTTE; SEDLMAYER; CORNELSEN, 2010, p. 55). Portanto, a verdade que nos referimos é destituída de intenção e formada a partir de estrelas-ideias, reivindicando um exercício errante e ininterrupto de acompanhar pelo pensar, o que não obedece à vontade subjetiva do autor.

Devemos frisar que a metáfora da constelação certamente foi uma das inspirações mais importantes de Walter Benjamin em seus trabalhos, aparecendo na sua tese, publicada no Brasil sob o título *Origem do Drama Barroco Alemão*, na qual o filósofo alemão, em meio a suas reflexões, recorre à imagem das estrelas, proferindo: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1984b, p. 56). Ao longo de sua obra, os textos constelares são cada vez mais frequentes, exigindo do leitor um outro modo de tomar o texto, já que não se trata de uma escrita linear e sim de um “mosaico” escritural feito de conexões intra e intertextuais, onde tanto o mosaico como a contemplação aproximam elementos isolados e heterogêneos que têm em seus fragmentos de pensamentos, um valor tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que a eles são correspondidas (BENJAMIN, 1984b). À vista disso, em seu trabalho das *Passagens*, Benjamin não vai se ocupar em narrar a história do século XIX, mas sim em mostrá-la (SELLIGMAN-SILVA, 1999, p. 226). Trata-se, por conseguinte, de saber que a constelação não revela, mas expõe a história, na qual Benjamin nos coloca diante de uma “ex-posição” (SELLIGMAN-SILVA, 1999, p. 226), termo que se aproxima, em um contexto cênico, da ideia de montagem.

Desta maneira, o que seria uma pesquisa senão a montagem das estrelas que catamos na noite do estudo? “Fenômenos organizados como uma espécie de ‘quadro vivo’, essa seria a montagem” (PEREIRA, 2004, p. 80); quadros vivos que impelem a um movimento de síntese do tempo, ou melhor, que colocam em evidência a temporalidade anacrônica que se forma a partir das conexões viabilizadas pela junção e significação das imagens em constelação. Esse exercício, que poderia ser o de povoar o céu, é encontrado na obra de Aby Warburg que se empenha na construção de uma outra cultura visual. Em seu *Atlas Mnemosyne* o artista propõe-se a criar, a partir de intervalos e espaços vazios, um labirinto de imagens que revela tanto sua carga iconográfica quanto sua carga afetiva, em

que os objetos vão atravessando as diferentes camadas do tempo. Além disso, as pranchas que são produzidas através do estudo de Warburg, apresentam também seu laborioso trabalho como pesquisador de imagens, pelas quais considera poder manter vivas as chamas das imagens do cotidiano, encarregando-as de abrir balizas para uma memória impensada da história (SAMAIN, 2011). Assim, a singularidade da obra de Warburg advém da provocação em desviar o olhar do espectador de uma apreensão fácil, sendo capaz de colocar em suspensão o processo de interpretação da imagem.

Vale destacar que o *Atlas Mnemosyne* é uma grande obra realizada entre 1924 e 1929 – tendo permanecido inacabada – formada por 79 painéis que reúnem cerca de 900 imagens, reproduzidas dos mais variados tipos de obras artísticas e até mesmo de jornais, selos e moedas, que Warburg organizava sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m) recobertos de tecido preto. As imagens escolhidas eram dispostas ao modo de peças, capazes de serem deslocadas o tempo todo, de modo que tinham a mobilidade necessária para Warburg confrontá-las umas com as outras, fazer elas se pensarem entre si e deslocá-las para incutir novos confrontos. Sendo assim, seu caráter imagético e fragmentário fugia do risco de qualquer continuidade. Além dos mais, em sua lógica de montagem, Warburg instaurou um modelo temporal em que um passado encontra-se latente e se manifesta no presente como sobrevivente, o que incita o espectador a penetrar na fantasmagoria de sua produção: “seres de sobrevivência vagueiam como *dibuks* por algum lugar entre um saber imemorial das coisas passadas e uma trágica profecia das coisas futuras” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 427). Consequentemente, as pranchas persistem contando histórias e as imagens emergem como vestígios de algo que ressurgiu destes fragmentos, algo que se assemelha com a inquietude do olhar. Estrelas inquietas, olhares constelares e reações à guerra e à loucura experimentadas por Warburg. Por fim, um modo de narrar.

2.3. Narrador-aranha

Trazemos novamente, neste capítulo da dissertação, o filme *Alice nas Cidades* (1974) de Wim Wenders, para lembrar dos momentos em que Alice e Phillip percorrem, estudam e pesquisam a cidade. Fizemos referência às cenas em que Phillip aparece às voltas com sua câmera *Polaroid*, obcecado em capturar a paisagem que passa por ele. Mas, o gesto de captura para Phillip é também o confronto – análogo ao confronto entre as imagens de Aby Warburg – de modo que ele percebe que há algo que não está nem na foto nem na paisagem, um ponto que se apresenta dissociado, igualmente conjugado, um pedaço de tecido preto que resta diante da imensidão das estrelas. Esse interstício que

se revela, torna a paisagem também um disforme, desintegrando as partes do mundo para se efetivar na construção de um mundo inventado, feito pelo e com o pensamento em constelação. Nota-se, assim, que capturar o mundo é também reinventar este mundo, montar sua própria prancha, posicionar-se em uma rede aracnídea que permite se relacionar com os fluxos e com as ruínas. Capturar e captar, então, são atividades que podemos incluir nos processos de estudo e pesquisa, consideradas pertinentes e íntimas do estudante-pesquisador e do fotógrafo, assim como, do narrador que tece sua teia como uma obra, vindo a produzir, em sua prática narrativa, um devir-aranha.

Valemo-nos da imagem que Deleuze compõe com Proust do narrador-aranha, sendo que esta permite ao estudante-pesquisador incorporar a prática de fiar, construir linhas e movimentar signos. O narrador-aranha tem uma visão pouco aguçada, não compreende nada, não vê nada, mas tão logo sua teia se põe a vibrar, lá está ele a capturar sua presa, envolvendo-a com todo o seu corpo.

Também a aranha nada vê, nada percebe, de nada se lembra. Acontece que em uma das extremidades de sua teia ela registra a mais leve vibração que se propaga até seu corpo em ondas de grande intensidade que a faz, de um salto, atingir o lugar exato. Sem olhos, sem nariz, sem boca, a aranha responde unicamente aos signos e é atingida pelo menor signo que atravessa seu corpo como uma onda e a faz pular sobre a presa. [...] cada fio movimentado por esse ou aquele signo: a teia e a aranha, a teia e o corpo são uma mesma máquina. [...] estranha plasticidade do narrador. Esse corpo-aranha do narrador (DELEUZE, 2006a, p. 172-173).

As aranhas têm a peculiaridade de criar suas teias, produzindo os fios pelas glândulas que são usados para formar desenhos e estruturas diferentes, variando em função da finalidade de sua construção, havendo teias de captura, teias de cópula, teias de muda, teias de refúgio. Já o narrador, fia sua teia sem saber que forma os fios tomarão, pois não há consciência reinando no momento em que seu corpo-aranha é ativado. Ele funciona na ignorância dos caminhos que se fazem, lançando-se na experiência de escrever e ler por afetação, fazendo de seu produto um texto-rizoma: “texto quer dizer tecido [...] nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções constitutivas de sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido e a teia é a aranha)” (BARTHES, 2008, p. 74-75). O estudante-pesquisador conjuga-se a um corpo-aranha errante que escreve e que lê, mas que não simplesmente escreve e lê. Ele sente que algo se passa, e então, intercepta a vibração que transita por sua teia, para tornar-se, ele mesmo, vibração. Trata-se assim, de ir traçando na pesquisa, um contágio vibratório, na contiguidade de uma ligação entre heterogêneos, construindo relações que não foram dadas de antemão, para experimentar um outro modo de existência – aranha – sem deixar de ser o que se é – estudante-pesquisador-narrador. “O rato que se torna pensamento no homem, e o homem

que se torna rato, animal que mostra os dentes e agoniza” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 44). Narrar uma pesquisa concerne, diante disso, ao gesto de perceber o mundo que se levanta entre a aranha e a teia, efetivando a passagem da experiência para uma captura ao acaso, na qual o movimento vibratório alinhado da teia faz conjugar, no território aracnídeo, simultaneamente, o movimento de desterritorialização.

Assim, enquanto incorpora o narrador-aranha, o estudante-pesquisador provê as vibrações do estudo conjugados à narrativa, reconhecendo na pesquisa a materialidade da experiência na noite, que estende seu tecido preto enquanto tece suas linhas. Experimentar tecer linhas não é comunicar, mas fazer corpo, portanto, diz respeito à experiência de fazer, porém por *linhas de erro*, de modo que é sempre de uma experiência que a pesquisa se ocupa. Neste sentido, o estudante-pesquisador enquanto narrador-aranha, recolhe da experiência aquilo que conta, imprimindo no tecido algumas marcas que funcionam como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila (BENJAMIN, 2012). Feito oleiros-narradores da experiência, recolhemos pequenos punhados de terra e os misturamos às estrelas para tentar prolongar a existência de nosso estudo em grandes pranchas no céu ou em vasos esculpidos terrenos, que, assim como o estudante, também se perdem no tempo, nas folhas, nos livros e proporcionam à narrativa realizar-se a si mesma, como experiências entretecidas nas teias.

Desta forma, chegamos até aqui considerando a importância de discutirmos o conceito de experiência, demarcando as particularidades com as quais o tomamos nesta dissertação. Acerca deste, buscamos em Walter Benjamin o arranjo possível à nossa compreensão e partimos do texto intitulado *Experiência e Pobreza* (1933/2012), no qual o *autor das constelações* elabora uma crítica voraz ao seu tempo. No texto citado, Benjamin relata ter testemunhado a decadência da experiência após a Primeira Guerra Mundial, quando os combatentes voltavam dos campos de concentração desmoralizados e silenciados, instaurando um novo modelo de relação no mundo. Tal relação pode perfeitamente ser conectada à vida contemporânea, na qual vivemos uma exaustão persistente, proveniente de uma rapidez intolerável de dados e excesso de informação, fazendo com que nos sintamos sobrecarregados, sem conseguirmos viver, de fato, experiências. Pois, o estudante-pesquisador deve ter compreensão, de que informação não é experiência, mas, ao contrário, como alerta Bondía (2002, p. 25), é “quase uma antiexperiência”. O sujeito da informação seria aquele que passa todo o seu tempo buscando pelo saber, agregando informação e, em função disso, nada lhe acontece. É como se muitas coisas passassem pela teia do narrador-aranha, mas nenhuma vibração fosse sentida, portanto, nada poderia ser captado.

Em contraponto, e na esteira do que propõe esta dissertação, Heidegger *apud* Bondía (2002), enfatiza que o sujeito da experiência não é aquele que atinge aquilo que propõe a si mesmo (o estudante-pesquisador que dá conta dos seus objetivos) mas é aquele que é apanhado por aquilo que o invade, ou seja, ele descobre que a teia também interpela a aranha no instante em que interrompe seu fluxo à *espreita* para solicitar uma abertura à transformação de sua posição inicial. Na situação do estudante-pesquisador que se coloca a estudar, ele descobre que é interpelado pelo estudo, na medida em que trama a teia, porém não consegue se desprender dela, atentando-nos ao fato de que o ato de estudar tem duração enquanto durar o estudo. De modo semelhante, a atividade de escrever uma pesquisa se configura em tramar uma teia sem conseguir se desfazer dela, sendo que, imbuído pela pretensão de contar uma experiência, o estudante-pesquisador deverá fazer da própria escrita uma experiência, ao ponto de ela continuar produzindo rizoma, ou seja, constituir um mapa infinito, de múltiplas entradas que o levem para inimagináveis caminhos, ao mesmo tempo em que guarde consigo o “mistério”, já dizia Benjamin (2012) e, portanto, que permaneça na noite, no tecido preto, recolhendo os brilhos de pequenas estrelas para sua constelação. Neste sentido, acreditar que o campo da experiência perpassa a pesquisa e o estudo, implica na criação de outras gestualidades à narração, tecendo e fiando um plano arcnídeo, no qual o estudante-pesquisador se coloca em plena atenção, porém uma atenção que é antes de tudo e também, distraída.

Por conseguinte, trazemos o conceito de narração que diz respeito, entre outros sentidos, ao processo de enunciação narrativa, em suma, a “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 197). Roland Barthes (1973) nos auxilia a compor com este conceito conjugando-o à prática do estudo ao dizer que as ações narradas só se tornam inteligíveis por meio dos personagens, desvelando uma cena ou uma espécie de espetáculo. Deste modo, assim como num espetáculo em que os personagens surpreendem a cada vez que atravessam as cortinas, a escrita da pesquisa não tem utilidade na transmissão da narrativa, mas, sua função seria a de deixar os personagens passarem, criarem seus fluxos, permitindo à própria narrativa se apresentar. É por isso que esta dissertação, mesmo tendo sido cunhada em caráter conceitual, também se mostra em sua relação com o cotidiano labiríntico do estudante-pesquisador, que não é preciso ser dito, mas encontra-se nas entrelinhas e pode ser lido pelo olhar atento e sensível de outro escritor-leitor que se movimenta em um lugar sempre aberto ao infinito. Atrelado a isso, não podemos deixar de registrar a concepção que Benjamin circunscreve sobre a relação estabelecida no processo narrativo, quando a designa como um ato de partilha, expressando que “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia” (BENJAMIN, 2012, p. 213). Neste sentido,

podemos inferir que “a narrativa é preciosa, pois conecta cada um à sua experiência, à do outro e à do antepassado, amalgamando o pessoal e o coletivo” (SCHMIDT, 1990, p. 51).

Deleitando-se na sua rede aracnídea, o narrador-aranha/estudante-pesquisador mantém-se à espreita e imerge nas banalidades da vida, considerando o menor ato uma possibilidade de fazer sua teia vibrar. Diante disto, poderíamos inferir que uma pesquisa começa com uma pequena sutileza, como o pouso distraído da mosca que oferta uma outra sensação à aranha ou uma brincadeira infantil que faz a criança girar, a mancha minúscula na parede que sequestra o olhar para sua proximidade ou os esboços no papel, milhares, daquele estudante-pesquisador que tem o desassossego como constante. Com Agamben reforçamos a ideia de que o acontecimento da experiência se dá no banal do cotidiano: “todo o evento, por mais comum e insignificante, tornava-se a partícula de impureza em torno da qual a experiência adensava, como uma pérola, a própria autoridade” (AGAMBEN, 2005, p. 22) e reforçamos, deste modo, o desafio da pesquisa em operar com materialidades imperceptíveis, composições estelares, rizomáticas, *de* erro, que, ao serem narradas tecem experiências redescobertas como um outro mundo possível, dentro da ostra que as manteve, durante muito tempo, envelopadas, encontrando finalmente o seu fora.

2.4. Escrever ensaios

Devemos saber que o que tecemos, enquanto aranhas, ostras, rizomas, estudantes-pesquisadores, são sempre pequenos ensaios: “especializei-me em ensaios” (TAVARES, 2004, p. 11), disse, categoricamente, Bloom, um personagem de Gonçalo Tavares que foi retirado e refeito do *Ulisses*, de James Joyce. Tal como Bloom, queremos conduzir o estudo – que desde sempre pode ser visto como um ensaio – para que perfaça da pesquisa uma obra ensaísta, através da qual, tenhamos a ousadia de operar um sem números de combinações infinitas, produzindo um sem número de ensaios infinitos. Mas, o estudo e a pesquisa não são simplesmente dados pelo que sua natureza predetermina, considerando que é preciso ser feito, refeito, combinado. É preciso encontrar este meio, entre arte, filosofia e ciência, que permita a dissonância, a fragmentação e a incerteza do conhecimento. É preciso colocar em cena o jogo de luzes e escuros, uma espécie de hibridez que se contraefetua nas superfícies, incidindo uma pequena passagem de luz, em movimento, na paisagem noturna. O momento de operar a mistura híbrida, nesta dissertação, é o momento simultâneo em que o jogo traz os domínios da ciência, das artes e da filosofia, e de tudo o que um e outro comporta, levando-se em conta os efeitos que experimenta o estudante-pesquisador em pleno processo de estudo e pesquisa.

Acontece que o ensaio é como esse feixe de luz que pede passagem, “a experiência do ensaio pede espaço, quer ser deambulação [mas orientada], deriva [mas sem perder o norte], labirinto [com um zênite à vista], centro que é permanentemente descentrado e a que sempre regressa” (BARRENTO, 2010, p. 19). O ensaio pede passagem para multiplicar as paisagens, as teias, os mapas e constelações, operando com variações e nuances fluídas, com mundos que se interpenetram em possíveis e impossíveis. É esta experiência de estudo que incute devir à pesquisa, fazendo fulgurar uma linha de pensamento a partir da tomada de um fragmento: “selecionar os casos singulares e as cenas menores é mais importante que qualquer consideração do conjunto. É nos fragmentos que aparece o pano de fundo oculto, celeste ou demoníaco” (DELEUZE, 2011, p. 78). O pensamento por fragmentos que se configura, na maior parte das vezes, sobre algo efêmero e mutável como a pesquisa, é um recuo aos dogmas e interpretações estabelecidos como universais, portanto, o ensaio é também pensamento-resistência ou intensidade.

Seguindo o que diz Theodor Adorno, no conhecido texto *Ensaio como forma* de 1958, propor um ensaio é também avizinhar-se com um entusiasmo infantil, que faz com que o estudante-pesquisador sinta-se disposto a algo e não tenha “vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2003, p. 16). Neste sentido, uma certa liberdade de espírito é exigida para quem pretende se aventurar pela insidiosa estrada ensaísta, tendo conhecimento de que sua busca é uma tentativa de tocar o intocável, a mão em suspenso, sentido por este corpo à deriva. Ou seja, diz respeito a conseguir escutar as risadas entre os corredores do labirinto do estudo, encontrando-se com os sons que ressoam – nunca o som plenamente audível. Por isso, o ensaio seria mais ou menos como uma constelação inacabada e aberta que “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer” (ADORNO, 2003, p. 17). Sempre permanece algo a ser dito, como aquele *não-dito* da obra, tornando o estudante-pesquisador não um mero produtor de pronunciados, mas também de silêncios e lacunas, levando-se em conta que “o silêncio é o som peculiar do estudo” (LARROSA, 2003, p. 37). Neste ínterim, a forma do pensamento, defendida por Adorno, não se fixa prioritariamente no propósito da obra nem em sua comunicação, mas supõe a mediação entre o pensar e o objeto pensado, de modo que os pensamentos se entrelaçam formando uma tessitura, da qual depende a fecundidade de ideias e concepções, ou seja, os próprios pensamentos.

O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem dessemearhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como

forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente, sem método (ADORNO, 2003, p. 29-30).

Procedendo como que sem método, o estudante-pesquisador encontra-se agora, traçando um pensamento experimental (LOPES, 2003), a fim de compor uma experiência do presente, já que no ensaio, o tempo presente se manifesta como experiência e não como realidade. Mas, para tanto, o estudante-pesquisador precisa se livrar de tudo aquilo que ofusca as estrelas, aquilo que lhe é dado e vendido como presente, as imagens e produtos exibidos nas vitrines das ruas pelas quais passa diariamente, possibilitando a ele fabricar seu próprio estudo, a partir também da herança que lhe é fornecida. É nesse sentido que Silvina Rodrigues Lopes (2003, p. 172) afirma que, nos textos ensaísticos, “a fidelidade à herança se manifesta pela infidelidade que a reinventa”. Se o ensaio não é construído a partir do nada, ele também não admite o congelamento do mundo, por isso ele promove uma leitura crítica que pode se converter em uma nova constelação, desta vez, permeada pelo voo dos vaga-lumes.

Como a luz das estrelas e diferentemente delas, os vaga-lumes que se instalam na noite escura do ensaio são efêmeros e fugazes, mostrando algo para instantaneamente se apagarem. Tal qual em uma brincadeira infantil de *aparecer-desaparecer*, os lampejos em oposição às grandes luzes, discutidos por Didi-Huberman no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, se aproximam da ideia de ensaio e, conseqüentemente, da proposta desta dissertação: tornar-se vaga-lume na noite escura da pesquisa. Neste percurso, no qual o desejo é movente, o estudante-pesquisador precisa estar disponível para experimentar a incerteza de um achado que se revela como um voo incessante do ser que deixa escapar, por um único instante, o sinal de sua sobrevivência. No momento em que se acendem neste fundo de ausência, num momento em que elas – as pequenas luzes – pareçam “prisioneiras de uma situação sem saída” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 130), ao estudante-pesquisador é permitido um retomar de fôlego, reinstaurando uma possibilidade de sobreviver em meio à luz totalizadora do capitalismo que reduz a vida a uma lógica espetacularizada.

Didi-Huberman (2011b) refere que o cineasta Pasolini temia e anunciava o desaparecimento dos vaga-lumes que teriam se lançado à clareza excessiva do saber, porém, a sobrevivência do estudante-pesquisador não depende da capacidade de se sobressair às luzes totalizadoras, mas sim de se encontrar com a potência do desconhecido e resistir ao excesso de luz, fazendo sua existência durar enquanto ruína. O não-saber, todavia, não quer dizer total obscurantismo, mas um saber discreto que inquieta seu tempo, agindo sobre a luz dos projetores, equivalente ao contemporâneo que “é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas

trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Nossa caminhada, enquanto estudantes-pesquisadores, é por este saber frágil que não serve para ensinar, mas para interrogar o tempo no qual vivemos ou, como nos fala Adorno (2003), mover-se num território desconhecido, onde o significado das palavras não se encontra prontamente no dicionário, mas deve ser conquistado pelo uso específico que as pessoas fazem destas – palavras. Produzir uma pesquisa, por conseguinte, lançando-se no território estrangeiro do estudo, passa por reencontrar-se com a experiência, com os vaga-lumes, como uma provisória e delicada revelação das sombras.

3. LUGARES NAVEGÁVEIS, LUGARES DO PENSAMENTO



Figura 8: Fan Ho. Uma memória de Hong Kong, 2012.

Fonte: Bored Panda⁴

⁴ Recuperado de <http://www.boredpanda.com/hong-kong-street-photography-memoir-fan-ho/>

Estamos em Hong Kong, década de 50. O homem que navega em seu barco é pego de surpresa pelo *flash* sutil de Fan Ho, um fotógrafo de 21 anos que acabara de mudar-se para o que hoje é tido como uma grande metrópole da China. Originário de Xangai, Fan Ho ocupou o novo território ao mesmo tempo em que, na época, este território transitava da ocupação japonesa da II Guerra Mundial, retornando ao controle colonial britânico. Enquanto isso, a pequena embarcação ocupava as frestas entre vielas, casas e pedregulhos, na qual o homem conseguia se infiltrar, levando apenas seu remo e seu chapéu. Entre os trânsitos acontecendo concomitantemente e tantos novos territórios se produzindo, as lentes da câmera fotográfica só desejavam captar o instante exato do movimento, sem saber exatamente qual o seu assunto. E para isso, Fan Ho escolhia um lugar, aguardava o momento de composição entre luz e sombra e permanecia ali, à espreita, até que algo inundasse a paisagem.

O modo de fotografar de Fan Ho é análogo ao modo com que ele vai ocupando o território chinês: com passos leves, quietos, movimentos tímidos, sua busca é sempre por espaços quase inacessíveis, imperceptíveis à rapidez desenfreada da cidade. Percorrendo os becos e ruas da periferia, a iconografia que o jovem fotógrafo produz de Hong Kong, poderíamos dizer, é uma imagem involuída, que vai na contramão daquilo que os grandes centros querem tornar visível, pois tenta encontrar aquilo que está por detrás dos gigantes arranha-céus, sem nem saber o que lhe espera quando chegar – e se chegar – lá. Suas fotografias registram, assim, os restos de um território potente para se tornar outros, na medida em que é tomado também como lugar para transitar.

Por conseguinte, da mesma forma que a embarcação transita surpreendentemente por este entre-lugar, Fan Ho inventa novos lugares de passagem para si. São nestes que ele se depara com uma lentidão ainda possível que ali se encontra enrustida, debaixo de muitas e muitas camadas do Rio de Pérolas que, aos olhos despercebidos dos viajantes, não parecem nada mais que lugares condenados ao esquecimento. Mas, Fan Ho redescobre as paisagens e as captura. Não conhece os mapas que o levariam à Victoria Peak, mas compõe seu próprio mapa com as fotografias que produz, levando-o para qualquer lugar. Através do seu olhar e de uma câmera *Rolleiflex* que ganhou de seu pai, enquadra o mundo de diversas maneiras e diferentes perspectivas e inventa para si também, frágeis embarcações, com as quais pode atravessar pequenos interstícios, fazendo vazar e inundar os territórios da China se misturando ao mundo.

3.1. Geografias intensivas

A relação construída entre o estudo, a pesquisa e a Geografia, acreditamos, ultrapassa o estudo direcionado à disciplina de Geografia, pois o espaço é também um processo, um permanente tornar-se. Portanto, nesta relação, o estudante-pesquisador quer ir além da geografia horizontal dos grandes territórios ou da geografia vertical das pequenas populações. Sua ideia (que soa como uma pretensão) é de afirmar que os atos de estudar e pesquisar compõem a sua própria Geografia, tendo essa atividade uma espacialidade não extensiva, e sim, heterotópica. O território heterotópico, que nada tem de homogêneo, se relaciona de modo complexo com outros elementos espaciais, partindo da ideia de que habitamos um território sempre inquietante. As heterotopias, assim, seriam lugares não-localizáveis, “espaços absolutamente outros” (FOUCAULT, 2013, p. 21) que assumem variadas formas: a casa, as colônias, o teatro. Para a civilização, o navio – lugar flutuante – é a heterotopia por excelência. “Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24).

Compor uma pesquisa, a partir de nossa implicação com o estudo, também pode ser um modo de traçar um espaço heterotópico, visto o movimento que perfaz, em um único espaço, uma multiplicidade de geografias possíveis, considerando que “a geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a forma histórica. Ela não é somente humana e física, mas mental, como a paisagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 125). Devemos saber que, durante o momento em que o estudante-pesquisador estuda, este cria sobre uma superfície – seja ela plana, curva ou irregular – uma espécie de mapa ou território à pesquisa: busca imagens, extrai citações, recupera frases, inventa articulações, conta histórias, propõe desvios aos caminhos já abertos. Tudo isso vindo das mais diversas fontes: livros, revistas, internet, jornais; de variadas disciplinas: história, matemática, física, literatura; dos mais variados formatos: poesias, crônicas, equações, artigos científicos, cardápios, listas, romances, etc. No entanto, não se trata simplesmente de juntar tudo num só lugar, pois “a acumulação de conhecimento não é em si conhecimento” (MANGUEL, 2006, p. 82), mas, trata-se de provocar a criação não consentida entre os elementos, passando um pouco, por violentar tal território.

Diante disso, a concepção do que seja um território, em nossos estudos, se modifica. Uma primeira abordagem, dita naturalista, reflete sobre a territorialidade criada pelos animais, onde já é possível notar a importância das atividades de formação, abandono e reorganização do território. Os animais seriam aqueles que marcam seu território, constituindo uma espécie de mundo para si. Já o sentido etológico de território, por sua vez, passa pelos padrões de interação estabelecidos em um

ambiente grupal. Para além destas concepções, a Filosofia da Diferença estabelece que a noção de território esteja ligada ao campo existencial, arraigada a um investimento íntimo, ao mesmo tempo, material e afetivo. Portanto, ele ultrapassa o uso feito na biologia e na etologia, para ser concebido como “o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimento, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323), em que as singularidades acoplam-se a uma determinada máquina social.

Dessa forma, o conceito ampliado de território coloca, lado a lado, a Geografia já conhecida das delimitações, de regiões e lugares; com a Geografia móvel, que mescla as conexões e passagens dos movimentos nômades. Isto é, a coexistência da trama sedentária e o maquinismo nômade, atentaria à assimetria do processo de desterritorialização entre termos heterogêneos, o que viria modificar nosso modo de perceber e percorrer estes espaços. Imagine que você precisa atravessar uma fronteira sem nenhum instrumento ou tecnologia que lhe auxilie nesta jornada. Você reconhece essa fronteira como o ápice de seu exercício, porém ao atravessá-la, você passa a conhecer todo o outro lado e a se aventurar mais uma vez, experimentando um novo lugar, até dar-se de cara com uma nova fronteira, e assim sucessivamente. A fronteira seria essa pequena porção de terra na qual um território liso é interposto entre os territórios estriados, ou seja, a fronteira é a possibilidade de devir, o momento em que todo um campo de possibilidades se abre para uma nova habitação. Ao mesmo tempo, o espaço liso é sempre devolvido a um espaço estriado, da mesma forma que um espaço estriado é sempre devolvido para um espaço liso. Nesta relação, as passagens não param de variar e territórios a se produzirem.

Perambulando por novos territórios, o estudante-pesquisador vai abrindo caminho, imitando o movimento de abrir uma mata virgem, cujo efeito não se sabe de antemão, bem como, pode surgir a qualquer momento. Com seus pés, o estudante-pesquisador, então, vai estriando a terra, deixando as marcas que não seriam possíveis no espaço liso do mar. O mar, enquanto espaço liso por excelência (DELEUZE; GUATTARI, 1997a), é claramente um problema específico da máquina de guerra, operado por velocidade que não pode ser mensurada, pois a medida é proveniente do espaço estriado e os átomos da velocidade, antes, estão conjugados a condições precisas de flutuações, remetendo à maneira como um fluido vem ocupar tal território, ou como nós vamos ocupá-lo. Fazer progredir o espaço é criar estrias, enquanto mergulhar neste espaço-meio da fronteira é arriscar-se ao desconhecido, pôr-se por um instante nas malhas lisas da criação. Por isso, Deleuze e Guattari (1997a) vão dizer que aos nômades não resta história, não há pontos de ancoragem, apenas geografia.

Para Aby Warburg, a biblioteca, assim como os nômades, também tinha sua geografia e, no entrecruzamento de títulos, gêneros e cores, criou uma espécie de labirinto, ao qual o filósofo Ernst Cassirer não quis mais voltar, com medo de perder-se. Incapaz de aceitar os limites de uma disciplina e insatisfeito com os métodos existentes, Aby Warburg criou um sistema totalmente idiossincrático de catalogação para sua biblioteca pessoal, sendo este essencialmente visual, seguindo o princípio que ele denominou de *boa vizinhança*. Dessa maneira, os livros eram constantemente modificados e alterados em seus lugares, de acordo com a associação que estabeleciam com outro livro, na medida em que eles teriam a capacidade de “despertar no leitor perspectivas, cumplicidades, conivências e correspondências heurísticas cada vez mais ricas (por serem também mais complexas)” (SAMAIN, 2011, p. 35), resultando em uma acumulação de associações. Assim, os livros dispostos em sua biblioteca exprimiam as linhas que seu pensamento estivesse empenhado em determinada ocasião e geravam, a cada nova associação, uma nova imagem, um novo texto, até o ponto em que o leitor fosse devolvido à primeira página (MANGUEL, 2006). Análogo aos nômades, a biblioteca de Warburg fora construída e organizada de tal maneira, que pudesse ter sua mobilidade infinita.

De igual natureza, a biblioteca do estudante-pesquisador, no tempo presente, pode ser tanto sólida, como as estantes de livros; quanto movediças, representadas pela memória. Ainda, uma terceira possibilidade imbrica o fazer do estudante-pesquisador: é a constituição de uma biblioteca virtual, principalmente, ofertada na internet em forma de hipertexto. Sem querermos nos demoradamente neste assunto, trazemos o hipertexto como um exercício que o estudante-pesquisador empreende para caminhar e vagar pelas heterotopias do ciberespaço. Lévy (1999) descreve essa deriva como *pilhagem* e, diferente daquela pessoa que busca por algo específico e objetivo, o estudante-pesquisador à deriva estaria pronto a se desviar a qualquer momento, pois, não sabendo exatamente o que procura, acaba por encontrar qualquer coisa (que não é uma coisa qualquer) que sequer imaginara. Neste exercício é possível, de *site* para *site*, de *link* em *link*, recolher aquilo que punge durante o trajeto, promovendo uma conversa íntima e intensiva com as geografias traçadas no corpo. Além disso, permeado de códigos e algoritmo, o estudante-pesquisador recebe um número, a que chamamos IP (Internet Protocol), que deixa seus rastros pelos espaços invisíveis da *internet*, uma camada que não vemos, mas que, inegavelmente, é percorrida. Desta forma, queremos afirmar que o estudo é, antes de tudo, um modo de ocupação do espaço e de espaços múltiplos, com o qual esposamos novas geografias feito pesquisas (no plural).

3.2. Ocupar os espaços

O estudo nos ocupa. A pesquisa nos ocupa. E mesmo sem percebermos de imediato, estudar e pesquisar ocupam um espaço singular, mas também e conjuntamente, um tempo singular, composto pelos ritmos expressos que advêm de nosso modo de ser e estar no mundo: a impetuosa multidão aglomerada, vias de acesso, passantes, todas as ruas nas quais encontramos um beco qualquer, um cantinho para atravessar espremido, ali mesmo. Ocorre que intensificamos e apressamos o passo para tentar acompanhar as sorrateiras mudanças do contemporâneo. Lemos, anotamos, escrevemos e, mesmo assim, temos a impressão de que tudo nos ultrapassa. Dizemos para nós mesmos: precisamos estudar mais! E debulhamos papeis. No entanto, não estudamos apenas conteúdos programáticos ou disciplinas escolares; estudamos também os territórios que compõem o mundo, na mesma proporção em que, incessantemente, tais territórios nos invadem e coadunam linhas mais abrangentes, linhas que escapam do próprio mundo. Em meio a esta relação, poderíamos dizer, ritmada, o que vamos compondo é uma espécie de mapa geográfico-afetivo que se apresenta como efeito ou obra que realizamos de nossa existência, de nossa habitação. Baseamo-nos, ainda, numa percepção finita e ilimitada da realidade, na qual a atividade de estudar, na produção de uma pesquisa, insurge como um interminável “cabo de guerra” da produtividade: entre a rapidez requisitada e a lentidão dos improvisados gestos.

Durante o “cabo de guerra”, apenas uma pequena marca na corda separa o estudante-pesquisador dos limites constituídos entre a intimidade dos sentidos – do lado em que ele se encontra – e a experimentação de seu corpo com o desconhecido – o outro lado –, sendo que, durante o combate, ele é forçado a movimentar e a esticar o corpo para que ele resista no meio – entre a rapidez e a lentidão, entre o familiar e o desconhecido. É, por sua vez, ao tocar as marcas de coexistências do território que o estudante-pesquisador desiste de percorrer um polo ou outro, passando a experimentar uma miopia que coloca em xeque suas vãs certezas e aponta que, desde sempre, o informe também faz parte deste jogo. Assim, extrapola-se a velha ânsia de compreender as dicotomias e alimentar os universais, para começar a esgarçar sua mobilidade no mundo. Diante disso, o estudante-pesquisador é provocado a reconhecer que, entre a rapidez e a lentidão, haveria um espaço possível, uma espécie de meio turbilhonar, no qual se opera como se fosse dono de um metabolismo acelerado e este, imbuído de uma certa velocidade.

A velocidade seria assim, um aspecto vital ao estudo, não se confundindo com a rapidez da produtividade e dos desencontros, mas funcionando no compasso da produção e dos acasos. O que isso significa é que, enquanto a rapidez age sobre os corpos físicos, a velocidade produz nos corpos

moleculares. O que viemos requisitar, devemos frisar, é a mesma lentidão que Milan Kundera (2011) reivindica no trânsito, enquanto um motorista no outro carro tenta lhe ultrapassar. Reivindicamos que o nosso retrovisor não seja tomado pelo farol ofuscante de um outro carro que tenta o tempo todo nos atropelar, esse farol da produtividade capitalista. Diante disso, o que o estudante-pesquisador deseja é estudar, pesquisar, escrever com lentidão, devagar, *passar a tarde no castelo*, todavia, sem possibilidade de escolha, ele aceita ser tomado pela velocidade imperceptível das moléculas que atravessam os corpos: entre o corpo do estudante-pesquisador e o do livro que ele toma em suas mãos, o que se passa?

Revelando sua intensidade na modulação das existências, a velocidade nos dopa de fluidez e mistura o corpo físico às partículas, dando a esse conjunto intensivo uma força à ação para a dança generalizada dos sentidos, essa dança que trata da multiplicação dos significados, vindo a promover uma espécie de estado dançarino em nós. No entanto, para que a dança se efetue, haveria uma força necessária a ser investida – poderíamos dizer, uma força em/de estudo? – que trata de nos arriscarmos a traçar uma linha em diagonal entre o tempo e o espaço, retirando o estudo e a pesquisa de suas funções normativas de tarefa para experimentá-los enquanto componentes dessa linha em *clinamen*, na qual as codificações e normalizações tornar-se-iam mais fugidias, possibilitando a mudança de escalas: de um plano de organização a um mapa. Não queremos, contudo, considerar a palavra *organização* um receptáculo negativo em relação ao estudo (visto, entendermos a organização como parte do estudo), mas sim, queremos nos arriscar a inserir novos índices a este, somando-o a outros verbetes que ampliem seu lugar na linguagem.

Retomamos: na constituição do mapa de estudos do estudante-pesquisador, ele cria os trajetos em uma profunda atividade cartográfica, portanto, se é ele quem cria os mapas que percorre, o *clinamen* é a ferramenta com a qual se opera a crítica e não a compreensão destes mapas. Por conseguinte, a consequência inexorável do traçado deste desvio é a proliferação de direções e possibilidades a serem exploradas, ou seja, não se estuda para se chegar a um determinado ponto, de modo que não nos estreitamos com a continuidade, mas “somos seres acidentais” (TARDE, 2007, p. 171), e como tais, encontramos-nos com pontos que estão sempre prestes a fugir de nossa familiaridade, se racham, se dispersam e vão constituir um agenciamento heterogêneo que torna nosso próprio território, um estranho. Pois, experimentar o corpo em sua dimensão intensiva requer um exercício incessante de perguntar pelos agenciamentos que fazem este corpo se multiplicar, estudar, pesquisar, ao ponto de extrair incomensuráveis composições que são iniciadas por fatores diversos, seja um desconhecido, um amigo, um livro.

Uma pesquisa é feita de agenciamentos, de linhas de vida, de fuga, de *erros*, linhas costumeiras, que se cruzam, de morte, errantes. E há, na conjunção destas linhas, a força apreendida do estudo que tensiona tudo e que impinge o crescimento das dimensões da multiplicidade e a criação de um novo território existencial que, independente do fator que o provocou, tem como desencadeador, sempre, o desejo, sendo este aquilo que se faz em obra (em canteiros). No *Abecedário de Gilles Deleuze*, na letra *d* de *desejo*, Deleuze (1997) diz que “desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto, conjunto de uma saia, de um raio de sol...”. Portanto, quando se pesquisa ou se estuda algo ou alguém, se está nutrindo este desejo que acopla elementos sem relação de semelhança ou causalidade entre si e que coloca em jogo a captação de forças e a produção de vibrações intensivas no encontro entre os corpos, as saias, os raios de sol.

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de desterritorialização que o arrebatam (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 31).

Experimentamos desterritorializações a todo tempo, quer em grandes desmontes, quer em micro rupturas coaguladoras, como o são as anotações, em letra minúscula, nas margens de um livro. Anotar está entre ler e escrever e funciona a partir de um plano de decomposição. A artista plástica Élide Tessler, em uma exposição intitulada *Desertões*, utiliza 1018 lupas para dar enfoque às anotações encontradas em um exemplar degradado de *Os Sertões* de Guimarães Rosa, que pertencera a Donald Shüler, um grande estudioso e leitor da obra. A utilização das lupas, por conseguinte, não tem a função de mostrar com mais clareza o que está escrito, mas, de ampliar os rastros da leitura que incidem como ressonâncias nas margens, como pequenos choques a cada vez que lançamos nossos olhos ao papel amarelado pelo tempo. À maneira de Élide, utilizamos lupas nesta dissertação, enquanto, entre o ato de anotar, escrever, ler, estudar, pesquisar, olhar – entre agenciamentos maquínicos e agenciamentos coletivos de enunciação – o estudo e a pesquisa nos levam a partir e/ou a ficar, a entrar e/ou sair, a compor e/ou dispor. Feito isso, pode acontecer de, um dia, o estudante-pesquisador despertar sem saber como foi parar lá, como se tivesse viajado pelas camadas do tempo e do espaço, entrado em outra dimensão territorial, onde fora colocado abaixo das milhares de lupas que carregam, cada uma, em cada fragmento, um pedaço de sua própria vida. O corpo esfolado, sem motivo. Diante disso, o estudante-pesquisador não ousa perguntar onde está, pois não lhe interessa o ponto em que

se está (como passagem, pois logo deve partir novamente), mas o que o levou a habitar este outro lugar, os elementos que entraram em relação para se constituir este território existencial. Gostaríamos de perguntar, assim: como o estudo que empreendemos no mundo interferiu nesta viagem e como nos moveu e nos move até aqui? Que lugares são possíveis ao estudante-pesquisador?

Jorge Larrosa (2006) aponta que o labirinto é a figura que serve como lugar do estudo, contudo, seu caminho não o leva a um ponto central no qual estaria o sentido, a ordem, a claridade, o ponto da unidade, da apropriação e reapropriação constante, pois neste ponto, encontra-se o *homem superior* que invoca o conhecimento. O labirinto, dirá Deleuze (2011) é a moral, esse disfarce ascético e religioso, onde se empreende a perseguição, tentando matar o touro, isto é, negar a vida. Mas, o labirinto no qual o estudante-pesquisador se encontra é um labirinto de trapaça, não há entradas ou saídas e sua função é a de lograr o touro e lograr a vida, revolucionando-a permanentemente. Dessa maneira, o labirinto que o estudante-pesquisador enfrenta é “multívoco, prolífico e indefinido, é um espaço de pluralização, uma máquina de desestabilização e dispersão” (LARROSA, 2006, p. 201), sendo frequentes os encontros com o sem-sentido, a obscuridade e a desordem. A saga do estudante-pesquisador, diante desta figura, é a dispersão – e não a unidade – na medida em que se tornam evidentes os caminhos infinitos por serem descobertos.

Apresentar o *labirinto de trapaça* como lugar do estudo é poder afirmar que são infinitos os lugares possíveis ao estudante-pesquisador e assim, inesgotável a pesquisa e nossa discussão. Porém, não basta apresentar o labirinto, é necessário também tornar a pesquisa um labirinto, mais precisamente, retirar a arquitetura do labirinto e colocá-la em trajetos: “*Dionísio já não conhece outra arquitetura senão a dos percursos e trajetos*” (DELEUZE, 2011, p. 135). Trata-se de abandonar o domínio que o entorna, para fazê-lo erigir sobre a Terra, espriar-se feito território, criar a dobra que confunde estudo e estudante, pesquisa e pesquisador, para desmanchar os edifícios do saber. De tal modo, o estudo já não é o caminho da moral, a pesquisa já não é o pote de ouro no final do arco-íris, mas o próprio caminho da vida, potente e imprevisível, no qual não sabemos o que iremos encontrar. Percorre-se.

Experimentar caminhos sem um destino *a priori* pressupõe trânsitos na companhia de questões sempre sujeitas às turbulências: como atravessar uma fronteira em pleno transbordar? A própria fronteira desfaz-se se houver transbordamento, isto é, seus limites são desmanchados, assim como seus contornos – na mesma proporção que as notas de rodapé – impossibilitando-nos de dizer que estamos em *terra firme* mas que, por sua variabilidade diante de nosso habitar, naufragamos. Ao sair de curso, o estudante-pesquisador sofre uma desterritorialização, abrindo os sulcos da Terra para um

novo território, engajando uma reterritorialização. Deleuze e Guattari (2011a) afirmam que a desterritorialização e a reterritorialização são processos indissociáveis, ao passo que um elemento desterritorializado serve de território novo àquele que também perdeu a sua territorialidade, o que implica dizer que, reterritorializar não significa retornar a um território antigo ou primitivo, mas utilizar-se deste elemento para criar uma nova terra.

Robinson Crusóe de Daniel Defoe naufraga, porém, nos aborrece sua visão de mundo moralizante pautada na propriedade e no capital. Para Robinson, reterritorializar-se é reconstruir a civilização com os restos de seu naufrágio, onde nada é inventado, tudo é aplicado, operando como um ortopedista de métodos que garante a organização corporal: cada osso em seu devido lugar. Por outro lado, a reterritorialização se aproxima de um outro Robinson, o de Michel Tournier em *Sexta-feira ou Os limbos do Pacífico*, que se viu condenado à solidão, mas não sucumbiu; transformou-se (TEIXEIRA, 2004). Sua aventura, ou seu movimento no encontro com os territórios, foi o de coincidir com o próprio território, sofrendo a metamorfose que movia o romance, com ares no inquérito referente àquilo que poderia ocorrer a um homem, sem Outrem, em uma ilha deserta (DELEUZE, 2003).

Na geografia do estudo e nas malhas da pesquisa, que viemos percorrendo até então, o Outrem se faz tão necessário quanto o foi para Robinson sobreviver na ilha. Neste processo, o estudante-pesquisador percebe que sua sobrevivência não está fadada à reconstrução da civilização, já que a questão não se assenta em restaurar a cognição. Importa a ele, antes, repousar sobre um outro campo perceptivo, ou seja, para além daquilo que agencia na pesquisa a partir do ato de estudar, buscando outros nichos de invisibilidade ainda não explorados, pertencentes a esse Outrem, que insurgem como forças capazes de se atualizarem a qualquer momento. Se o Outrem, por conseguinte, é uma forma de expressão do possível, no campo do estudo é ele que possibilita desterritorializar o pensamento, ou seja, criar, na medida em que passamos a compreender que aquilo que não vemos também faz parte de nosso mundo, porém aguarda a ampliação de nosso campo perceptivo. O Outrem do estudo é, então, “a condição sob a qual passamos de um mundo a outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 30) e a condição de reinstaurar, na pesquisa, a imanência das coisas.

O próprio estudo é ele o ato, a coisa em si, mas, ao mesmo tempo, é um turbilhão de forças, desterritorializando-se e reterritorializando-se, freneticamente. Devemos lembrar que os dois movimentos nunca acontecem sozinhos, pois um sempre acompanha o outro na dinâmica de efetuação de novos territórios, estes que virão a constituir o plano imanente de um pensamento. Logo, se a desterritorialização conduz à criação, o pensamento só pode ser o elemento constitutivo do

território que se rompeu e conduziu ao naufrágio. Tendo em vista o momento em que a terra firme se perdeu, em que o estudante-pesquisador precisa trabalhar em outra terra, sendo necessário compor agenciamentos com ela – a terra do canteiro – até que se possa fazer obra, operar a inscrição do território na própria terra. Esse processo, para o estudante-pesquisador, é feito a duras penas, a longos nados, mergulhos profundos e retornos à superfície, onde encontrar, finalmente, um pedaço de terra não lhe devolve a absoluta estabilidade. O estudo, em uma pesquisa, seria assim, o recorrente naufrágio e a polvorosa instabilidade deste território já exposto aos encontros, aos agenciamentos, fluxos e intensidades. Por fim, para que o pensamento exista é imprescindível um pouco de terra: “pensar não é nem um fio estendido entre o sujeito e o objeto, nem uma revolução de um em torno do outro. Pensar se faz antes na relação entre o território e a terra” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 113). Dessa maneira, o estudo intercede nosso pensamento, criando sulcos, engajando linhas de fuga e compondo a sua própria geo-história, à medida que, ao intervirmos no território, também nos tornamos parte dessa geografia.

Mas, como intervir no território? Supomos que a primeira possibilidade do estudante-pesquisador seja uma caminhada desatenta e sem intencionalidades. À princípio, ele estuda o mundo de uma maneira distraída antes de arranjar uma parada ou um lugar para se demorar, como ocorre na escrita da pesquisa. Abre-se, dessa maneira, a vertente do passo – passeamos – e, subvertendo os princípios idealizados das concepções antropomórficas, reconhecemos os pés como sustentáculos ao pensamento, levando em conta que o nosso contato primário com a terra acontece através dos mesmos – pés – sendo eles que criam as pegadas e os rastros que instauram uma obra enquanto movimento de aberturas dessas marcas: a criança brincando na terra de pés descalços. O pé “garante nossa verticalidade, nosso assentamento ao solo – além do mais, a palavra grega *pous*, para ‘pé’, significa também ‘solo, território’, e a reencontramos como unidade de medida (0,324 cm)” (PAQUOT, 2006, p. 37). Desse modo, queremos conferir que carregamos territórios também no corpo e os locomovemos como pontos no espaço, de acordo com nossas caminhadas, rodeados de mundo por todos os lados.

Neste caso, somos guiados (nós e o estudante-pesquisador) pelo desejo de apreender algo do mundo, desdobrar a experiência do passeio para uma experiência que passeia em nós. O momento da passagem será então, o momento da parada, de contemplação, em que nos posicionamos mais próximos do chão, dobramos os joelhos levando-os quase à cabeça, o pescoço curvado buscando as mãos que prendem algum achado. Os cotovelos permanecem do lado de fora do corpo, enrijecidos, criam uma zona de segurança, uma espécie de Muralha da China, esburacada pela inconsistência do

corpo que permite nos mantermos neste território por apenas certo tempo, logo vindo a sofrer um processo de desterritorialização. Este momento essencial e de aventura se torna, em seguida, uma luta que o estudante-pesquisador deve empreender se não quiser ser arrastado para dentro de sua muralha, essa zona de conforto da qual pode não conseguir mais sair ou transitar novamente para fora, impossibilitando outras territorialidades. A luta do estudante-pesquisador é, assim, a de continuar explorando os espaços, descobrindo novos territórios, mantendo os pontos em movimento, com vistas a fugir do sedentarismo e da paralisia daquele que acredita do estudo não precisar.

Por isso, é preciso lutar para fazer transbordar a fronteira e experimentar um novo lugar. É preciso, diante disso, fomentar um “devir bárbaro” (DUMOULIÉ, 2004) do estudante-pesquisador que, ao chegar em uma terra estrangeira é tomado pelo desejo de conquistá-la, operando a máquina de guerra nômade, sendo ela mesma pura exterioridade; ao passo que o aparelho de Estado constitui a interioridade (DELEUZE; GUATTARI, 1997a). Ao efetuar esse nomadismo, o estudante-pesquisador-bárbaro não necessita de um código para percorrer o território, mas passa a inscrever no território os próprios códigos que inventa. Assim, deixa as marcas de sua passagem enquanto desbrava a terra que não deseja tomar para si enquanto posse e propriedade, mas luta para multiplicá-la e povoá-la. Neste ínterim, pode-se considerar esta, uma luta solitária que não se articula à interioridade ou à busca de uma unicidade do sujeito que estuda – uma luta pelo seu ser –, mas ao se aventurar, o estudante-pesquisador redescobre um aspecto primitivo do estudo que também pode ser encontrado na pesquisa: a gagueira, aquele momento em que ainda se sabia falar a própria língua e se ensaiava um bando de entonações estranhas.

O termo barbárie designa aquele que não fala a língua dos civilizados – estes doutores de métodos obcecados pela língua única e universal. Antes, o bárbaro coloca a língua em perpétuo desequilíbrio, cria tensões a ponto de fazê-la balbuciar, porém não como o bebê de Freud, mas como o escritor que se confronta com o silêncio. A língua bárbara não contém nenhuma fórmula de apreensão do mundo, mas ela degusta a gramática, a mastiga e depois a cospe para fora em forma de elocuições vibráteis, quase inaudíveis, não fosse os efeitos que elas causam no território: sob as superfícies planas desbravadas, reverberando o afeto indicado. Deleuze assinala que isso é o que ocorre com os grandes escritores e, citando Melville, afirma que “o rumor das florestas e das cavernas, o silêncio da casa, a presença do violão testemunham em favor do murmúrio de Isabel” (DELEUZE, 2011, p. 139). É aí que, então, o estudo se torna puro improvisado e que, afinal, desmembramos os pontos que constituem uma linha de pesquisa, promovendo a sua dispersão para que, talvez, eles

possam se espalhar demarcando múltiplos e novos territórios. Com isso, novos arranjos e ritmos se anunciam e a questão do ritornelo pode nos ajudar a acompanhar esta inusitada língua-terra-canção.

3.3. Cantarolar é preciso

Uma canção, por mais ínfima que seja, é sempre uma força. Entre os coeficientes de territorialização e desterritorialização, a canção vai ocupando diversas escalas temporais e é constantemente modulada pelas oscilações que sofre no corpo, ou melhor, em sua forma musical. Esta – forma musical – depende sempre, como demarcamos acima, das relações entre velocidade e lentidão das partículas sonoras, subjugadas aos ritmos expressos aquém e além do humano – notas. Neste sentido, da mesma forma que os cantos rituais das tribos africanas funcionam como uma demarcação entre o território de uma tribo e outra, o canto dos pássaros também demarca o lugar que habitamos. Por exemplo, se ouvirmos o canto do lendário Uirapuru saberemos que estamos em solo amazônico, único lugar no qual pode-se ouvi-lo. Assim sendo,

Não é apenas uma questão de música, mas de maneira de viver: é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa: a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos (DELEUZE, 2002a, p. 128).

Diante disto, constatamos que a música não é privilégio exclusivo do homem erudito, mas ela atravessa todo o universo, a natureza, o cosmos – lugares para habitar – sendo desenhada como a topologia dos espaços em permanente dinâmica de transição. Por essa via, o que nos colocamos a escutar não é a formação musical, mas a deformidade dos ritmos e das melodias, por vezes, interpostos; em outros, solitários. Assim, quando escutamos Arnaldo Antunes cantando à capela *O pulso*, não são os sentimentos que vem a ser evocados como o amor, a tristeza, a angústia, pois estes já são representações dos sentidos; mas sim, uma outra sonoridade deste *pulso que ainda pulsa*, não-codificado, a-sintático, onde as forças mudas e imprevisíveis da vida podem ser capturadas: pulsações. Logo, o som não é pensado como possível de ser medido, mas como duração, sendo tomado primeiro por seu aspecto mais caótico (DELEUZE; GUATTARI, 1997b). Além disso, a noção de ritornelo ultrapassa a conotação que o termo ganha na tradição musical, porque em sua acepção filosófica ele é intermodulado, não apenas pelas matérias formadas, mas também pelas matérias ainda em formação.

Dessa maneira, a própria noção de música se modifica na composição do espaço, sendo que ao saltar do caos para o começo de uma ordem, o que o ritornelo faz é coexistir entre a casa organizada

e a metamorfose criada, a partir da abertura desta casa. Os três aspectos apresentados – saltar do caos, organizar a casa e traçar uma metamorfose – se constituem “numa só e mesma coisa” e dizem respeito ao tríptico do ritornelo (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 102). Seria, pois, através destes três movimentos que um ritornelo faz mapa, reinventando a espacialidade não apenas da música, mas do cosmos. O canto do Uirapuru, por exemplo, como vimos, territorializa um determinado espaço, todavia, ao mesmo tempo seu canto sofre uma desterritorialização no momento em que entra em contato com outros sons da floresta e outros cantos de pássaros que coabitam com ele. Combinados, os sons que se interpenetram produzem uma cadeia não mais e somente territorial, mas, como Deleuze e Guattari (1997b) expõem, uma composição cósmica, enquanto forças que se lançam e se movimentam por atração e repulsa.

No ritornelo, tudo passaria pela função da repetição a fim de produzir uma diferença. A questão então, não é repetir para dar uma melodia, mas repetir para diferir e fazer durar. Dessa maneira, a marca da diferença, enquanto intensidade, remete ao ritmo e não à modulação e, como num labirinto que tem o mesmo trajeto atravessado várias vezes, o estudante-pesquisador não sente o esgotamento do mesmo, mas a surpresa daquilo que ainda se apresenta como estranho, como se estivesse sendo percorrido e vivido pela primeira vez. Dessa forma: o mesmo caminho como outro. A repetição vem assim, instaurar um ritmo que deseja produzir certa consistência, ou seja, uma possível matéria de expressão efetuada pelo modo de habitar um espaço, que nunca é apenas um processo de prover territórios, mas de também encontrar-se com a indeterminação de um território que está se produzindo, ainda não experimentado. Estudar, produzir uma pesquisa, passa a ser, então, uma atividade de não apenas prostrar-se no que já se sabe, mas de colocar-se diante do inusitado, resgatando as cifras e as notas que se colam à experiência do ritornelo. Podemos nos perguntar, afinal: e o estudo, como cantarola? E a pesquisa, como canta?



Figura 9: Albrecht Dürer. São Jerônimo em seu estúdio. Litogravura, 1514.

Fonte: Scielo⁵

Dono de uma das bibliotecas mais notáveis da Antiguidade, São Jerônimo é conhecido por seus hábitos silenciosos e pela permanência durante horas em sua escrivaninha, onde lia e estudava, chegando a isolar-se no deserto para estudar a língua hebraica. Enquanto isso, no não tão distante século XIX, provavelmente envolto na escuridão do seu quarto na pensão, Nietzsche estudava com fervor a obra de Richard Wagner, tentando fazer renascer com o músico, a tragédia dionisíaca na cultura alemã. Quer seja pelo silêncio, quer seja pela sonoridade, estudar deve ser um acontecimento que passe pelo cuidado com as palavras, preservando a delicadeza com que elas permanecem órfãs de significados, no momento em que ingressam à pesquisa. Portanto, é coisa frágil o estudo, com constante iminência de fuga, essa provocada pela rebeldia contra as totalizantes respostas. Ademais, a fuga do estudo não é algo premeditado, mas compõe-se como um ato improvisado, quando o estudante-pesquisador abre a porta de casa, em direção à rua, sem saber para onde ir.

À vista disso, teremos o ritornelo como um ato improvisado, considerando que o gesto de experimentação é o que nos move a ultrapassar os limites: retirar-se do silêncio da casa ou buscar um abrigo longe daquilo que nos ensurdece. O fato é que, durante a transição, se faz necessária uma

⁵ Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2014000200009

audição aguçada para captar o rumor proveniente da passagem das partículas, estas que mudariam a disposição dos hemisférios, considerando que não se trata simplesmente de abrir a porta, e sim de passar por ela. Por conseguinte, não há passagem sem transformação e o instante em que o estudante-pesquisador coloca-se na soleira da porta, é o instante em que ele é capaz de unir o que está separado e de separar o que está unido, levando-se em conta que “o limiar não toma sua forma existencial de limiar a não ser graças a essa possibilidade de transição e de mudança oferecida àquele que passa por ele e que a mitologia antiga sacralizava através da figura de Janus, a divindade bifacial das portas e dos limiares” (OTTE; SEDLMAYER; CORNELSEN, 2010, p. 114). Assim, entre um território e outro, o estudante-pesquisador descobre que jogar no novo solo um pouco da terra que estava do outro lado da porta, fazendo variar os canteiros de/em obras, faz variar, conjuntamente, toda uma geografia.

Cantarolamos, então, buscando expressar as intensidades, agenciar um acontecimento e experimentar o território de um modo singular. Entregamo-nos às forças moleculares, onde a pequena canção é conduzida, através de pontos marginais, a um outro plano de criação e assistimos à disjunção da linha, esta que se bifurca em processo de desterritorialização. Neste momento, o ritornelo do estudo é envolto à sonoridade que ele mesmo emite e o faz retornar ao território da pesquisa, se reterritorializa, porém, já como um estrangeiro: virar as folhas dos livros demoradamente, arriscar-se aos cliques desenfreados do mouse do computador, pegar a caneta para anotar uma coisinha qualquer, acender as lâmpadas e ouvir a quase inaudível ressonância da luz no espaço. E então, os ruídos da rua revolvem indiscerníveis junto aos ruídos produzidos na composição deste ritornelo-estudo-pesquisa, de modo que o encontro das partículas da casa com as do desconhecido, agem para formar uma outra música, tão transitória quanto foi o instante da passagem.

Para além de tudo isso, havemos de convir que um ritornelo não é apenas sonoro, apesar de o som ter a potência de carregar todos os outros sentidos. Um ritornelo se oferece também enquanto gesto, imagem, postura, na mesma proporção que as sensações, conduzidas a uma zona de indiscernibilidade, são capazes de colocar em um mesmo plano camada por camada, textura por textura que recobrem o movimento. Dessa maneira, um ritornelo seria provido desta capacidade de misturar elementos heterogêneos, porém sem deixar que eles sejam heterogêneos. Destarte, se a *madeleine* poderia ser o ritornelo de Proust, o que se faz ritornelo para o nosso estudante-pesquisador? No que tange à questão do estudo e da pesquisa, sabe-se que ritornelos são múltiplos, mas um deles talvez, seja esse ponto-meio, território pelo qual passam as fibras heterogêneas necessárias ao canto do estudo, à composição da pesquisa: este ponto é o pescoço, meio-corpo – entre a cabeça e o tronco

– pelo qual perpassam a voz, o alimento, o ar; assim como permite os movimentos de inclinação e rotação da cabeça. Assim, a criação para o estudo e para a pesquisa também tem seu território, seu punhadinho de terra, estando alocada no pescoço, mais precisamente, no movimento de inclinar-se e retornar, pois “nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?” (BARTHES, 2004, p. 26). Nunca lhe aconteceu de, provido de múltiplas demarcações, começar a construir o seu próprio mapa, de criá-lo? E, como construí-los?

3.4. Uma ferramenta

A utilização e construção de mapas mentais vem sendo cada vez mais frequentes no meio acadêmico. O estudante-pesquisador tem nesta ferramenta a possibilidade de traçar *a priori* toda uma geografia daquilo que deseja estudar, funcionando como um plano a ser seguido durante as próximas etapas de pesquisa. Aprendemos, por conseguinte, que mapear um objeto diz respeito a relacionar este objeto a todas as formações discursivas possíveis que dele provêm e que para ele são providas. Desta maneira, teríamos um bloco de teorias e ideias alocadas em um determinado espaço, como um desenho formado por pontos e curvas. Um mapa, nesta perspectiva, está relacionado à representação de alguma coisa, um espaço, um fenômeno ou uma organização corporal, uma vez que “um mapa é uma representação geométrica plana, simplificada e convencional, do todo ou de parte da superfície terrestre, numa relação de similitude conveniente denominada escala” (JOLY, 1990, p. 7). Para os geógrafos, os mapas são representações técnicas; para os arquitetos, a visualização de um projeto; para a ciência, a organização interna corporal. Enquanto isto, para o estudante-pesquisador, restariam os mapas mentais. Contudo, estudar e pesquisar não se limitam ao mero gesto representativo e, se antes afirmamos que um ritornelo produz mapa, então os mapas que queremos nos apropriar são aqueles que traçamos para nós, geógrafos da existência, repletos de territórios errantes oriundos de gestos costumeiros e imprevisíveis. Tais mapas seguiriam muito mais o movimento de um acontecimento em processo do que seu resultado final, tendo como característica o espaço movente e de múltiplas conexões.

Recorrendo ao exemplo do pequeno Hans, do caso clínico descrito por Freud, Deleuze alude àquilo que a criança não pararia de realizar: o traçado de “mapas de trajetos”, sendo estes essenciais à atividade psíquica (DELEUZE, 2011, p. 83). Na medida em que Hans explora os meios por trajetos dinâmicos, ele vai traçando os mapas correspondentes. Durante a exploração da rua, onde encontra-se com o cavalo, o pequeno Hans produz um mapa de forças ou intensidades, de movimentos e

trajetos, que vão fundando nele mesmo uma espécie de devir animal, sendo o devir aquilo que faz, “do mínimo trajeto ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir” (DELEUZE, 2011, p. 88). Deste modo, um mapa não corresponde apenas à extensão, mas à intensidade e, conseqüentemente, podemos afirmar, um mapa é um devir, cujo percurso é “sempre uma constelação afetiva” (DELEUZE, 2011, p. 87).

Partindo deste ponto de vista, produzir um mapa mental não significaria somente desenhar teorias conectadas a outras teorias, mas entender como o estudante-pesquisador encontra e compreende o mundo enquanto ele acontece. Deleuze e Guattari (2011a) apontam que, diferentemente do decalque que é a imagem cristalizada; um mapa possui uma estrutura caótica e potencialmente libertária. No decalque, o estudo e a pesquisa não passariam de modelos a serem reproduzidos, enquanto isso, no mapa, estudar é sempre um processo, no qual é possível reverter o modelo e criar uma estrutura própria à pesquisa. É criação, pois, e como tal, se apresenta como uma ação a ser construída, onde devemos aceitar que não existe um mundo pré-estabelecido, mas é o corpo que cria o mundo e a si mesmo o tempo todo. Dessa maneira, o estudante-pesquisador não encontra opiniões e respostas prontas, sendo esta uma atividade praticamente impossível. O estudante-pesquisador formula suas opiniões ao mesmo tempo em que traça as linhas do seu mundo e constrói os objetos de estudo e de pesquisa enquanto percorre esses espaços: “há um minuto do mundo que passa, não o conservaremos sem transformarmos ele. Não estamos no mundo, tornamos mundo, nós nos tornamos, contemplando-o” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 220). Os objetos seriam como as nuvens esparsas do céu, rarefeitos a cada momento, sem linhas fixadas em um ponto ancorado, podendo se modificar a cada nova experiência, o que faria do mapa uma organização complexa formada no momento do ato experiencial: dedilhar as margens – dos livros, dos rios, do hipertexto, das estantes – e deixar os rastros de dedos que percorrem encontrando-se com as marcas de outros dedos percorridos. O que queremos dizer é que nossos mapas já são mapas de outros e nossos desejos se fundem com o desejo do desconhecido.

No desenho animado, *A Pantera Cor-de-Rosa*, acompanhamos a experiência de colorir o mundo com uma cor particular, produzindo um lugar visível pela presença do rosa. Essa possibilidade de fazer o desejo – ver o mundo cor-de-rosa – se encontrar constantemente com aquilo que está dentro de nós, faria explodir a barreira entre os lugares que passamos e aquilo que vivemos, trazendo toda uma linha afetiva para uma forma atual, isto é, um mapa. É o cavalo do pequeno Hans definido por uma lista de afetos, entremeado pelos constantes deslocamentos que se superpõem concebendo uma viagem. O que Hans faz, ao explorar as ruas e trajetos, não é representar o cavalo, mas ser arrastado

num devir-cavalo, a tal ponto que já não podemos distingui-lo daquilo que ele se tornou: um cavalo. Portanto, não representamos o mundo colorido ou animal, pois o passado – a imagem representada – não é reversível, na medida em que o passado já se encontra borrado com as linhas do presente e, a partir delas, ensaia uma continuação. Passa-se a aguardar o retorno deste componente do futuro que delinea uma linha virtual, linha que sempre esteve ali, porém ainda se encontra em formação.

Assim, como se um segundo rio corresse no avesso do rio que a natureza nos oferta, há uma força que se arrisca a chegar à superfície e inundar as margens. Neste movimento de acolher as linhas afetivas, o mapa vai ganhando outras enseadas que escondem o que outrora era um solo destinado à vida terrestre, quer dizer, nas profundezas das novas águas encontra-se o que um dia já foi superfície e o trabalho da inundação veio para encobrir. Redefinindo a paisagem, compreendemos que as forças em sua relação com as formas, contribuem para o transbordamento do mapa que, para o estudante-pesquisador implicado com a processualidade, não se reduz ao mapa-múndi ou ao globo terrestre do tradicional ensino, mas, longe de ser convencional, ele redescobre as linhas que inundam sua própria vida, redefinindo suas paisagens existenciais infinitamente. Neste sentido, o mapa não pode ser definido pelo que ele é, mas sim pela relação que ele estabelece com o espaço, de modo que ele é uma montagem sempre aberta

[..] conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (DELEUZE; GUATTARI, 2011 a, p. 30).

Ele já não pode mais ser concebido como a estrutura do estudo de uma pesquisa, mas, ao contrário, como uma ação problematizadora e desestabilizadora do pensamento, estabelecido pelo espanto, estranhamento e o exercício constante de demolição das evidências dos traços. Os acontecimentos, os pontos e as linhas surgem ao acaso das forças e compõem práticas heterogêneas, reintroduzindo a descontinuidade na prática do estudante-pesquisador. Uma outra cartografia que se anuncia, esta que conhecemos com Deleuze e Guattari, tem um papel relevante na composição de outros lugares ao estudo e à pesquisa.

3.5. Cartografar desvios

Uma vez que a palavra cartografia é deslindada pela geografia, geologia e filosofia, tangenciamos seu uso dentro dos questionamentos acerca do estudo e da pesquisa. Apesar da cartografia constituir-se em um método de aplicação, no caso da geografia; e de acompanhamento de

processos, no caso da Filosofia da Diferença, nossa proposta é tomá-la como um dispositivo de composição para o álbum de viagens do estudante-pesquisador. Seu uso então, é inspiracional, tendo em vista, sua preocupação com a constituição de lugares existenciais para habitar e a inclusão das linhas afetivas na passagem das linhas terrificadas. Essa interseção entre o afeto e a matéria nos faz iniciar este tópico com a afirmação de que o estudante-pesquisador é, desde sempre, uma espécie de cartógrafo que confecciona, além de territórios visíveis, territórios invisíveis, tais quais, a solidão, a angústia, a alegria que estão implicadas no processo de estudar e de sentar-se diante da escrivaninha tal qual São Jerônimo.

No verbete do dicionário, cartografia designa “arte ou técnicas que visam à elaboração; à redação e à edição de cartas geográficas ou mapas” (LARROUSE CULTURAL, 1992). Segundo Beatriz Bueno (2004), a palavra cartografia é bastante atual, criada no século XIX, pelo historiador português Manoel Francisco Barros e Sousa (1791-1865), II visconde de Santarém, que encaminha uma carta, datada de Paris, a 8 de dezembro de 1839 e endereçada ao historiador brasileiro Francisco Adolfo Varnhagen, na qual diz: “invento esta palavra, já que aí se tem inventado tantas”. A invenção da palavra cartografia vem mudar toda a história da geografia, das cartas e mapas, assim como sua inserção na Filosofia da Diferença vem mudar toda a concepção da produção de territórios. Ao passo que a cartografia tradicional serve para representar paisagens, a cartografia de que desejamos nos ocupar, nos torna seres geografados, porém sem possibilidade de sermos fixados, proporcionando que o desenho de nossa paisagem existencial seja refeito a cada momento. Isso se dá porque aquilo que importa no exercício de estudar é apenas saber com que máquinas podemos nos ligar para fazer funcionar uma pesquisa.

Podemos deixar de ficar aqui e ali e ir até a máquina-navio que vem acoplada à máquina-mar e então folhear algumas páginas de um diário de bordo guardado no fundo da gaveta da cabine. Toda cartografia que se preze tem seu diário de bordo e é ele que registra as intensidades dos encontros e dos acontecimentos. Os textos diarísticos “... revelam as implicações do pesquisador e realizam restituições insuportáveis à instituição científica. Falam sobre a vivência do campo cotidiana e mostram como, realmente, se faz a pesquisa. E é isso que não se deve dizer ou mostrar” (LOURAU, 1993, p. 72). Toda cartografia que se preze, tem também suas sutilezas e, ao mesmo tempo, seu tom revolucionário: o mar, a música, os acontecimentos. É ela, então, que dá mobilidade ao estudante-pesquisador, para acompanhar os trajetos que os afetos vão produzindo, imiscuídos às linhas do presente. No limite, uma cartografia que se preze, tem também um operador, um Tarkovski que só admite “um cinema que esteja o mais próximo possível da vida” (TARKOVSKI, 1998, p. 20), tendo

nas palavras e imagens oriundas de seus incansáveis percursos, os movimentos que entretecem os territórios. Sendo assim, como os cartógrafos-estudantes e cartógrafos-pesquisadores montam seus planos de estudos?

Primeiramente, o estudante-pesquisador quer compor seu plano não por etapas, mas com pistas (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015), instaurando no seu desenho um povo de muitos modos com sujeitos e objetos recortados de um determinado tempo e de um determinado espaço. Tal plano torna-se uma extensão e a expressão do próprio percurso empreendido: mapas, trajetos, desenhos, lembrando que um percurso nunca é dado de antemão, ele é uma operação de invenção da vida, de virtualização do território, da potência de estar e estudar. A invenção – do latim *inveniere* – que se refere a compor com restos arqueológicos (PRIGOGINE, 1993) importa ao estudante-pesquisador, na medida em que seu plano é não se fixar em um único lugar, nem estabelecer uma relação de neutralidade com o território. Para o estudo, o plano é o tensionamento oriundo da relação entre o si-estudante e o mundo-processo, viabilizando a possibilidade de experimentar outros espaços e atualizar as pistas de sua cartografia à medida que os corpos se encontram, deslocando-se para outros fluxos, desta vez mais ordinários e fugazes.

Neste ínterim, pesquisar também ganha uma linguagem especial que, nas palavras de Suely Rolnik, se trata de “dar língua aos afetos que pedem passagem” (ROLNIK, 2006, p. 52), inventando um caminho transversal que conduz para um lugar inimaginável, repleto de coeficientes de sorte e perigo. Nessa lógica, o estudante-pesquisador é aquele que pinça pequenos achados trazendo à tona matérias de intensidades variadas que provocam a construção de paisagens ao passo que abrem fluxos de sentidos. Refugiados nas incertezas do corpo, signos variados são ofertados por caminhos desconhecidos, enquanto aventuras, reciprocamente, são ofertadas pela vida. Concomitantemente, ao traçar uma cartografia do estudo e/ou uma cartografia da pesquisa, o estudante-pesquisador é ameaçado, desde que renunciou a tudo que poderia tranquilizá-lo, às seguranças da vida e às seguranças relativas à verdade, à cultura e à significação: “o estudante no estudo perde o pé, perde-se. Por isso, o estudo é aquilo que o coloca em perigo, no máximo perigo” (LARROSA, 2006, p. 200). O estudo é aquilo que coloca o estudante-pesquisador no meio dos fluxos heterogêneos, nos quais quaisquer pistas se multiplicam e transbordam por todos os lados.

Por conseguinte, se são os fluxos que nos interessam, não nos cabe selecionar entre as águas que seguem o contorno das margens e os vazamentos que criam outros afluentes para estudar. Apenas mergulha-se e deixa-se levar pela correnteza – errância líquida – até o momento em que somos interrompidos por algum obstáculo que se interpõe entre nós e o fluxo. São sempre átimos de

percursos e de paradas. Por isto, o estudante-pesquisador tem autonomia para mudar seu trajeto, de modo que o itinerário marítimo, como sabemos, não lhe é dado *a priori* e diz respeito também a um perder-se constantemente. E encontrar-se, mas desta vez, com a imprevisibilidade que os processos engajados com o estudo e a pesquisa denotam, nos quais se experimenta soltar as cordas dos barcos que permaneciam aparentemente seguros nos portos. Colocar-se a estudar e a pesquisar é, então, colocar-se a se perder, perder o porto, a praia, a imensidão e trazer à superfície o inimaginável que interrompe e inunda linhas e margens.

Inundado de afetações, o estudante-pesquisador-cartógrafo se dará conta de que tendo perdido a facilidade em assimilar o mundo, será necessário encontrar ecos e infiltrações teóricas invisíveis que bifurcam seus caminhos e, para tanto, passa a criar nestes – nos caminhos – desvios, a fim de estranhar e potencializar os sistemas de pensamento de seu plano de estudo. “O desvio como característica metodológica” (BENJAMIN, 1984b, p. 50) expresso por Walter Benjamin no Prefácio do livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (1924/1984b) é a experiência criativa, construtiva e imaginativa que a cartografia acopla ao seu meio para fisgar nas palavras alguns sentidos, que até então haviam passado despercebidos. Isto posto, depreendemos que o ato de se perder não é um perder-se de qualquer jeito, mas percorrer os vestígios descontínuos da história, aquilo que a história linear teria deixado de lado. Portanto, o método de desvio se alinha a um tipo de construção de paisagens pormenorizadas, miúdas, dedicado à apreensão das coisas por seu aspecto estranho e revelador. Desviar-se com rigor, além disso, é uma prova que o estudante-pesquisador produz para demonstrar que, apesar das interrupções que sofre, ainda é possível retomar o fôlego e prosseguir: “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém que se perde numa floresta requer instrução” (BENJAMIN, 1993, p. 73).

Essa atividade de se perder ganha força na criação e evocação de mundos, pois o estudante-pesquisador, adepto aos desvios, não descreve povos preexistentes, mas liga-se à máquina de afetos e percepções para reinserir os ritmos e potências dos novos territórios. O estudante-pesquisador conspira com outras composições e anima-se pelo trabalho de mapear, de ocupar ou cantarolar, porque, antes de tudo, ele acredita que o movimento das linhas do estudo pode ser agenciado com as linhas da vida em encontros que instauram outros modos de conhecer e, assim, propor um cruzamento de linhas à pesquisa. É por isso que acreditamos, enquanto estudantes-pesquisadores, nos territórios que uma pesquisa produz, territórios que podem ser tateados, explorados e, como arqueólogos da invenção, buscamos nos restos da terra, elementos destruídos pela força das águas que se misturam ao presente, produzindo disjunções e inéditas heterotopias. “Buscando a si mesmo, o estudante

encontrará, no estudo, sua própria inexistência. Buscando o lugar no qual fixar-se, o estudante encontrará o não-lugar do estudo, ali onde não poderá estabelecer-se, onde saboreará o gosto ácido da metamorfose” (LARROSA, 2003, p. 111).

4. LER, ESCREVER, DELIRAR



Figura 10: Christian Cravo. Luz e Sombras, 2010-2016.

Fonte: Museu Afro Brasil.

A dificuldade do surgimento e da manutenção da vida no deserto é, certamente, uma provação à sua força. Por isso, tendemos a acreditar que o deserto é ermo, sem possibilidade de ser povoado, bem como, carregamos uma imagem mental, que remete a este ambiente, limitada à areia, cactos e escorpiões. Esquecemos, por conseguinte, de todo o ecossistema que corre por debaixo das dunas, em meio a tempestades arenosas e dias de sol escaldante. Esquecemos das marcas na areia, o céu azul, o horizonte infinito. O espaço infinito. Há muito ali e há muitas possibilidades, como na imagem do fotógrafo brasileiro Christian Cravo que registrou o deserto da Namíbia, na África do Sul, com um olhar apurado e sensível à formação dos ventos. Nesta, as montanhas de areia deixam incidir uma sombra profunda que dá a impressão de um afundamento, formando uma caverna na qual seria possível penetrar e onde não se encontram os tesouros perdidos, mas onde eles são criados. A sombra, o preto e o branco, a confusão cinza entre areia e céu provocam uma sensação de solidão inerente à condição humana, como um desamparo que o deserto insiste em manter: a vida erma, as aberturas ao infinito e a possibilidade de passear, apenas, sem fixar residência. Ninguém mora no deserto, ao mesmo tempo, todo mundo o habita.

Sabe-se que o deserto tem seu povo, seus territórios, suas paisagens que, dificilmente, se repetem, diante da iminente transformação engendrada pela movimentação do meio – quase imperceptível ao olho – uma vez que decorre do instante em que o vento, invisível, carrega pequenos montes para outros lugares, cria pequenos caroços na terra que, no passo distraído do andarilho, pode se tornar um tropeço. Tais caroços se assemelham a pequenos sulcos prestes a estourar, lambuzando o fotógrafo com o que não aparece na sua captura instantânea. Simultaneamente, não podemos esquecer que o deserto é uma espécie de poesia se fazendo, quando procura expressar o impossível à linguagem, dizer o não-dizível, colocar o corpo dentro da areia, afundando-o até conseguir sentir os grãos e retornar à superfície coberto por eles. Assim, devemos considerar que, talvez, o sulco não estoure gratuitamente, mas, é preciso a mão do fotógrafo que encoste na areia quente, queime a ponta dos dedos, transporte os sulcos à pele. E, ainda, encontre um átimo de silêncio para apaziguar o pesadume da câmera inquieta que multiplica suas lentes para múltiplas imagens. Destarte, o deserto tem sua inquietude, seja na vida, seja na morte. No deserto da Namíbia, por exemplo, a areia empilhada em dunas parece ganhar uma fluidez viva, líquida, porém, o clima é tão seco que se pode encontrar árvores mortas e petrificadas com mais de 900 anos de idade, uma vez que a temperatura elevada impede o processo de decomposição. Na vida e na morte, o deserto comprime os tempos, contrai paisagens, resiste e se desfaz.

4.1. Revirar a escrita, revolver a leitura

Implicados nos processos de estudar e pesquisar, modos de escrever e modos de ler vão sendo trançados, nesta dissertação, pela lógica desviante e/ou delirante dos traços. Concomitantemente, porém sem sincronia, a composição ou rabisco dos traços da pesquisa não segue uma lógica ou uma determinação narrativa convencional e busca-se afastar do arquivismo institucional de armazenar informações para penetrar nos fluxos improvisados da pesquisa. Assim, o estudante-pesquisador lê e escreve, escreve e lê, para remontar o ordinário – o que deve ser feito em pequenas doses diárias – dando vazio aos seus movimentos de estudar fragmentos e produzir uma pesquisa como uma montagem. Em pequenas doses, novas conexões e novas relações vão sendo construídas com aquilo que parece banal, mas que ao ser revirado, lentamente, pode expor uma potência inimaginável. Neste ínterim, escrever e ler assumem uma (dis)função essencial à esta construção, à medida que têm o cotidiano do estudante-pesquisador como acontecimento, no qual a palavra torna-se um elemento constitutivo de leitura do mundo. Como forma de exemplificar estes processos, lembramos da obra *Histórias de Cronópios e Famas* de Júlio Cortázar em uma passagem que ele descreve a aflição de um cronópio em sua tentativa de abrir a porta, quando, ao colocar a mão no bolso para pegar a chave, encontra ali uma caixa de fósforos.

Então este cronópio fica muito aflito e começa a pensar que se em vez da chave ele encontra os fósforos, seria terrível que o mundo se houvesse deslocado de repente, e então se os fósforos estão no lugar da chave, pode acontecer que ele ache a carteira de dinheiro cheia de fósforos, e o açucareiro cheio de dinheiro, e o piano cheio de açúcar, e o catálogo do telefone cheio de música, e o armário cheio de assinantes, e a cama cheia de roupas, e as jarras cheias de lençóis, e os bondes cheios de rosas, e os campos cheios de bondes (CORTÁZAR, 2007, p. 113).

Análogo ao cronópio, somos convocados a repensar a escrita e a leitura para deslocá-las daquele lugar de meramente representar conteúdos, abrindo a possibilidade de acoplar os fluxos irrepresentáveis, onde podemos colocar fósforos no lugar das chaves da porta... abrir a porta com fósforos. Neste meio, revirar a escrita e revolver a leitura podem contribuir ao estudante-pesquisador na busca de uma quase-escrita e de uma quase-leitura, de modo que a “escrita é erigida a partir de si mesma, não tanto para dizer, para mostrar ou para ensinar alguma coisa, mas para estar ali” (FOUCAULT, 2016, p. 36). Por conseguinte, revirar e revolver também são formas de luta, de combate, bancadas pela teimosia do estudante-pesquisador em tentar colocar a escrita e a leitura enquanto movimentos transversais, cortando o texto, a obra e os canteiros atravessados de pés descalços. Maurice Blanchot disse que Kafka passou a maior parte de sua vida lutando “contra as

coisas, contra os outros e contra si mesmo” (BLANCHOT, 2011a, p. 21) para que pudesse escrever, finalmente, algumas poucas palavras em seu *Diário. Algumas poucas palavras* já são o bastante para constituir os rastros da obra que quer realizar-se, não a obra em si, mas um esboço desta, sendo que, escrever já é, desde sempre, uma luta contra o inacabamento. É Deleuze (2011) quem vem dar cabo à ilusão de que sairemos vencedores de qualquer coisa ou qualquer luta, apontando nossa permanência na interminável recriação da escrita, lugar em que nos movimentamos incessantemente junto às palavras e fora delas. Logo, da mesma maneira que o cronópio, é necessário nos deslocar, deslocar o mundo, deslocar o estudo e produzir outra pesquisa.

Ademais, se Kafka indica que quer destruir o que escreve, deve ser porque padece desse mal-estar de *ter acabado* e, querendo ir além da obra, *reergue a cabeça* para evocar outra vez a busca, como se ela nunca tivesse encontrado qualquer forma, tendo em vista que dela nunca se extraiu nenhuma verdade universal, pois, as verdades que dela erigem nunca são um fim em si mesmo, mas, um meio para investigar os indícios que continuam a se proliferar. Portanto, quando o estudante-pesquisador escreve ele se coloca em estado provisório, em processo, enquanto busca um centro – tendo este sido descrito por Blanchot (2001) como inencontrável: é como o cachorro que procura o giro exato que o faça alcançar o próprio rabo, porém sem sucesso. O cachorro, Kafka e o estudante-pesquisador impelem lutas diárias com a escrita e a leitura, sendo tomados por um esgotamento, proveniente do movimento incessante, uma vez que o movimento da busca que se faz para escrever é uma luta cotidiana para esgotar os possíveis da leitura. Por conseguinte, há um desejo pela escritura, há um desejo pela leitura que passam, paralelamente, pelo momento em que se possa estancar o fluxo da voz estrondosa, trazendo um instante de silêncio à sala de estar, onde estamos de passagem, até que um novo ruído traga inquietação, fazendo *reerguer a cabeça* para outros informes.

Sendo tomado por este novo ímpeto-ruído, o estudante-pesquisador faz a escrita adentrar novamente na imensidão noturna, onde ele se livra das coisas ditas prontas para encontrar-se com a palavra e com a ausência, adentrar no ponto em que se faz “*o grau zero da escritura*” (BARTHES, 1974, p. 119), ponto em que as intensidades pululam procurando por novas potências à palavra que já perdeu seus contornos. Diante do mais obscuro, ele tateia o canteiro de/em obras, não para buscar um lugar estável ou seguro, mas, ao contrário, para ficar à deriva, desviar-se da matéria – permanecer no inacabamento – criando outros modos de acesso à ausência e ao vazio, que não apenas pelo que a noite mobiliza, mas também pelo que o estudante-pesquisador, torna de impessoal na noite. Seria então, por essa entrada que se pode trabalhar com o ser da escrita, compreendendo a escrita como

experiência ocorrendo que retira da noite em si, um átimo de luz, instante em que o vazio, entre as linhas embaralhadas de sua leitura, é transformado em obra.

Diante disso, o estudante-pesquisador fabrica um lugar especial e em potencial para uma viagem intensiva que se constitui em uma viagem interminável da escrita. Para tanto, ele apanha um duplo móvel-imóvel, como a escrivaninha, para se tornar um lugar cômodo à coluna, ao mesmo tempo, desacomodar seus silêncios e acender pequenas luzes ao pensamento que trafega, inquieto. Ali, o estudante-pesquisador estuda durante a noite e se ausenta ao amanhecer, deixando a escrivaninha vazia, para viver as intensidades do dia de sua pesquisa que comporta sempre uma jornada dupla e dúbia, sendo duvidosa a travessia exercida entre os tempos, entre noite e dia. Por conseguinte, independente da luz ou da escuridão, trata-se de pincelar suaves claridades à escrita e tênues noites à leitura, conjugando os processos para produzir andanças ao pensar, como a possibilidade de criar outros modos de expressão, outros modos de ler e modos de escrever: abrir a porta com uma caixa de fósforos. Ao escrever aquilo que estuda, por exemplo, o estudante-pesquisador está propiciando à pesquisa certa flexibilidade de se expressar, pois coloca seu corpo para atuar com o que foi coadunado entre as linhas do estudo e da pesquisa. Desta maneira, aproxima estes processos ao inacabamento do escrever, sendo que um e outro não se reduzem à experiência do estudante-pesquisador, mas criam linhas de fuga a esta, dentro dela, fazendo fugir na/da língua qualquer limitação que tenha sido imposta e que impeça o fluxo da escrita e da leitura em direções infinitas.

Multi-direções, multiplicidades, multidões. Caminhos existem vários, incontáveis trajetos que são traçados, mapas que são produzidos, estudantes-pesquisadores que são multiplicados, para se chegar, afinal, à escritura. Mas a ela, como vimos, se chega apenas provisoriamente, pois “escrever é um caso de devir” (DELEUZE, 2011, p. 11) não encerrado na vida do estudante-pesquisador – naquilo que ele está vivendo, nem somente naquilo que viveu, no que conheceu ou pesquisou – mas, aberto às nuances e variações da língua existentes no seio da própria linguagem, o estudante-pesquisador compõe uma paleta de fragmentos que não é interpretada, mas sim mostrada e expandida em termos de riqueza inspiracional que ela oferece. À vista disso, a linguagem encontra expressão nos signos, mas também naquilo que faz passar entre um signo e outro, entre o texto e a vida, entre estudo e pesquisa, bem como naquilo que permanece enquanto marca na escrivaninha. O que passa, então, pode ser encontrado pelo olho visível, conjuntamente à matéria invisível que só poderia ser percebida pelo olho sensível. Este *segundo olho* é o que instiga o transbordamento de sentidos, simultaneamente, de *nonsense*, sendo que este último se opõe ao sentido estabelecido enquanto

verdade, destruindo significados, operando por desmontagem e deslocamentos de campos referenciais.

Esses aspectos de *nonsense* e devir nos levam a compreender que, assim como a filosofia, discutida por Deleuze e Guattari, a escrita não é um modo de reflexão, nem provém de um refletir – “os matemáticos como tais não esperaram jamais os filósofos para refletir sobre a matemática, nem os artistas sobre a pintura ou a música” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 13) – mas seu processo inventivo faz-se em um tempo que recusa as monocentragens e concebe-o enquanto multiplicidade. Assim, instaurado em um plano de coexistências virtuais, o tempo é um virtual a ser atualizado e, ao se atualizar, faz emergir a diferença, na qual a escrita viria atualizar restos dos pontos originários que permanecem no esquecimento, naquele plano do *eterno retorno*, em que as origens estão sempre perdidas, mas retornam como forças anônimas para se atualizarem amalgamadas nos elementos das condições da atualidade. Origens que não designam apenas a lei que estrutura a constituição e a totalização de um objeto, pois apresentam a fragilidade em constituírem-se a si mesmas. Origens que, por isso, pela precariedade que lhes concerne, também “testemunha a não realização da totalidade” (GAGNEBIN, 1999, p. 14), no ponto em que, ao retomarem o passado (que regressa enquanto não-identidade consigo mesmo) abrem-se ao futuro, em seu inacabamento constitutivo. Por isso, nos retornos que operam – as origens – põem-se a criar outros virtuais, à medida que recusam o exercício tautológico da *verdade rasa*, essa que afirma “que aí não há *nada mais que um volume*, e que esse volume é senão ele mesmo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39).



Figura 11: Tony Smith, *Die*. Escultura em aço, 183,8 x 183,8 x 183,8cm, 1962.

Fonte: StudyArt⁶

⁶ Recuperado de <https://www.studyblue.com/notes/note/n/art-since-1945-test-3/deck/2553488>

Na tautologia e pela reflexão o estudante-pesquisador permaneceria no que Deleuze (2006b) chama de *Círculo do Mesmo* que, fechado em si, se repete, porém sem se diferenciar. Por outro lado, se ele intentar por uma escrita que faça insurgir a diferença, então ele lança um olhar para as latências, onde se encontra a potência do devir, a última potência do que ainda lateja. Essa imagem em Deleuze (2006b), também ganha um círculo, todavia, o *Círculo do Outro*, que faz retornar, ao invés do mesmo, a diferença, colocando o tempo futuro enquanto iminência dos devires – do que ainda está por vir. E o que ainda está por vir é o próprio Messias que Walter Benjamin concebe como aquele que virá no momento em que se tornar dispensável, esse que se encontra entre a espera e a tentativa e que, se em algum momento chegar, não deverá chegar por completo. O Messias, por sua vez, interrompe a história, dissolve a ordem do mundo pelos homens, transferindo a salvação em *promessa* da revolução. Promessa do estudante-pesquisador à obra desde já fadada ao fracasso, fadada a tornar-se outra, levando-se em conta que ele encontra, nas inúmeras tentativas da escrita, o próprio fracasso da linguagem em expressar pela pesquisa aquilo que apreende pelo estudo. Portanto, o estudante-pesquisador insiste em fracassar, fracassar de novo, fracassar melhor, como alude Samuel Beckett.

Enquanto devir, a escrita ganha velocidades infinitas e faz coexistir, numa mesma operação linguística, planos os mais diversos, nos quais sentidos e não-sentidos, palavras e silêncios não se sobrepõem, mas se potencializam num jogo que faz aparecer o impossível na escrita. Por conseguinte, na operação da leitura quando se aproxima da obra em escrita, primeiramente, o estudante-pesquisador nega a si mesmo para afirmar um outro; depois, despersonalizado, depara-se com a dimensão estrangeira da obra (aquilo que não é localizável na memória ou no campo de ação da inteligência), colocando-se para atuar na constituição de uma outra escrita feita pela sua leitura, carregando os restos que emergiram do encontro com o inesperado. Enquanto errante, o estudante-pesquisador que lê não é ser passivo diante do texto, visto que ele coexiste, em múltiplos territórios, com o estudante-pesquisador que escreve, o que o faz, ao mesmo tempo e indistintamente, escritor e leitor de seu processo, produtor e produzido pelo canteiro de/em obras.

Lançando-se neste jogo de encontros e desencontros entre leitor e escritor, o estudante-pesquisador coloca sua pesquisa em questão, envolvendo-se, constantemente, com a criação que emerge do caos, lugar em que não se cultua a desordem, mas se força o próprio caos a transformar-se em escrita.

• **Comentário da orientadora:** Caos como a noite da escrita, como o esquecimento afundado, ainda liberto de sentido, informe, figural, virtualidade pura. Pura potência a ser moldada pela mão-

vida daquele que escreve. Caos que se situa distante do mundo do escritor em seu aqui e agora, mas que ele precisa acessar, atravessando as distâncias do tempo. Aqui, o caos seria um reservatório de potência singulares do qual o escritor se serve quando entra na noite de si próprio, quando esquece de si como entidade egóica, quando apaga as luzes de seus saberes deixando-se arrastar pelos murmúrios do fundo sem-fundo que o habita e onde também, sob as cinzas, ainda pode encontrar brasas que, sob o seu sopro, farão novamente arder as imagens que lhe são proporcionadas como evidências.

Criação, assim, que produz conhecimento e não reconhecimento (KASTRUP, 2015), com o intuito de contornar um problema que insiste em se apresentar e que faz tensionar os limites sintáticos e gramaticais da linguagem. Nesse sentido, a prática do estudante-pesquisador em problematizar os elementos com os quais entra em contato, abrolha um pensar interrogante e constituído no estranhamento, não para posteriormente vir a tocar um canteiro seguro, mas, afeito à noite da escrita, ele busca a criação, o desafio de fazer algo novo, em pequenas doses, vagarosamente. Esta decisão passa pela tarefa de questionar seus mapas e colocar-se problemas continuamente, para destes fazer emergir o conhecimento enquanto “um domínio experimental e emergente das interações e dos acoplamentos dos organismos” (KASTRUP, 2007, p. 148), de modo que este domínio se faz a partir da relação entre agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação, na experimentação de suas combinações e descontinuidades (semelhante ao trabalho do químico no laboratório).

Enquanto experimentação, o conhecimento na pesquisa é análogo à busca do estudo e tudo aquilo que implica colocar-se diante da escrivãzinha. Por vezes, o estudante-pesquisador abre uma gaveta cheia de pontos de interrogação que deixam, prioritariamente, de ordenar e classificar o conhecimento para promover uma relação entre pensamento e devir, no qual o pensamento é experimentação: “pensar é experimentar, problematizar” (DELEUZE, 2005, p. 124). Inventar, entre as palavras que se ligam e produzem uma distância, um espaço lacunar essencial para percorrer os possíveis, transpondo diante de nós um longínquo que “mantém uma certa independência que torna o espaço até ele intransponível” (GAGNEBIN, 2007, p. 67). O longínquo, assim, constitui a distância impossível do objeto que se deseja conhecer, daqueles pontos dentro da gaveta, pois, mesmo quando o estudante-pesquisador varia em deslocamentos, dificilmente ele chega a um conhecimento determinado por antecipação, visto que sua feitura cintila em visões e audições que não pertencem a um sujeito racional e que, em suma, não pertencem, mas viajam fugidias no mundo.

Destarte, a aventura do estudante-pesquisador que adentra na noite da escrita, buscando um longínquo singular, o coloca na posição de não fixar, mas deixar-se empoeirar pelo mundo; dessa forma, o personagem que costura esta dissertação, o estudante-pesquisador, não se constitui em um sujeito racional, mas opera como um *qualquer*, um *sem sujeito* que se furta a encontros com o que está fora da escrita, com o que não está dito, contudo, que pode vir a ser, o devir na escrita que coloca o conhecimento em devir, nunca acabado, sofrendo do *mal de Kafka* – aquele de destruir a obra para encontrar a não-obra, o que ainda está lá e que espera, dura, lateja. Na instância deste *mal*, é uma espécie de pulsão de morte que arruína a completude da expressão, trabalhando silenciosamente e no interior, com fins de destruir a escrita. Assim, aproximamos o *mal de Kafka* ao que Derrida enuncia como *mal de arquivo*, essa pulsão “*anarquívica, poderíamos dizer, arquiviolítica*” (DERRIDA, 2001, p. 21) que ameaça todo desejo de arquivo, todo o primado arcôntico, levando-o ao esquecimento, o que implica um afastamento do próprio arquivo enquanto lugar de capitalização e acumulação da memória. De tal modo, o que colocamos sob o pano de fundo de uma escrita, que sofre duplamente do *mal de Kafka* e do *mal de arquivo*, é seu caráter *inarquivável* ou sua finitude radical, relacionada à ameaça iminente de destruição que mantém o arquivo em desassossego. Por isso, a constituição do arquivo-canteiro do estudante-pesquisador “é arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva” (DERRIDA, 2001, p. 118). Deixar os restos da noite da leitura, ali mesmo onde se faz luz e escuridão pela linguagem expressiva, compondo novos compassos ao estudo e à pesquisa, através da prática de escrever.

Criar novos compassos é também criar novas imagens que se colocam lado a lado, como os livros guardados em estantes na biblioteca. Com um livro em mãos, o estudante-pesquisador revira o fundo de potências e singularidades da linguagem, como se bisbilhotasse até o último canto de um velho baú, para investigar e recolher alguns rastros perdidos que servirão à constituição de novos desenhos, novas paisagens, outras formas possíveis feitas de mosaicos de restos, montagens de territórios, bricolagens trazidas ao agora da legibilidade. É no agora também que o velho baú é aberto e será tantas vezes quantas forem necessárias (e desnecessárias) durante o processo de escrever, de modo que possam ser encontrados ali os mais variados pensares andarilhos, imagens móveis, ideias desviantes ofertadas no papel sedentário para, quem sabe, fazê-lo se movimentar. Abrindo caminhos e se distanciando, o estudante-pesquisador precisa revirar e revolver o baú, sendo que ali, nada é encontrado de imediato, tudo depende do toque em uma fina espessura para destapar um fundo falso, onde alguma coisa salta, apontando: “isto é um cachimbo e isto pode ser outra coisa que não apenas

um cachimbo” – ideia retirada da obra de René Magritte: *Ceci n’est pas une pipe*. Desta maneira, o estudante-pesquisador compreende que ao levar em conta o *não ser*, ele incute à imagem uma possibilidade de *ser*, igualmente, quando ele afirma que “*isto é um cachimbo*” ele retira o ente cachimbo, desmaterializando-o, para dar lugar ao cachimbo enquanto imagem. Acerca disso, Didi-Huberman (2011a) refere que entre o imaginário e o real, a imagem nos encanta pois ela daria forma às coisas, ao mesmo tempo, porém, nos inquieta, quando enterra-se a si e a tudo no informe da indeterminação. Nesse sentido, sua remissão é sempre interminável, de semelhança a semelhança, produzindo a ilimitada divisão de “uma beleza que nos forma e de uma dissolução que nos envia ao fundo” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 35). Assim, dar ao cachimbo uma imagem é também dar a ele um *corpo sem órgãos*, corpo no qual circulam intensidades, concebido como “ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiars, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 12).

Por conseguinte, um cachimbo, um estudo, uma ideia, uma pesquisa, uma imagem e uma escrita não se definem pela substância de que são feitos (madeira, plástico, sinapse, lápis, palavra), mas por aquilo que os tornam partículas vivas entre pensar e escrever. Neste entre, uma mão desenha a outra, *mãos a desenhar* de Escher que lembram a dupla posição que se assume durante a produção de uma pesquisa, mais especificamente, no processo de sua escrita: o escritor que desenha o leitor, ao mesmo tempo em que o leitor desenha o escritor. Assim, o estudante-pesquisador que lê e escreve, depende de um Fora (*dehors*) para se tornar escritor e de um duplo Fora (*dehors-dehors*) para se tornar leitor, já que ao criar sua escritura, ele precisa ler as imagens que advém dela e, ainda, após isto, ele precisa novamente ser leitor da imagem daquilo que escreveu sobre as imagens que o assombravam enquanto escrevia, peneirando o que restou sobre sua escrivinha como um texto.

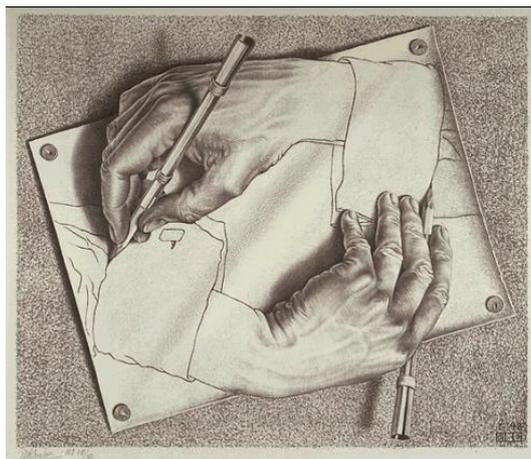


Figura 12: Escher. *Drawing Hands*, 332mm x 282mm, Lithograph, 1948.

Fonte: M. C. Escher

De modo semelhante às *mãos de Escher*, transpõe-se uma fita de Moebius que pode ser palmilhada pelo estudante-pesquisador que passa a ocupar dentro e fora desta enervante continuidade. Nesta fita de potência infinitesimal, sujeito e objeto se fazem essencialmente no ato, bem como, estudo e pesquisa. Um dentro que está fora e um fora que está dentro: é assim que a escrita transita por suas composições, sendo ao mesmo tempo o dentro e o fora de sua criação. Revirar a escrita e revolver a leitura é, assim, para esta dissertação e para o estudante-pesquisador, um modo de enlaçar-se com o outro lado do escrever, com *um não-escrito* que leva ao limite a linguagem, afasta-se de um objeto específico e bifurca o texto tornando-o vísceras, não mais um contorno definido, mas a melodia selvagem do trovão. Autorizamo-nos, assim, a perguntar: o que pode a escrita fazer aparecer? Como compor novas leituras? Quais os mapas e desvios que o estudante-pesquisador faz?

Fazendo destas perguntas o epicentro do catálogo que é apresentado ao final desta escrita, chegamos à onda sísmica das semióticas, na aposta de que o sentido é produzido no paradoxo e não no que se imagina saber (DELEUZE, 2003), onde tudo se torna continuamente outro, desconhecido, estrangeiro. Lugar onde nos empoeiramos com imprevisíveis. Na composição da constelação de fragmentos acoplados ao catálogo, a escrita também cantarola seu ritornelo e compõe um território existencial empoeirado, enlameado, encontrado ao acaso em um sujo quintal.

• **Comentário da orientadora:** A escrita como lugar de poeiras em suspensão, como se o escritor estivesse em uma mina subterrânea e de lá, quando sai com alguma pepita que encontra, tem poeira em si, também desfez-se, sujou-se com o seu achado que foi escavado de sua noite-mina escura, pura espera de toque e ao mesmo tempo de recusa a se deixar tocar.

A poeira poderia ser a aura da escrita que dissemina a matéria acumulada (ANTELO, 2010, p. 128), um virtual que envolve o estudante-pesquisador em pleno estudo e em plena pesquisa, deixando aparecer nele um vestígio excluído – a poeira – como essa nuvem cinza que inscreve o inexistente e que retira da própria neblina fechada suas possíveis aberturas a serem extraídas pela mão mineradora do estudante-pesquisador. A inscrição pela inexistência, a aparição pela dissipação, a poeira-aura que garimpa por dentro da matéria bruta, fazendo das pedras, imagens.

4.2. Fragmentar

Mesmo em dias frios, o estudante-pesquisador retira o teto da sala para escrever, deixando o corpo à mercê do vento, da chuva, dos fracos raios de sol. Entre a tarefa de construir um canteiro, pincelar uma constelação e combater o ar gelado que insiste em congelar a ponta dos dedos, o estudante-pesquisador permanece distraído com o que se passa no cotidiano e o que sobrevoa sua cabeça, como poeiras suspensas. Para ele, os cliques coloridos nunca foram tão interessantes e as canetas são constantemente (des)arrumadas para criar a impressão de seu uso contínuo. Sob a mesa, foram descarregados cerca de cinquenta livros que deveriam ser lidos, porém, visto o tardar da hora, o excesso de leitura parece impossível ao estudante-pesquisador que, diante desta impossibilidade, abre os livros ao acaso, passa os olhos pelas páginas e seleciona os fragmentos que farão parte de seu repertório de leituras. Proust, *Sobre a leitura* (2003, p. 32) dizia que o preço da leitura é sua insuficiência; “é dar um papel muito grande ao que não é mais que uma iniciação para uma disciplina. A leitura está no limiar da vida espiritual; ela pode nela nos introduzir, mas não a constitui”. Entre livros e anotações que o estudante-pesquisador opera nas margens, ele é embalado pelos tique taques de um relógio que já parou de funcionar, enquanto a paisagem lá fora se modifica. Ao encarar o relógio, o estudante-pesquisador parece entrar em estado de confusão, pois sabe que já perdeu a hora e não dispõe de pilhas novas em casa.

Mesmo sem teto, o que há é uma dissertação em curso e isso não podemos negar. Podemos sim, criar estratégias para trazer as anotações do estudante-pesquisador, postas facilmente nos blocos, para esse espaço difícil de escrita. Ocupando os blocos, que flertam imediatamente com as *hipomnematas* de Foucault, o que se encontra é a possibilidade do estudante-pesquisador escolher entre elementos heterogêneos (FOUCAULT, 1992), assim como os que são lançados no curso do rio do estudo e da escrita, nos quais, ao serem realizadas escolhas, haverá sempre uma perda – uma insuficiência – independentemente de onde se parte e para qual território se vai. As *hipomnematas* trabalham com

um sistema fragmentário de anotações daquilo que já foi dito, lido ou vivido, retornando no presente, não como uma extensão da memória, mas como uma ação viva, que insiste em captar os elementos moleculares daquilo que passou por nós e ficou marcado, a fim de serem tratadas em toda a sua possibilidade de expressão.

Na função de compor anotações, o estudante-pesquisador elenca, como possível estratégia à escrita, pensar a dissertação-canteiro como máquina de produção parcial e fragmentária, levando-se em conta que o termo *máquina*, utilizado por Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo* (1976), tem a intenção de subverter o sentido adquirido com as teses mecanicistas, dando a ver uma maquinaria que não só representa o funcionamento do homem e da natureza, mas que os produz incessantemente. Portanto, nos incita a dar outro sentido à ideia de pesquisa, fazendo tensionar os campos da ciência, da arte e da vida para a produção de uma escrita que provoque certa proliferação semiótica e fecunda entre o estudante-pesquisador, nos processos de estudar e pesquisar. Para tanto, não basta dizer, é preciso efetuar uma outra modalidade de escritura, um processo que convoca os detalhes insignificantes, gestos ínfimos, imagens minúsculas que provocam rachaduras em novas máquinas, com novas enunciações. Para tanto, fez-se o catálogo de imagens de uma escrita a contrapelo a partir de pequenos fragmentos que são adotados como potencializadores do texto, trazendo partículas de forças aforísticas – fazendo-se menção a Nietzsche – e que percorrem o cotidiano do estudante-pesquisador, suas lutas, suas dificuldades, sua busca por um pouco de leveza.

Diante disso, a pergunta que persevera é: de onde vêm os fragmentos inseridos no catálogo? Pode-se objetar que, na *máquina pesquisa*, os fragmentos não são dados *a priori*, da mesma forma que não são externos ao estudante-pesquisador, à medida que emergem do cotidiano do qual ele está incluído e no qual ele se movimenta incessantemente, comportando a ambiguidade tanto da rotina do previsível, quanto do inesperado dos acontecimentos; ou seja, o cotidiano organiza-se de forma repetitiva, ficando exposto às surpresas que a vida pode incidir sobre ele. Tais surpresas rompem com a continuidade dos atos da vida cotidiana, dando a abertura de novos possíveis serem configurados (LANA; FRANÇA, 2008); e assim, inevitavelmente, os acontecimentos não estão separados do cotidiano, mas atravessam qualquer existência comum. Desse modo, o cotidiano não constitui completamente um vivido integrado e nem serve como espelho da realidade, mas comporta frestas por onde pode se configurar uma experiência, sendo portanto, também produtor de experiências, produtor de fragmentos e pintor de novas imagens à pesquisa, ao estudo e ao mundo.

4.3. Tecer linhas

Quando costuro, costuro no meio de algo. Costuro num lugar que dá para apontar e ver o que era antes e o que era depois. Dá pra medir quantos instantes se passaram entre o antes do antes, entre o depois do depois. É tudo construído, uma continuidade descontínua na expressão de suas superfícies (DERDYK, 2010, s/p)

Desafiado a passar a linha por dentro da agulha, o estudante-pesquisador deve ser preciso e ágil, amarrando com consistência os nós, para que eles não escapem do tecido e para que a linha não escape completamente da agulha, correndo o risco de vir a encontrar um fora ou um nada permanente. A linha da pesquisa cria suas fugas sutis, desprende-se da agulha como se desprende do texto para retomar o fôlego, para não ficar alienada ao espaço acadêmico que a prende, ao mesmo tempo em que precisa desse suporte para ter contato com os tecidos. Durante o processo de produção, não é só a linha que cria seus escapes, às vezes, a agulha também foge, como quando faz uma ruptura, forçando a uma mudança no material que até então vinha sendo utilizado. O fato é que para a costura, linhas e agulhas são imprescindíveis, lembrando que até mesmo a moderna máquina de costurar não dispensa uma caixinha cheia delas.

Haveria também aqueles encontros da agulha com os desafios impossíveis de serem combatidos, o que prescinde que a mesma opere uma aliança, invoque um intercessor, no mais das vezes, uma tesoura, para efetuar um corte e alisar o trecho. Mal sabe o estudante-pesquisador que os desafios jogados de lado são aqueles que continuarão a lhe inquietar, silenciosamente, uma vez que germinam perguntas que se abrem em novos fios da pesquisa. Enquanto isso, a tesoura é barulhenta, atravessa a costura com um golpe preciso para multiplicar as linhas e os caminhos. Mas, eis que finalmente, a agulha encontra uma pequena elevação na linha e um nó é inventado – nó de moleiro, dupla laçada, nó de amarra, nó de arrasto, meia laçada, nó de pescador, nó trançado, nó movediço – há uma multiplicidade de nós possíveis, dependendo da costura que é empreendida.

Dentro da agulha, a linha permanece habitando esse minúsculo espaço de metal, deixando seus restos nos tecidos a que se afeiçoa, juntando, bordando, tecendo. É verdade que é a agulha quem a conduz, mas é ela quem decide aonde permanecer, aonde fazer durar nos buracos imperceptíveis, criando pontos de passagem. Até que chegará a ocasião, enfim, em que a linha se liberta da agulha – não totalmente, pois sempre ficam alguns fiapos presos –, para se prender ao toque dos tecidos. A agulha, por sua vez, volta para a sua caixinha de costura até que um dia será novamente convocada pelo estudante-pesquisador a recomençar, com outra linha, outros tecidos, uma nova costura. E descosturas.

4.4. Limiares à luz de fósforos

Monólogo para ser apresentado à luz de fósforos

O estudante-pesquisador abre o primeiro botão da camisa, levando um susto quando este – o botão – salta abruptamente, escorregando pelos dedos, como se estivesse soltando um grito de liberdade, aliviado por se desprender de suas amarras.

(Pausa; Virar de costas; Abaixar)

Talvez aquele botão não quisesse mais viver preso às linhas já costuradas para ele e, talvez a camisa não quisesse mais ficar fechada ou fixada naquela posição que o botão a detinha. Os ajustes não pareciam mais necessários, por isso, o estudante-pesquisador decidiu assumir aquela pequena abertura por onde sentia escapar uma lufada de ar. Vez ou outra, ele olhava para os lados – (olhar para os lados) – querendo se certificar em que momento descobririam o botão estatelado no chão e/ou sua camisa entreaberta.

(Caminhando; Beber água)

Com olhos suspeitos, depois de alguns minutos, o estudante-pesquisador começa a rir de si mesmo, pois aquela cena parecia ter sido vivida em outro tempo e espaço, já que ninguém ali parecia ter experimentado a violência daquela fuga, daquele botão desgrenhado, daqueles buracos que agora poderiam servir a qualquer função.

(Pausa; Sentar)

Enquanto isso, a escrita seguia o fluxo da tarde e quando tudo terminou, o estudante-pesquisador sentiu certa angústia: talvez por ninguém ter comentado sobre o salto, talvez por ninguém ter percebido alguma mudança nele, nem ao menos, reivindicado os restos deixados na sala. Quem encontraria aquele botão? Para onde ele iria? Será que ele – o botão – serviria para alguma obra de arte ou acabaria no lixo?

(Levantar; Sair de cena)

Saindo de sua *casinha* para habitar outros mundos, o botão vem aqui, nesta dissertação, habitar um lugar respingado por Manoel de Barros e sua mania de “desinventar objetos” (BARROS, 1994,

p. 13). Desinventar, por sua vez, passa por questionar a vida-botão, buscando nestas interrogações um outro modo de escrever, desta vez por uma *escrita desinventada*, na qual os sentidos se proliferam, proliferando variações que o estudante-pesquisador incide à pesquisa, na crença de haver, em cada ente do mundo e de seu estudo uma multiplicidade entranhada em estado passivo e contraído e que pela escrita expressiva, torna-se reveladora, suprimindo o objeto de sobrevidas, de sobrevivências.

O botão pregado na camisa acreditava conhecer toda a sua potência de agir e de ser e nada poderia tirar-lhe o mérito de viver como botão, definido por seu artigo e feito unicamente com a finalidade de fechar. Dado ao humano, o botão tornou-se objeto a ser dominado, sendo que no século XIII, os homens tinham que ser capazes de abrir seus casacos com a mão esquerda enquanto pegavam a espada com a mão direita. No binarismo hierárquico presente entre sujeito e objeto, o homem aparece como o ser mais verdadeiro e mais puro, enquanto o botão buscava a qualidade de objeto a ser purificado e homogeneizado. Nesse ímpeto, a escrita atrela-se à essência da coisa, de modo a tornar a coisa objetivada e à mercê da sujeição.

Como um botão pregado, a escrita operaria em detrimento da dominação e da representação, percorrendo os territórios aparentemente insanos e desconhecidos para aproximar-se da errância do próprio mundo. Nesse ínterim, Regina Benevides de Barros (2009) lembra a contribuição de Platão na divisão do mundo em dois – o das essências e das aparências. Ao primeiro, habitado pelas ideias, apenas os filósofos teriam acesso; enquanto os demais homens tentariam *ser* como o modelo, ao qual não se consegue chegar com êxito. O mundo das aparências, então, é o mundo das cópias (imperfeitas) dos modelos (originais), em que as cópias sempre almejam, mesmo que representadas de modo imperfeito, alcançar a perfeição. Assim, encontramos categorias bem definidas da lei, justiça, bem, verdade, etc.

Por conseguinte, se o neoliberalismo atual nos apresenta novas formas de padronização e controle dos comportamentos da população, em que “é preciso governar para o mercado, em vez de governar por causa do mercado” (FOUCAULT, 2004, p. 125), então, o estudante-pesquisador é arrastado para todo tipo de tecnologia de escrita: dos diagnósticos médicos e psiquiátricos, dos perfis para determinada vaga de emprego, dos discursos predeterminados à infância, dos manuais de instrução de como ser feliz, das falas instituídas em juízo que estabelecem quem é a vítima e quem é o culpado. A finalidade da escrita, como comunicação e informação, encontra na mídia seu ponto de figuração universal, capturando o campo social com imagens que não permitem outros modos de expressão, senão àqueles encerrados na prescrição e determinação: *Faça assim, você consegue!* expressa, no mais das vezes, em grandes e luminosos *outdoors*.

Como palavra de ordem, a escrita cumpre uma função gramatical de representar a linguagem. O botão ordenado para fechar a camisa, cumpre uma função de enquadramento, de dar a ver seu totalitarismo: “todos os botões servem para o mesmo fim”. O botão costurado na sua origem é aquele que preenche os buracos, que não deixa vaziar nenhum resquício da pele que está na outra espessura do corpo e abaixo dela. O botão que preenche o vazio sentido estabelece um regime de verdade como único e remete uma causa ao seu efeito, postulando qual o significado do ato de abotoar: engatar sempre, do mesmo modo, o botão, na sua respectiva *casa*, para exercer o fechamento da camisa. No processo que vem operar, neste contexto, a escrita envolve a transmissão de um saber, em que o *como fazer* mais uma vez vem ordenar nosso modo de vida e expressão.

Acontece que o botão, ainda dentro de sua *casinha*, deparou-se com um outro possível, um chão que multiplicava as entradas e deixava o ar circular em vazios de significação. Ar que invadia seus pulmões imaginários: “este perder e retomar o fôlego é a tradução do impulso e da estrutura rítmica do próprio objeto contemplado” (MOLDER, 2010, p. 35). O ritmo transposto nas canetas que corriam nas mãos, como se não titubeassem em dizer o que a tinta desprendia no papel, mobilizava o estudante-pesquisador que buscou um lugar, uma escrivaninha para compor seu canteiro-constelação. Para ele, tudo naquela sala parecia não seguir prescrições, seguindo apenas os fluxos dos encontros. Estes fluxos que o fascinaram e que compunham uma paisagem gestual de escrita, o fazia querer percorrer um pouco mais aquele mosaico de arranjos entre imagens, devaneios e ensaios, contraídos pela sensibilidade de seu olhar. Ao mesmo tempo, as vozes que lhe chegavam como agenciamentos coletivos de enunciação, portavam uma estranheza que o inquietavam. Quem sabe aquele passar dentro encontre um fora que descosture a pequena prisão? Não teve dúvida: na interpenetração entre sujeito e objeto, notou um alargamento, um desprendimento possível na redescoberta de seu corpo, fazendo-se também corpo-botão.

Na abertura desse corpo que escreve, o corpo estudante-pesquisador, uma heterogeneidade passou a habitar o território da escrita. Mesmo na solidão, ele consegue se encontrar com a polifonia, sendo através desta que as frases ganham forças coletivas, multiplicadas e colocam o mundo em pleno combate. Quando a mão despreziosa do estudante-pesquisador gestualiza a abertura do botão (aquela imagem de desabotoar), então, o que se experimenta é um acontecimento à escritura: o salto para fora do mundo das aparências, para fora da determinação. Na queda, o botão perdeu as linhas sufocantes que, outrora, paralisavam sua potência de agir, resistiu às verdades tomadas como universais e eternas e fez daquele instante o germe de experimentação de outro mundo, com um

mundo que agora já misturava o seu corpo à sujeira que corria imperceptível, sujeira que fazia contágio com a de seu canteiro de/em obras.

Tomado pela perplexidade ao ver o botão desgrenhado, o estudante-pesquisador começa a interrogar: o que se passou ali? Qual a potência daquela cena? Fugindo da sua experiência cotidiana, o botão que salta da camisa está na dimensão do acontecimento, na medida em que “não é compreensível num primeiro momento, uma vez que a serialidade daquilo que decorre – e que configura o possível – é rompida” (LANA; FRANÇA, 2008, p. 4). Neste momento, o que acontece é uma ruptura, uma descontinuidade que irrompe no tempo fazendo com que este mesmo tempo perca sua cronologia e sua métrica, para ganhar a superfície do instante em que um novo possível se constitui. Assim, novas realidades se compõem em uma trama que permite ao estudante-pesquisador experimentar a si mesmo em outros planos, seguindo um modo de produção fluido, difuso e ilimitado de possibilidades de *poder ser* sempre movente e em constante transformação. Esse tempo acontecimental, de acordo com Deleuze e Guattari, não é mais um tempo que está entre dois instantes, mas é ele mesmo um entre-tempo: “o entre-tempo, o acontecimento, é sempre um tempo morto, lá onde nada se passa, uma espera infinita que já passou infinitamente, espera e reserva” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 149).

Quanto ao acontecimento da escrita, análogo ao botão que salta, pode-se dizer que ela não se reduz a um simples acidente de percurso, mas a *escrita-acontecimento* poderia ser o próprio curso da experimentação. Curso que é parcial, pois nunca dá conta de uma totalidade, nunca escrevemos um todo, estamos sempre diante desse fracasso de perder a identidade de ser botão para derivar uma vida possível, deslizar da *casinha* da camisa para o chão, do chão para um outro inalcançável. Outro botão ou outro qualquer que ainda conserva em si, algo da espessura da pele e do tecido, construindo uma nova espiral luminosa de hibridismos, de elementos coexistentes no mundo compondo um outro mundo fora deste, virtual e efêmero, que constitui uma passagem aos possíveis da existência.

Nesse momento, a escrita encontra-se com seus inevitáveis riscos: o fora, a ausência, a morte, o indizível, o estrangeiro, etc., cada qual colocando a linguagem em questão, criando variações no tempo e no espaço onde as paisagens não podem mais ser apreendidas pela forma, mas acompanhadas em seus movimentos. Por isso, o risco do botão é o de perder seu estatuto de objeto, sem pretender ser sujeito, vindo a se tornar outra coisa, uma terceira margem que habita a névoa sempre potente à criação. Se escrever é habitar a própria linha de fuga de tudo que se faz reconhecer como pertencente a um mundo conhecido (BLANCHOT, 2011b), então, o estudante-pesquisador que escreve, vive um processo de indeterminação e experimentação. Se há, por conseguinte, nesta dissertação, um desejo

de criar, logo, algo das palavras já estaria deslocado, nas diferenças que se perpetuam e no instante em que dura o mundo, onde o instável e o descontínuo se insinuam.

A criação que então se realiza não é uma recriação, nem uma repetição eterna, mas, antes, uma descrição na qual o que aconteceu e o que não foi são restituídos à sua unidade originária na mente de Deus, e o que poderia não ser e foi se esfuma no que podia ser e não foi (AGAMBEN, 2015, p. 52)

A *descrição* de que fala Agamben ou a *desinvenção* dos objetos e da escrita que propomos experimentar, encontra no rompimento absoluto com as linhas costuradas um arranjo de expressões intensivas e informes posto em um vácuo a que chamamos imaginação. Os buracos libertados das linhas que o botão deixa ver fazem ecoar e escoar outros sentidos. Quatro pontinhos de botão – os furinhos por onde outrora passava a linha a ser costurada – traçam outras urgências: olhos do casal marejados de lágrimas, dois peixes nadando no mar, os corpos das borboletas, lente dupla do microscópio, um trevo da sorte. Entre o real e o fictício, o que insurge é o inédito e o impossível, onde o movimento vai ao encontro de abrir a escrita, abrir seu corpo ao ponto de dar a ver a carne viva. Nesta abertura, entre sangue, carne e palavras, a vida é atraída para a reinvenção e um outro corpo vai se produzindo, a cada novo encontro.

Reinventando-se, a vida não para de perguntar: para que serve um botão? Para que serve botão? A esta questão, o cético logo viria responder: *para fechar*. Essa resposta, fruto do bom senso, ou seja, do pensar igual, está ligada à função botão, antes do momento de sua *desinvenção*. Porém, no momento em que o estudante-pesquisador o encontra esparramado no chão, ele pode tomar duas atitudes: levar o botão novamente à caixa de costura ou, de outro modo, transgredi-lo, perfurando a “bolha de ar” (CHIARA, 2007, p. 14) que o envolve para configurar uma outra experiência estética, indeterminada. Artifício de quem considera qualquer coisa passível de tornar-se escrita, o estudante-pesquisador pega o cotidiano por suas insignificâncias: a luz que atravessa a janela suja e empoeirada da pesquisa incide sobre o botão: é a clareira que ilumina a floresta densa e escura. O extraordinário: “quaisquer que sejam seus aspectos, o cotidiano tem esse traço essencial: não se deixa apanhar. Ele escapa” (BLANCHOT, 2007, p. 237). Escrever com a bolha de ar do cotidiano perfurada é uma experiência que nos coloca a suportar os desvios, daquilo que nos escapa pela pele enquanto expressão.

Dos escapes que se tornam transeuntes e que atravessam incessantemente os corpos, de repente, o estudante-pesquisador consegue captar o botão – entre a frieza do chão enquanto mundo possível e o mundo lá fora enquanto raio de sol. Este expresso inominável ganha uma constelação intransponível

de pequenas demoras: o olhar que demora, a mão que demora, a sensação que demora. Tudo isso para perder o fôlego e, simultaneamente, expirar o momento, como se esse tempo redobrasse “por sua necessária paciência, o fervor do vivido, que não voltará mais com essa abertura” (GAGNEBIN, 2014, p. 42). O irrecuperável que se experimenta na escrita é essa travessia da experiência. E se na janela repousa a espera de uma existência ainda por vir, em que o botão, assim como a escrita, encontra-se sempre no limiar de um novo tempo, do tempo presente, então é na articulação do mundo frio de dentro com o calor do sol de fora que se cria outra visualidade ao movimento.

O gesto incessante da escrita apoia-se na janela, experiência de colocar-se na soleira, nesse tempo que hesita, gagueja, deixando as escolhas emergirem pelo expansionismo da vida. E de morte. Porque a cada vez que o estudante-pesquisador se ocupa do ato de escrever é essa contradição que ele experimenta: tornar a palavra presente é deparar-se também com a ausência da coisa, enquanto caminha-se para a ruína da obra. O botão que se atualiza quando lhe é dada uma superfície escrita, ganha outra determinação, matando as outras possibilidades possíveis. Escrever seria criar ausências, tornar estranho o familiar, tornar longínquo o que está próximo. Trabalho de aura, de fazer brilhar os lustros contidos e tensos que impregnam as coisas que vemos. Ao mesmo tempo, quando o estudante-pesquisador escreve *botão*, ele se dá conta de que a palavra *botão* pode se ligar a qualquer coisa e não especificamente àquilo que foi atualizado de sua experiência com ele. Portanto, uma experiência é esse duplo no qual se relaciona com o mundo articulado àquilo que se contra-efetua desse mundo em nós, demonstrando, assim, que a experiência envolve a singularidade, um modo de existência, uma composição de mundo possível, o traço de uma escrita, ou como aponta Walter Benjamin (2012, p. 184), essa “teia singular composta de elementos espaciais e temporais”.

Nesta perspectiva, o instante em que o estudante-pesquisador está realizando o gesto de escrever, aquele momento em que ele se coloca diante do papel em branco, a postos com caneta e papel na mão, constitui-se em uma experiência liminar, em que o limiar não significa o término de uma experiência que passou ou a realização de uma transição ao futuro, mas sim aquele momento da “presença total consigo mesmo” (COLLOMB, 2010), sendo entendido como uma superfície que requer um tempo de contemplação ao papel em branco. O papel em branco, portanto, é o dispositivo que vem tornar o limiar visual, assim como a janela é a instância que desenha a ambivalência existente no botão arremessado em pleno processo de pesquisar. Papeis e janelas que permitem pensar, devagar, permanecer no intervalo em que o tempo não segue as imposições do botão costurado na camisa, mas experimenta uma constelação de possíveis não efetivados na *desinvenção* que o transporta ao chão e o transforma em um resto e um rastro de uma existência em devir.

Prólogo

Esse limiar seria então um profundo pegar de ar, o tempo permitindo liberar-se dos ponteiros apressados, a palavra ganhando seu exílio fora da língua. Todo esse enredo lírico olhando para o botão e o botão contraindo na retina outro corpo, outro tempo, outro silêncio. Espaço de fricção, em que o ar é intermédio de experiências liminares. Não se pode mais ignorar a finitude da respiração, o movimento de inspirar que aguarda sua expiração. Na superfície da vida em transformação, a metáfora do raio do sol que queima as bordas e estremece as extremidades, faz evaporar a matéria do botão que encontra informes. O raio que reluz no chão do estudante-pesquisador, mesmo em meio à textura infiltrada de águas impuras das paredes, ganha a força necessária para fazer passar o sonho do botão ao momento diabólico de seu despertar. Quanto mais a substância é derretida, menos o botão é identificado ali. Num piscar de olhos, o vapor escapa pela janela ganhando o céu como arco-íris unicolor. O voo infinito da poesia que se enlaça com o fora é o grito da palavra que corta a garganta. Palavra que foge e que escoar, derretida e informe, não ganha acabamento, mas registra sua passagem, de quem um dia já esteve lá, mas de quem também experimentou um limiar de imensidão. Ganhou asas, tornou-se pássaro.

4.5. Solicitação por um corpo

Antes de qualquer outra coisa – e não devemos jamais esquecer –, o que a pesquisa solicita ao estudante-pesquisador refere-se a um corpo. Que haja compreensão, um corpo como canteiro de/em obras, como processo, como artefato do estudo, este que dificilmente pode ser definido, já que os enredos que ele comporta são inúmeros, assim como os cenários nos quais investe. Um corpo tem seus estados, seus fluxos, seus diagramas e seus esquemas onde matéria e pensamento realizam o espetáculo das transformações – perceptíveis e imperceptíveis – modificando os contornos. Por conseguinte, dizer que o corpo *é isto* se configura como um gesto tardio, visto ele já não ser mais *isto* que foi dito, ficando à espreita de novas ondas sísmicas provenientes do ato criador. Viver um corpo e criá-lo, incita reconhecer aquilo que é feito com e do corpo e com o que ele faz com e de outros corpos, mesmo que o estudante-pesquisador continue receoso quando se trata de mergulhar nesse artigo transitório, pois ainda não conseguiu desvendar do que um corpo é capaz (SPINOZA, 2009). Segue, como suspeitamos, sem saber, visto o sistema corporal operar em potência e, como tal, também faz de si mesmo, uma impotência (AGAMBEN, 2015). É um caso de suspensão, de tentar pegar a coisa no ar, embora o estudante-pesquisador vacile a cada movimento em direção ao nada.

Então, se ele ainda não desvendou a potência de um corpo é porque dela – da potência – só se sabe quando os corpos entram em relação, neste caso, um corpo em relação com a escrita, a escrita em relação com a pesquisa, a pesquisa em relação com o estudo, estudo e pesquisa em relação com a chuva na terra, etc. Assim sendo, cremos, até o final dos tempos que, dificilmente, alguém já tenha externado completamente as nuances daquilo que só se experimenta naquele corpo, especificamente, provocando certa angústia que provém de nossa ânsia spinozista – porque não podemos falar de corpo sem falar de Spinoza – de querer dizer que todo corpo traz uma ideia em si, uma alma, enquanto a alma, não sobreviveria sem um corpo (SPINOZA, 2009). Popularmente, dizemos que *se escreve com a alma*, todavia, o que importa com o que escrevemos? Spinoza traz uma contribuição valiosa ao conhecimento do corpo quando une em sua filosofia a transcendência e a imanência e nos lembra de uma palavra que já martelamos milhares de vezes, anos afora: encontros. Aos corpos restam os encontros, onde o estudante-pesquisador pode colocar seu campo de potências para vibrar. No que tange a Schopenhauer (1998), isso seria a vontade, a música que move as entranhas de um modo particular. Lygia Clark movia as entranhas até elas se desmancharem, ou até provocarem o nascimento de um pássaro no ventre de um leão.



Figura 13: Lygia Clark, Bichos, 1950/60.

Fonte: Poéticas Visuais⁷

Enquanto isso, devemos a Suely Rolnik a vibração do corpo das *noivinhas* e a exposição de um mundo que pode ser apreendido em dois modos pelo estudante-pesquisador, paradoxais entre si: pelo

⁷ Recuperado de <http://poeticasvisuais.tumblr.com/post/27692711321>

desenho das formas, convocando a percepção que é operada pela sensibilidade no campo empírico e pelo campo de forças que decorre de ondas nervosas que o percorrem e as forças do mundo que o afetam, sendo este último exercício operado pelo *corpo vibrátil* (ROLNIK, 2006). Vale dizer que, neste canteiro, um *corpo vibrátil* serve para evocar novas paisagens e outros blocos de sensações emaranhadas ao estudante-pesquisador que dão à escrita a possibilidade de ser afetada pelo corpo do outro – um escritor, um leitor, ou um borrão inesperado que faz ressoar o que ainda não tinha sido visto, marcando-a tão grosseiramente que, às vezes, é preciso à escrita se retirar, sair do texto ou permanecer em silêncio, deixando falar apenas os seus rumores. Aos olhos vigilantes do estudante-pesquisador: pequenos códigos embaralhados.

Por essas e outras, um corpo tem n razões para a escrita. Ou melhor, $n-1$ razões, se levarmos em consideração a indicativa de Deleuze e Guattari (2011a), em que o corpo só poderia ter múltiplas razões à escrita, estando subtraído dele mesmo. Subtrair um corpo é tirar um corpo dele mesmo, desvelando a multiplicidade inerente que urge ali. Nesta operação matemática, são corpos que vem à tona, diversos e plurais, que se unem, se separam, se perdem e se misturam em favor dos percursos do estudo para a produção de uma pesquisa; raramente, a favor do estudante-pesquisador. Contudo, não é seu o corpo que escreve? *Não, nada disso é seu*. Um corpo não se furta à propriedade, não tem posses, nem localização. O corpo da escrita, uma vez posto a circular, é perdido de vista, como um filho ingrato que quase nunca volta para casa. Desgarrado, o corpo *performa* e a linguagem assume o lugar que era antes o do estudante-pesquisador, porque “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 59). Ao perder de vista a escrita, o estudante-pesquisador não encontra explicação a ela, impossibilitando a descoberta de seus segredos. Permanece mistério, permanece na noite.

Envolto por essa aura imprecisa, esse corpo liga o estudante-pesquisador à linguagem, não por uma única via de acesso e sim pela composição de outros elementos em trânsito. Para o corpo, o estudante-pesquisador é uma espécie de engenheiro que projeta ruas, enquanto ele constrói cruzamentos à linguagem, ao mesmo tempo em que destrói os traçados já concretados. Mas, no meio desta produção, na qual o corpo quer perder-se, não podemos esquecer que a linguagem é indissociável das relações de poder que incute e que os estratos também compõem um corpo – e o lixo, a letra, o abismo, o galope. Ainda assim, resta a complexa demanda pelas engenhocas que façam a linguagem variar, transpor a estrutura, despencar no abismo que, até hoje, só foi arrancado por lasquinhas de terra, para acolher no interior da língua o potencial indissociável das forças que a levam para um *fora*, este *fora* que deseja se aventurar e que luta para resistir às relações de poder, pois,

enquanto força não-estratificada, faria da linguagem um possível sempre por se realizar: um corpo preso a um elástico ou uma corda móvel que vai e volta; e sempre volta diferente.

Na esteira de Blanchot (2013), o *fora* não está sob o domínio das formas, mas das forças que o levam ao imprevisível e, conseqüentemente, aos devires, estando sob o terreno do corpo vibrátil que arranja seus abismos até mesmo no meio das ruas. No canteiro de/em obras da linguagem, então, o estudante-pesquisador já desembocou para além do orgânico, em direção a um corpo que é mais vivo – se é que se pode dizer que ele é mais ou menos alguma coisa – pois, sua composição de massas e intensidades se desmancha às aberturas no mundo, na medida em que tropeça, indiscriminadamente, em outras línguas. Sobre isto, Deleuze e Guattari nos falam que “a unidade elementar da linguagem – o enunciado – é a palavra de ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 12), sendo que na dualidade palavra-coisa, a palavra sempre corresponderia à coisa, na medida em que palavra existiria apenas para representar e nos dizer as coisas. No entanto, a palavra de ordem não é toda a linguagem, mas uma função coextensiva à língua que pode variar, operar pelo *fora* para construir um *continuum* onde habitam intensidades e heterogêneos. É nesse sentido que, ao pular do abismo, a boca do estudante-pesquisador se enche com ínfimos grãos, obstinados a fazer a língua *minorar*, ou seja, resistir no seio desta que chamamos de *língua maior* (DELEUZE; GUATTARI, 2014), carregando um outro traço agramatical e *a-significante* que coloca em xeque a linguagem e a faz, também, resistir. Este processo de estudar e voltar do estudo, ler e escrever e voltar para a pesquisa, alude a outros modos – virtuais – que ainda não foram apreendidos, mas ficaram lá embaixo do abismo, sendo este fundo infinito e impossível. Fundo para o qual somos convidados a retornar.

Pensamos que esse caminho de volta é também uma volta ao corpo do bebê do estudante-pesquisador, corpo perdido pelo tempo que Daniel Stern (1985) diz experimentarmos, anteriormente à aquisição da linguagem, e que ele denomina *percepção amodal*, sendo esta a organização pré-verbal que o bebê opera para tornar possível a posterior aquisição da linguagem. Essa etapa constitui-se por diversos planos de percepção: tátil, visual, auditivo, temporal que o bebê emite para se comunicar com a mãe. Através de uma sintonia afetiva, a mãe consegue captar a experiência do bebê, reconhecendo as necessidades do mesmo (fome, frio, dor, etc.). A experiência, desde então, nem sempre é traduzível à mãe, sendo que algumas experiências seriam mais facilmente “sintonizadas afetivamente” do que outras.

Atento a esse plano de semióticas a-significantes, o estudante-pesquisador compreende que, do abismo, nunca se apreende um todo, apenas alguns recortes empurrados para um baldinho, enquanto cada fragmento no baldinho conteria em si, por sua vez, um todo possível de invenção. Que seja,

difícilmente um corpo provido de paixões encontra-se por inteiro. Alguma parte sua já foi levada, outros pedaços já foram perdidos, alguns fragmentos já estão dispersos: é com este corpo que o estudante-pesquisador lida: na verdade, são pequenos corpos, quisera, minúsculos, que de tanto se subtraírem, por vezes, acabam se tornando imperceptíveis ao olhar. Corpos menores que adentram nos ateliês de escrita, atribuindo ao estudante-pesquisador a atividade de polir as lentes, como Spinoza, não para ver melhor, mas para ver além.

Contudo, é bem ao estilo *Sherlock Holmes*, provido de lentes e distrações, que o estudante-pesquisador sai em busca do corpo que aqui é solicitado e que ganha a forma provisória de um corpo-catálogo por vir. Para tanto, ele constrói um “espaço paradoxal, não empírico, do em-redor do corpo próprio” (GIL, 2004, p. 26), espaço da consciência que espera para conectar-se com outros corpos a partir de uma abertura, mesmo a mais ínfima, que possibilite a passagem a um território em construção. Independente do estilo que venha a se delinear, o desejo é por um corpo-catálogo aberto, pois, seja pela busca do prazer, seja na busca pelo científico é sempre a este mundo que estamos conectados e é sempre por contágio que efetuamos composições. Escrever, fazer anotações. escrever uma pesquisa ou ofertar um corpo à dissertação, é contagiar-se pelas incidências tanto corporais quanto incorporais, deixando os fluxos seguirem a via do agenciamento maquínico que parte de corpos com arquiteturas sensíveis provenientes da aliança do estudante-pesquisador com o corpo vibrátil, de modo que “o corpo transforma-se num único órgão perceptivo, como foi dito: não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas” (GIL, 2004, p. 25).

Todavia, mesmo com o corpo aberto, na primeira empreitada ou no primeiro abismo que o estudante-pesquisador se joga, ele se depara apenas com sombras. São elas – as sombras – *o espasmo da escrita* [ao modo baconiano]. As sombras, dirá, só adquirem presença porque escapam do corpo, “ela é o corpo que escapou por um ponto localizado no contorno” (DELEUZE, 2007, p. 24). Fora do corpo, as sombras são vórtices, pontos que indicam a espectralidade da escrita, a fragilidade dos contornos que se abrem como pontos na pele que não se encostam, deixando jorrar gotículas de sangue. A sombra é a mão trêmula e machucada que insiste em tentar dar contornos, mas nunca consegue copiar a realidade tal qual se apresenta. Sua insistência é a impossibilidade de ser igual, no entanto, à possibilidade da criação. Quando se aventura no papel, não encontra caminhos deslizantes – estes são do corpo. Seu risco se assemelha, antes, às linhas em ziguezague e a sombra não precisa seguir o fluxo que lhe é preparado, pois foge para qualquer lugar.

Fabricar um corpo, nesta dimensão da pesquisa, requer o esforço de escrever alisando as sombras até formarem um desenho, com contornos não bem definidos e, por isso, vazam em vazios de sentido que virão a ser preenchidos com um novo olhar para fazer fugir novas sombras. Este movimento de liberação, que extrapola os limites da individuação, traz para a cena “um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior” (DELEUZE, 2002b, p. 12-13) que abala o corpo e faz dele um outro imprevisível. Acontece que em algumas situações não há como escapar e, que fique claro, é preciso escrever. E Virgínia Woolf escrevia, mais e mais: em 1928, um príncipe, de maneira sobrenatural, muda de sexo, tornando-se mulher. Orlando deixa para trás a carcaça do príncipe que fora e reinaugura uma série de possibilidades num outro corpo. Do para si, íntimo corpo masculino, ao imprevisível corpo de mulher, Orlando descortina a doce mudança, como se ele acordasse de um sonho leve. Mas, é com Artaud que descobrimos que, para transformar um corpo não é preciso sonho, mas sim carne.

Para existir basta abandonar-se ao ser
mas para viver
é preciso ser alguém e para ser alguém
é preciso ter um OSSO,
é preciso não ter medo de mostrar o osso
e arriscar-se a perder a carne (ARTAUD, 1983, p. 153).

Com ossos expostos, Antonin Artaud, declara guerra às noções de um corpo reduzido a um puro organismo que funciona meramente enquanto sistema biológico. Sua luta contra o Juízo é um grito à organicidade defeituosa de nossos corpos finitos, combatido pelo *teatro da crueldade* que inventa resistências em espaços intervalares da respiração. Resistência à forma, ao Estado, ao homem, apontando que a crueza – daí o termo crueldade – é a peste que se alastra com uma poderosa vitalidade. Por outro lado, para a vitalidade, é imprescindível sucumbir o corpo ao adoecimento, rejeitando a assepsia do mundo e a disposição ordenada dos sentidos. Ao apontar a inutilidade dos órgãos do corpo, Artaud cunha o termo *Corpo-sem-Órgãos* que Deleuze e Guattari tomam de empréstimo para falar sobre esse corpo do qual são removidas todas as suas camadas, apresentando-o nu em um combate político menor, não-identitário e imanente ao mundo, em que a arte e a vida se unem na construção de um corpo desprovido de clichês. Essa operação é sempre um experimento, a fuga daquilo que já está formatado, no entanto, ao *Corpo-sem-Órgãos* “não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 28).



Figura 14: Francis Bacon. *Três estudos para uma crucificação*, 1965.

Fonte: *Reflexiones Marginales*⁸

Ao problema que se apresenta, quando uma pesquisa solicita um corpo, quando o estudo combina corpos, o estudante-pesquisador retorna ao corpo escritural onde, como estando em um *Bloco Mágico* (FREUD, 1976), violenta o bloco de cera para inscrever com a ponta fina de metal o que ainda lateja no fundo do abismo do palimpsesto memorial. Estes restos que desejam a superfície, aguardam as mãos agitadas do estudante-pesquisador para outras leituras, realizando uma operação de bisturi que corta o bloco e produz fissuras, como fluxos a serem percorridos. Por conseguinte, pensamos como, depois de tudo isso – Spinoza, corpo vibrátil, afastamento do autor, *Sherlock Holmes*, *Corpo-sem-Órgãos*, etc. – o estudante-pesquisador pode propor um corpo-catálogo que também seja um *não-corpo*, um *não-catálogo* ou pelo menos, na insignificância de ser um mero amador, não matar as potências do corpo e fazer a pesquisa tornar-se também um acontecimento.

4.6. Delírios da escrita, delírios do pensamento

O estudante-pesquisador, diante do estudo e da pesquisa, forja de Deleuze a questão que o acompanha e que Peter Pál Pelbart (2000) apresenta no livro *Vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. Tal questão diz respeito à loucura e ao pensamento, à medida que interroga se seria possível, no fundo, pensar sem enlouquecer. Perguntamo-nos também: seria possível? Seria possível percorrer as malhas do estudo e/ou construir um mapa da pesquisa nos quais o pensamento, de fato, esteja engendrado? Diante desta tessitura de incertezas, o salto que o estudante-pesquisador faz vai em direção ao campo acadêmico onde busca atrelar a questão de Deleuze à outra

⁸ Recuperado de http://reflexionesmarginales.com/3.0/a-clinica-entre-dois-planos/#_edn1

que interroga, no tocante, se seria possível simplesmente ou, complexamente, pensar, pois para este filósofo, o pensamento não é algo inato, natural e pré-existente no sujeito, mas sim uma ação até mesmo perigosa, de modo que “admite-se facilmente que há perigo nos exercícios físicos extremos, mas o pensamento também é um exercício extremo e rarefeito. Desde que se pensa, se enfrenta necessariamente uma linha onde estão em jogo a vida e a morte, a razão e a loucura, e essa linha nos arrasta” (DELEUZE, 2000, p. 31).

No campo da pesquisa em Psicologia Social e Institucional, de onde o estudante-pesquisador fala, ele poderia supor que se colocar constantemente sob esta linha, cara a cara com este perigo, passa por incorporar ao seu estudo uma outra dimensão, sendo esta, o delírio. É, portanto, justamente quando o delírio adentra o campo da pesquisa, que não o tomamos mais como um mero objeto de estudo, passivo e passível de ser descrito, mas sim como um modo de pesquisar e de ser pesquisador – estudante-pesquisador-delirante – vindo a assumir uma postura que suplanta a noção de patologia que, nas correntes tradicionais o revestem como pejorativo e excessivo aos padrões considerados normais. No caso do estudante-pesquisador, quando ele o acolhe como elemento associado ao pensamento e ao seu Fora, passa a ser possível associar o próprio delírio à capacidade inventiva, imaginativa e disruptora das figurações cotidianas que habitam certos modelos de olhar o mundo. Delírio aqui, mistura-se à ficcionalização, aparece como um recurso de preenchimento dos vazios que a razão não consegue apreender em sua linha reta, torna-se uma espécie de atravessador que traz mercadorias clandestinas ao habitual de nossa existência, possibilita alçar voo, sem desprender os pés do chão, situa-nos pois, entre o interstício, entre um aqui e um além, entre um agora e um outrora, entre o que foi e o que ainda não foi. Delírio intrometido nos entres do movimento de ir e vir, de ler e escrever, de estudar e pesquisar, de afundar e voltar à superfície, delírio ligado ao desejo de não sufocar, ao esforço de não se consolar com conquistas muito térreas, baixas e já sabidas.

A luta do estudante-pesquisador, assim, segue a ideia de voar com os pés no chão, onde “a chance de fazer voltar todo o delírio que se enlaça aos avessos da história, na tentativa de contá-la de múltiplos modos, para além da previsibilidades das descobertas. Operamos a ética de um retorno que volta os possíveis à sua mais elevada potência” (FONSECA et al, 2010, p. 180). Passa-se a afirmar, neste ínterim, que há uma força criadora porvir e a considerar que, entre a razão dita pura e a loucura, há um corpo aberto e sensível, cindido por um bisturi prudente e menor, capaz de captar os ruídos e escrevê-los com sua ponta afiada na superfície – tal como o *Bloco Mágico* de Freud – vindo a levar os mais ínfimos pensares, que outrora tomavam a forma de invisíveis fantasmas, para o outro lado. Assim, compõe-se uma dobra na linguagem, análogo ao *inominável* para Samuel Beckett (1953).

Neste sentido é que o estudante-pesquisador segue provocando este texto a pensar sem imagens, ao modo que Deleuze propõe, o que nos faz perguntar, pois, se ainda hoje é possível ultrapassar uma pesquisa estritamente ligada à representação e à descrição dos resultados empreendidos no estudo para compor um plano de consistência que afirme o delírio como uma fresta ou estilística presente na composição de uma dissertação de mestrado. No mais das vezes, compreende-se que o delírio insurge como um intercessor possível que acopla à conjectura do estudante-pesquisador outros sentidos invisíveis e imperceptíveis, possíveis e em devir, ou seja, aquilo que ainda não é visto ou ouvido num primeiro momento pelo corpo orgânico, mas afetado pelo corpo intensivo para produzir o que Artaud nos apresentou no subtítulo anterior como um outro *Corpo-Sem-Órgãos*.

Por conseguinte, o estudante-pesquisador se arrisca, na composição desta dissertação-canteiro-constelação, a deslocar o termo delírio, usando-o mais como uma imagem corporal que permitiria explorar um outro lugar de enunciação à loucura, ao cabo e à vista da análise do discurso de Michel Foucault, para proferir enunciados inéditos que criticam a normatividade da linguagem e da escrita de uma pesquisa em Psicologia. Viemos, deste modo, problematizar os modos dominantes de enunciação ligados ao campo acadêmico-científico para contestar a pluralidade e a difusão dos elementos delirantes, descolando tais elementos de uma sintomatologia patológica, enunciada ao longo da *História da Loucura*, principalmente na Idade Clássica, para experimentar uma escrita que reserva em seus delírios proliferadores, um sintoma. Ao serem escavados pelo pesquisador atento e curioso, por vezes distraído, os delírios fariam jorrar uma outra superfície de visibilidade, ao modo de reentrâncias daquilo que ainda não fora visto e que se apresenta sempre como uma “*obra de perda*” (DIDI-HUBERMAN, 2010). Portanto, é por uma espera que o estudante-pesquisador passa para encontrar-se com os vazios que o coloca a pensar. Nos arriscamos, assim, nesta dissertação, a catar vazios que pensam um outro modo de tecer uma escrita, de compor um catálogo, de percorrer o estudo, fazer pesquisa e de fazê-la delirar.

Para tanto, o estudante-pesquisador recorre à investigação dos discursos que circulam atualmente acerca da atividade de estudar e pesquisar e quais enunciados estão colados a tais práticas na constituição dos saberes e na sua articulação para a formação e construção do conhecimento. Diante disso, o estudante-pesquisador segue a proposição de Michel Foucault que, ao estudar os enunciados, os considera “[...] coisas que se transmitem e se conservam, que têm um valor, e das quais procuramos nos apropriar; que repetimos, reproduzimos e transformamos, para as quais preparamos circuitos preestabelecidos [...]” (FOUCAULT, 2012b, p. 147), indicando que os enunciados referentes ao estudo, à pesquisa, assim como à escritura, hoje, não são os mesmos que os

de outras épocas, de outros lugares ou de outros campos do saber. Simultaneamente, o estudante-pesquisador lembra que seus estudos provêm da Psicologia Social e Institucional, portanto, também é atravessado por essa instituição e por tudo aquilo que a constitui, incluindo seus objetos de estudo que foram ocupados ao longo da história, sendo que para Fonseca e Costa (2013, p. 419) os objetos “são definidos a todo momento nesse movimento de salto entre a memória e a ação possível, neste tempo vivido da duração”, portanto, não são ofertados como num *a priori*, mas construídos incessantemente, a partir das experiências viabilizadas com o espaço num determinado tempo.

Compreendendo, desta maneira que uma enunciação é fruto da equação espaço-tempo, o que pode restar desta equação são sempre variáveis que se apresentam – e que não necessariamente se opõem – de verdade ou de potência. Se sucede que uma verdade possa ser reduzida quando é tomada como mera consequência de uma determinada causa ou, de outro modo, múltipla, à medida em que se liga à potência. Enquanto a constituição de uma verdade supõe que a utilidade do conhecimento tem a ver com a possibilidade de agir sobre as coisas, pois busca-se aplicar o conhecimento a um fim específico, a potência implica perguntar-se sobre as forças que estão em jogo, uma vez que uma pesquisa, um estudo e a construção do conhecimento carregam tantos sentidos quantas forem as forças capazes de irromperem nesta relação, o que implica reconhecer que “o próprio objeto é expressão de uma força” (DELEUZE, 1976, p. 5). Ora, isso quer dizer que o estudante-pesquisador não está lidando com um sentido fixo ou uma verdade absoluta, mas, ousamos supor que sua proposta de escrita, estudo e pesquisa passem antes por um *perspectivismo*, entendido como “um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação. Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, mas *o ponto de vista está no corpo*. Ser capaz de ocupar um ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 65). Destarte, há uma pluralidade em jogo e não uma verdade.

Adentrando na história da loucura, o estudante-pesquisador se depara com uma paisagem social durante a Idade Clássica, que tomava o corpo do louco da mesma forma do que, em outras épocas, os corpos leprosos foram tidos, sendo vitimados pela exclusão. Michel Foucault demarca em seus estudos e esclarece que a loucura, neste período, passa a operar um jogo entre a razão e a *desrazão*, levando-se em conta que a razão é o centro do regime de verdades do Ocidente. Desprovido de razão, por sua vez, o louco se tornaria aquele com uma linguagem desqualificada, pois ele seria incapaz de dizer a verdade. Nota-se, nesta crença, que o delírio surge como uma linguagem interdita, sendo desprezado da cultura e da sociedade, e segregado do domínio da verdade para ser ligado à *desrazão*, em vista disto, “a loucura é a linguagem excluída” (FOUCAULT, 2006, p. 2015).

Já no século XX, a psiquiatria vai colocar o louco na condição de mudez. Emudecendo a loucura passa-se a dar a ela um tratamento médico – a linguagem do outro –, classificando e diagnosticando o delírio para condicioná-lo a um sinal nosológico, o que fica evidente, por exemplo, nas pesquisas de Lima e Pelbart (2007) que buscaram percorrer as mutações do território composto pela arte e loucura no Brasil, levantando que nas primeiras décadas do século XX, as obras produzidas pelos pacientes internos dos grandes manicômios, insistiam em receber um olhar psicopatológico, predominando a busca pelos sintomas na produção artística. Aqui, os delírios que eram reconhecidos no traço, ganhavam interpretações psíquicas e trabalhava-se para o desaparecimento destas peculiaridades nas obras, ou seja, a expressão passava a ser controlada e era preciso rescindir qualquer diferença que fosse expressa, funcionando como um termômetro para a presença ou ausência dos sintomas da loucura. Neste ínterim, entendemos que os *experts* tinham o delírio como um objeto de estudo bem definido e seu atravessamento seguia o jugo da patologia.

Em contrapartida, principalmente e a partir da Reforma Psiquiátrica brasileira, a utilização de recursos artísticos no cuidado à saúde mental vem problematizar não apenas a doença, como ocorria na ascensão da psiquiatria, mas passa a se expandir por todo o campo da saúde mental, desde as instituições até os saberes, entre os profissionais, familiares e pacientes, intervindo diretamente na sociedade para a extinção dos manicômios, sendo que, durante este período de transição, a arte foi um importante dispositivo na manutenção de cuidado e atenção. Por conseguinte, o esforço em relação à loucura, não está mais na remissão dos sintomas, o que quer dizer que seu objetivo não passa unicamente por fazer desaparecer o delírio, mas por percorrer a sua criação, promovendo processos de vida que acolham o sintoma presente em uma saúde frágil “que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis” (DELEUZE, 2011, p. 14). Por isso, aqui, quando o louco produz obra, não se trata de expor a patologia e torná-la objeto de interpretações, mas de um momento no qual ele pode experimentar construir uma outra experiência com o mundo e dela retirar outros sentidos à obra. Como Guattari (1992) refere: recompor universos existenciais e produzir uma mutação de enunciação.

Diante disso, nos perguntamos: quais experiências são possíveis no campo da loucura, em que o delírio insurja neste lugar de produtor de sentidos? Trazemos para ilustrar essa tentativa, a experiência do estudante-pesquisador quando ele se insere no Hospital Psiquiátrico São Pedro de Porto Alegre/RS e conhece a Oficina de Criatividade, sendo que este lugar proporciona ao louco se relacionar com a pintura e com a arte em geral, muito mais para acolher sua linguagem do que para

receber uma explicação ou uma aprendizagem de como se trabalha no campo das artes visuais. Há, por exemplo, o caso da paciente Natália Leite, interna há mais de 50 anos no Hospital, que desenha, borda e pinta, repetidamente, casinhas cor de laranja. Inserido neste espaço, o estudante-pesquisador tem um olhar à arte de Natália que não passa pela tentativa de interpretação de sua psicose, nem por uma compreensão de suas relações familiares rompidas em função do abandono sofrido. Suas casinhas, produzidas ao longo de 26 anos de trabalho, encontradas em meio de mais de 7.500 obras já catalogadas, aos seus olhos, não são meras casinhas, mas, na multidão de sua obra, espriam-se como flores de um jardim. Assim, talvez as casinhas também aos olhos de Natália sejam como flores. Fora dos muros manicomial, longe dos concretos acinzentados, Natália encontra um jardim, um canteiro de/em obras para cuidar, o qual todos os dias ela tem o trabalho de regar, adubar, arar, cortar, cultivar, plantar, conservar, limpar, manter, enfim, um espaço que ela cria e mantém a vivacidade. E com Natália, o estudante-pesquisador delira e escreve.

Sua escrita, neste caso, assim como em outros estudos, pesquisas e projetos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa, deseja subverter o delírio, ou ainda, constituir um perspectivismo que concebe a experiência delirante não como um lugar fora do mundo, mas como um outro mundo do fora. Perante essa prerrogativa, é enunciado um outro sentido possível à própria dissertação, acoplando os delírios do pensamento e desbancando a sintomatologia paralisante de um corpo doente para encontrar a fissura de uma frágil saúde por onde vazam outras imagens e corpos que proporcionam ao estudante-pesquisador uma experiência de escrita para além da linguagem prescrita: aqui, ele experimenta uma linguagem do corpo que nasce da experiência com o corpo.

Desse modo e desconectado das ordinárias e clichês palavras de ordem, o estudante-pesquisador poderá ser capaz de se relacionar intensivamente com as palavras que emergem de uma imagem intersticial ou desse sintoma do qual não sabemos informar os contornos. Assim, mergulhado numa espécie de energia vital e criativa, o estudante-pesquisador passa não mais a ouvir uma voz humana, mas a ouvir as vozes e os ruídos que provém destes corpos frágeis, distorcidos e enevoados que parecem fazer nascer do meio da neblina uma outra coisa que ainda não existe: fazem nascer flores em forma de casinhas, gerando um outro pensamento. Fazem assim, a pesquisa-delirante ocupar um pequeno espaço na superfície. Por fim, frisamos que não devemos confundir a questão do delírio aqui discutido, com a questão de padecermos da loucura, de modo que não se trata de afirmar os estados terroríficos do espírito como um pré-requisito à pesquisa e ao estudo, todavia, enunciamos o delírio como uma estratégia de criação, uma possibilidade de traçar mapas errantes, inventar *linhas de erro*, ou se quisermos ir além, propor-se enquanto uma metodologia – seja de pesquisa, de estudo e/ou de

escrita. É disso que tratamos: de escritas delirantes, corporais e incorporais, matéria da palavra e das imagens, onde o estudante-pesquisador assume uma postura infantil, da criança que brinca com as palavras, que senta com seus brinquedos na caixa de areia e suja os pés nos canteiros.

Isto posto, lembramos que o corpo da criança para Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* (1988) é o que, na última e essencial transmutação, permite a criação de novos valores. A criança sempre opera no presente, seu espírito intempestivo não condiz com o sujeito empírico e sua presença não exclui o camelo e o leão das metamorfoses anteriores. Mas a criança, não podemos esquecer, é a última metamorfose, o novo começo, que permite ao espírito realizar-se na sua máxima potência, ou seja, não se começa criança, mas transforma-se. Da mesma forma, a escrita delirante, que queremos afirmar, se estende sobre o estudante-pesquisador como uma noite experimental, aparecendo antes como vazios e pequenos buracos de sentidos dilatados para fazer passar graus variados de intensidade em fluxos delirantes, combinando as forças que possibilitam a criação de um novo corpo.

É o momento em que o corpo intensivo e esvaziado requer passagem. Porém, deve-se dizer que este corpo que se retorce para conseguir sair dos modelos estratificados, não garante somente momentos de saudável ampliação. Recusar uma *gorda saúde dominante* impõe alguns momentos de fome e de solidão, outros de esquecimento na escrivadinha, outros ainda de anotações se perdendo e voando para longe. Tudo isso carrega em si uma tragicidade inerente à vida e exige uma dobra sutil ao fora. Por conseguinte, ao assumir a tragédia como parte de sua performance, Artaud esvaziou seu corpo com a intenção de preenchê-lo com o que estava fora do corpo e, ao fazer isso, culminou sua transformação com a invenção de uma imagem irrealizável que ele nomeia *Corpo-sem-Órgãos*, imagem de um corpo que o masoquista esfolia, o hipocondríaco destrói, o paranoico ataca. Na luta contra os órgãos, o corpo passaria a ser habitado por espectros e o delírio operaria o trabalho de busca por uma possível vitalidade e nudez.

“Dilatar o corpo da minha noite interna”, é uma frase inesquecível de Artaud que na maior parte de sua vida, entre a arte e as internações em manicômios, trabalha a fim de construir para si esse corpo nu e vital, *Corpo-sem-Órgãos*. Das experiências que propõe para si, descobre na escrita o gesto de abrandamento à catástrofe que o tomava, essa de querer jogar fora os órgãos e a gramática, para viver a ânsia do inorgânico. Todavia, sua escrita não seguia a norma culta da língua e como se podia notar em suas transmissões radiofônicas, a presença da palavra também era envolvida em uma espécie de fonemática animal e/ou primitiva, na qual os gritos, as arranhaduras, os espaçamentos da língua impunham uma outra realidade que ultrapassava a própria palavra, impondo-se ao ouvinte como uma outra sonoridade. Ao criar sua própria língua, o que Artaud faz é deslocar a linguagem para o corpo,

tornando-o arquivo de suas escrituras: “a escrita é, muitas vezes, lançada em um jogo puramente sonoro, uma espécie de glossolalia. As palavras, os traços que realizam os desenhos, os gritos que surgem entre as palavras como estranhas linhas de fuga deixando a língua” (UNO, 2012, p. 38).

Se Artaud conseguiu fazer sua escrita delirar ou se conseguiu criar uma linha de fuga para compor um outro mundo por meio desta, ressalta-se que é porque Artaud desceu às profundezas, mas conseguiu retornar à superfície através da arte – análogo ao pássaro que mergulha no mar em busca e volta à superfície ou carregando algum achado ou apenas para não sufocar, para tomar ar. O voo deste pássaro poderia dizer desta escrita delirante em direção ao *Corpo-sem-Órgãos* e depois sua volta ao corpo organizado, através da arte. Por outro lado, compor uma escrita delirante não é tarefa simplista e não significa que cabe a todos os loucos, unicamente por serem loucos, essa função. A capacidade de fazer delirar a escrita não está atrelada a uma condição, como viemos afirmando, considerando que ela não está ligada ao viés psicopatológico da pesquisa e do estudo.

No que nos concerne, poderíamos apontar que se temos um viés, este é mais estético e político, no qual o delírio se apresenta como essa fuga e/ou um devir, provocando diferentes constructos às linhas que dali emanam. Portanto, sejamos loucos ou não, quando o estudante-pesquisador toma o delírio na esteira da escrita, ele a deixa se encontrar com a potência do impessoal, o que implica, destituir seu poder de dizer *Eu*. Não sou *Eu* quem escreve, mas o estudante-pesquisador atinge, de outro modo, visões e audições inimagináveis, possíveis apenas à metamorfose da criança de Nietzsche, essa que se lança em direção à superfície e que se alia à profundidade à qual o louco já se direcionou. Entre a criança e o louco, portanto, um fio se estende e é sempre e apenas por esse fio quase imperceptível, que se consegue produzir, escrever, ou como Deleuze aponta, deixar emergir um acontecimento à pesquisa. Delirar sem padecer.

O que acontece, ou o acontecimento que ao mesmo tempo agenciamos e testemunhamos é a emergência de corpos desconhecidos, compreendidos como latências ardentes do arquivo-corpo que, para serem lidas na prática de pesquisa exigem uma busca de olhos fechados, pô-las, através da leitura de signos, diante do tempo, deslindando seu teor “como um livro de mil folhas inesgotáveis e superpostas, montanha para dentro da terra a ser esburacada pela lanterna frágil das condições de visibilidade que obtemos de nosso presente” (FONSECA; FRANCESCHINI, 2016, p. 81). Arquivo de corpos que pode ser lido quando o estudante-pesquisador se aproxima do Ateliê de Escrita do Hospital Psiquiátrico São Pedro, sendo esta outra atividade presente na Oficina de Criatividade, na qual os loucos experimentam a caneta como a possibilidade de traçar linhas errantes no papel, mapas constituídos por *linhas de erro*, linhas daquilo que, em suas condições, é possível, ainda, produzir.

Por isso, suas escritas são como ressonâncias do mundo, não o mundo em si, mas funcionam como um estado de urgência, onde podem contar sobre aquilo que não se consegue nomear. Diante disso, a posição do estudante-pesquisador não deve basear-se na forma que o texto toma, o estilo, os códigos utilizados, mas, já dentro da *montanha esburacada*, ele acredita que escutar o delírio e deformar o texto lhe permite tocar o ponto em que o corporal e o incorporeal se encontram, ponto em que as palavras se tornam pura vibração e o pensamento se efetua efetivamente no corpo, porém como um invasor, um estrangeiro e desconhecido que nos toma.

Em meio ao Ateliê de Escrita, o estudante-pesquisador suspeita que o poema abaixo, escrito pela paciente Jacqueline Antunes Krueger nos aproxime um pouco mais destas pistas. Acompanhemos:

Esquinas absurdas que vão dar em lugar nenhum,
corredores obstruídos, passagens secretas, lugares
sombrios, corredores vazios. Lembranças esqueci-
das, paisagens doidas. Ruas não percorridas tentan-
do acontecer. Visão turva, vultos sem rostos, dias
ou noites. Tudo se esconde e tenta não ser. Cidade
fantasma. Fuga e mais nada. Perto de onde esse lu-
gar, tão dentro de mim (KRUEGER, 2014, p. 43).

Jacqueline escreve sobre lugares de passagem que a arrastam como se fugissem pela sua pele, enquanto experimenta algo que *tenta acontecer*: um outro corpo, talvez? Novas ruas e linhas antecipando a dança delirante que já está nela: *tão dentro de mim* e que insiste em borrar as linhas demarcadas entre a loucura e a razão. Então, diante do caos das *esquinas absurdas*, Jacqueline toma a decisão de sair de si mesma, de delirar, escrever seus delírios, antes que a loucura a confunda. E assim, faz fluir os signos vazios que se misturam ao seu corpo, fazem-se língua-corpo, promovendo a retirada das fronteiras e limites da linguagem. A escrita passa a encarnar as palavras, a ser palavras e, ao mesmo tempo, corpo. Jacqueline inventa uma outra língua para seu delírio ao escrever, enquanto o estudante-pesquisador inventa um outro lugar para sua escrita delirante habitar: uma literatura.

“A literatura é delírio”, dirá Deleuze (2011, p. 15), mas um delírio bastardo que resiste a tudo que o esmaga e o aprisiona e não um delírio de dominação que é a doença por excelência. Neste ínterim, a escrita tem a função de criar uma saúde, uma possibilidade de vida, “escrever por esse povo que falta” (DELEUZE, 2011, p. 16), de modo que, a cada vez que se escreve se fabrica uma outra língua. A língua de Natália, a língua de Jacqueline, como vimos, não podem ser apreendidas, apenas interrompidas pelos desvios que se cria a cada vez que suas produções são ocupadas. Paradas nas quais o estudante-pesquisador pode ouvir seus rumores: nem silêncio, nem palavra, apenas pinturas

e escritas. O rumor é uma maneira do delírio realizar seu movimento, habitar um fora que não é o *fora do normal* já normatizado, mas um fora que serve para contestar o normatizado, funcionando como, de fato, uma função para serem produzidas linhas de fuga. Diante disso e pelo desenrolar de tais considerações, o estudante-pesquisador passa a crer que entre delírio e pensamento, estudo e linhas, pesquisa e territórios, é mantida uma relação intrínseca. Mas ainda assim o estudante-pesquisador se pergunta: que imagens o delírio compõem na pesquisa e no estudo, bem como, na composição de um catálogo?

Voltamos, então, à questão de Deleuze: seria possível, no fundo, pensar sem enlouquecer? Uno (2012) expõe a concepção de pensamento para Artaud que se liga à crueldade. Para este, pensar é cruel, pois o pensamento vem romper com a espessura de tudo aquilo que diz respeito aos nossos corpos: memórias, sensações, vitalidade. Além disso, pensar é cruel, pois pensar consiste em nunca conseguir, de fato, pensar, visto que, a cada vez, o pensamento faz o espírito reencontrar com matérias e corpos desconhecidos. O autor ainda fala que, para Artaud, pensar é quase coextensivo a *não pensar* e que o pensamento seria um processo muito profundo posto a trabalhar na matéria. Tal afirmação nos faz compreender que, ao sofrer a violência do pensamento, os corpos não são mais capazes de compor uma forma, mas passam a sofrer uma série de deformações, sem que nada possam fazer para se protegerem do jogo de forças em ação.

Vale dizer que o estudante-pesquisador se propõe a acompanhar tais deformações e delírios quando opera um estudo, uma pesquisa, amparados pelos trabalhos de Georges Didi-Huberman acerca da sintomatologia das imagens. Exposta por Didi-Huberman (2010) como reservatório de sintoma, a imagem guardaria um fundo sem fundo, ou seja, um lugar que não corrobora com o figurativo e o visível, mas arde enquanto superfície de espera, daquilo que ainda não é, mas pode vir a ser; como um sonho que se apresenta sempre parcial, nunca completamente visível. Da mesma forma, o delírio carrega este sintoma paradoxal da imagem – escutar o não audível – e ascende como um pensamento informe, quase um *não pensar*. A imagem teria essa função, portanto, de produzir o conhecimento e o sintoma, a pesquisa, o estudo e a escrita concomitantemente, tornando-se experiência, apenas, se sua legibilidade não for dada de antemão, ou seja, se ante um objeto visual, a linguagem puder operar a crítica, fazendo renovar o pensamento.

Renovar o pensamento, por conseguinte, tem a ver com descentrá-lo e ofertar a ele uma complexidade que, automaticamente, o torna mais potente, tarefa que não é simples ou indutiva. Conforme Farina e Fonseca (2015) indicam, é necessário violar a ideia de que *todo munda pensa ou sabe o que é pensar*, pois essa afirmação relaciona-se à busca de uma verdade totalizante e universal,

reduzindo o pensamento ao objeto representacional. Para as autoras, o pensamento potente atrela-se à proposta política de Deleuze, que considera que pensar provém, antes, do insuportável e intolerável, sendo expresso por meio da arte, do delírio, da fabulação, do sonho... o delírio então, como expressão do pensamento, abre caminho para outras conexões, onde o estudante-pesquisador não pode mais ligar sua imagem – do delírio – unicamente, à história do surto no sujeito, mas amplia esta concepção para pensar a história dos povos.

Mas, por que ligar o delírio à história dos povos? Porque como Deleuze nos fala e já citamos acima, escrever é escrever por esse povo que falta, sendo que esse povo só pode ser inventado por uma escrita delirante, fabricado por visões e audições que não pertencem a ninguém, ou seja, que não são passíveis de se tornarem objetos de posse ou propriedade. Ao mesmo tempo, estes povos não são fantasmas, pois os delírios são históricos, expressando-se como linhas de fuga que escapam do universal. Para Deleuze e Guattari (1976, p. 376) “todo delírio é, primeiramente, o investimento de um campo social, econômico, político, cultural, racial e racista, pedagógico, religioso: os investimentos sociais são primeiros em relação aos investimentos familiares”. Nesta perspectiva, o estudante-pesquisador vislumbra os delírios de sua escrita como constituintes de uma trama política atual, desencadeada pelo delírio de cavoucar o fundo sem fundo das experiências, o fundo sem fundo do canteiro de/em obras, com o outro que nele habita. Enquanto estudante-pesquisador, ele se apropria de uma impessoalidade que o impede, conseqüentemente, de se filiar simplesmente à Psicologia Social e Institucional, agregando aos seus estudos, uma hibridez que, assim como o louco, também o marginaliza.

Diante disto, a crítica que o estudante-pesquisador encabeça à pesquisa está em afirmar a superfície do delírio em detrimento à profundidade da consciência. Se mergulhar na loucura não significa retirar dela os elementos que a predispõe a não ser considerada verdade por sua falta de naturalidade à razão, então, o que se faz é buscar redescobrir um aspecto primário da linguagem, aquele que torna a linguagem puro corpo. Trata-se de um movimento de livrar-se da matéria e da gramática, construir o *Corpo-sem-Órgãos* da escrita e trazer à superfície, justamente, uma outra imagem do estudo, da pesquisa e do pensamento, sendo esta última imagem do pensamento que Deleuze reivindica em *Diferença e Repetição*: “o pensamento que nasce no pensamento, o ato de pensar engendrado em sua genitalidade, nem dado no inatismo nem suposto na reminiscência, é o pensamento sem imagem” (DELEUZE, 2006b, p. 240). Liberto da moral e dos pressupostos, o pensamento sem imagem anuncia a possibilidade de engendrarmos no pensamento algo ainda não presente no mundo, um aspecto visual e até mesmo delirante.

Eu sofro de uma terrível doença do espírito. Meu pensamento me abandona em todos os níveis. Do fato simples do pensamento ao fato exterior de sua materialização nas palavras. Palavras, formas de frases, direções interiores do pensamento, reações simples do espírito, eu estou em busca constante do meu ser intelectual. Quando, então, consigo alcançar uma forma, por imperfeita que seja, fixo-a no temor de perder todo o pensamento. Eu estou abaixo de mim mesmo... (ARTAUD, 1970, p. 24).

Por conseguinte, longe das formas, o delírio requisita um movimento ao infinito e, enquanto pensamento sem imagem, ele sempre vai mais longe que a própria linguagem. Assim, é o corpo que se articula com o fluxo intenso e segue a lógica dos afetos, pelo qual está sempre destinado a apagar-se, a durar no instante e a tornar a pesquisa análoga a um pensamento em fuga, a um estudo que foge, pronta para destruir a si mesma, destruir o seu próprio corpo e tudo aquilo que percorreu. Lembramos, por conseguinte, deste *corpo da noite interna* de Artaud que nasce de um corpo frágil, quase morto e vazio que é atravessado por todo tipo de forças que desfazem o automatismo do pensamento, ultrapassam os limites do incorpóreo e permitem criar.

Herdeiro de uma ontologia que considera o pensamento um acordo entre as faculdades, no momento em que o estudante-pesquisador propõe uma metodologia delirante à pesquisa e ao estudo, ele está apontando que ali não haveria um acordo que resultaria no senso comum, mas sempre um choque, um acontecimento. Ele ousa, portanto, a fazer do delírio um corpo metodológico que nos permite encontrar com os corpos desconhecidos e a engendrar o pensar no pensamento. Se pensar é criar, como aponta Deleuze, pesquisar com o delírio como pano de fundo ou como a nossa *noite interna*, também é criar, porém nada disso é possível se não tivermos a coragem de, através da escrita, também enlouquecer.

4.7. Composições

O estudante-pesquisador, a partir de seus delírios, estuda e pesquisa e compõe músicas na companhia de aranhas: tecelãs. Questão da música: tornar sonoro o não sonoro. Este ato se refere, sempre, a um envolvimento e a um envolver-se por entre notas que compõem nada mais, nada menos, que tramas: impiedoso espetáculo da aranha que tece sua teia. Haveria na aranha uma captura desorganizada, ao acaso, desinteressada ou, até mesmo, um interesse musical, apenas, de fazer reverberar sua insignificância na abarrotada multidão de aranhas cantoras de notas e notas de rodapés. Aquelas aranhas que, por sua vez, são mudas, escolhem um piano qualquer para morar, constroem uma morada para sua musicalidade, como o fez John Cage: uma música na impossibilidade musical. Quatro minutos e trinta e três segundos lançados ao nada, de silêncio-intensidade. Silêncio morada, composição outra. Ao estudante-pesquisador, uma *cartografia musical*: “produção de um som menor

que coabita o território dos sons, fazendo com que esse território se abra a novas combinatórias, insistência no retorno da potência de diferir” (COSTA; ANGELI; FONSECA, 2012, p. 45). Arranjos menores que vibram, ressoam, ruídos. Difícil de capturar uma canção ainda por vir. Tão difícil quanto abraçar o trovão, lampejo que se esvai logo após cortar o céu, logo após cingir o estudante-pesquisador com sua luz ensurdecidora. Tão cedo, também, essa sensação escapa: é necessário desfazer a teia, é necessário deixar alguns esqueletos externos para trás, mas isso não impede que se construa outra teia, outro corpo. Pequenos territórios aracnídeos onde a composição é possível, onde o maestro levanta seus braços, o pianista posiciona seus dedos, a partitura ganha traços. Dó-ré-mi. Diante do papel, tem-se algo para: *fa-sol-lá-si*. Dó: sentimento que denota pena daquele que não consegue sair da primeira nota musical. E todas as outras que podem ser criadas? E todas aquelas que estão entre as notas? E o semitom, sustenidos e bemol? Agora o estudante-pesquisador parte para *escrever partituras*: “todo escrito objetiva as escolhas de seu autor ao mesmo tempo em que comporta inúmeros outros dizeres possíveis, porém não pronunciados; todo dito se apresenta como abertura a infundáveis contraditos” (ZANELLA, 2012, p. 90). Certa vez, uma música dava a ideia de um Beethoven ou um Mozart; o estudante-pesquisador não soube distinguir com precisão. Aliás, uma partitura nunca é precisa. Pode ser qualquer coisa de um Bob Dylan ou Bob Marley, Madonna ou Michael Jackson. O que importa, é que seu ouvido pendurou na teia cada palavra cantada, cada ritmo perdido. Em seguida, o estudante-pesquisador ligou o rádio numa estação que só tocava chuviscos. Fez chover, inquietou-se com as aranhas que tomavam seus banhos de sol na rede das canções de ninar. Chovendo dentro do rádio, elas – as aranhas – teceram linhas de fuga, linhas de rock, *de erro*, de *jazz*, de um gênero sem gênero musical. Do rádio estático e mecânico, elas se cobriram da amplidão de seus instrumentos. Seus corpos invertebrados se misturaram às teias e quanto mais elas se movimentavam naquele espaço, seus deslizamentos iam dando som a outra composição: canção-aranha ou *arranhação*. Neste momento, o estudante-pesquisador *experimenta acordes*: “Não se está buscando algo já dado, deseja-se exatamente o que está sendo inventado” (LAZZAROTTO, 2012, p. 102). Por isso, aranhas não criam tendências, não criam *jingles* para vender suas *aracnografias*. Elas as experimentam como lampejos. Desafinam de dentro do piano, para fazer dobrar sua cauda ao fora, em músicas singulares. Por isso, são *Des(pianos)*: melodia composta no passado do agora. Insistência das tardes cinzentas. Da chuva. Da vida inaudível. O canto das lavadeiras: liberdade. E as aranhas acertando o passo no meio de seus panos coloridos. Organizar os sons. E abandonar o que aprisiona o estudante-pesquisador em teias sem invenção: “Música? Não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe. Não me fale dessa praga” (TOM ZÉ, 2003, p. 16).

5. IMAGENS



Figura 15: Henri Cartier-Bresson. Behind the Gare Saint-Lazare, 1932.

Fonte: Lubow Photography⁹

⁹ Recuperado de <http://lubowphotography.com/2011/08/henri-cartier-bresson-finding-a-decisive-moment-for-the-waiting-stage/>

Uma fotografia: múltiplas imagens. Cada fragmento, fragmentando-se. Uma fotografia não é o reflexo de uma paisagem, mas é o próprio olho do fotógrafo que encontra e desvela um acontecimento, um recorte do mundo, em um momento específico: “*Momento Decisivo*” ou “*Decisive Moment*”, que se tornou a marca do fotógrafo Henri Cartier-Bresson, pai da fotografia moderna e do fotojornalismo. Percorrendo o mundo com sua câmera Leica, a qual reconhecia como um prolongamento de seu olho, Cartier-Bresson tinha apreço por flagrar o cotidiano, para o qual se colocava corporalmente disponível, a fim de ver e criar imagens. O pulo do homem, seu caminhar, o outro à espreita, uma cena ao lado da Gare Saint-Lazare (1932), na Place de l’Europe, em Paris. O muro. Os únicos reflexos são os que a água oferta, reflexo invertido e, por isso, dessemelhante. O pulo do homem na água é um reflexo invertido do pulo do homem no muro, em um cartaz desenhado do circo Railowsky. A escada, os elementos circulares na água imitando a marca do copo em uma superfície e o barro que resta contrastando com os pedregulhos amontoados ao lado do portão de ferro. O portão na água: o homem pula da escada para o céu.

Um momento decisivo é um momento único, um movimento que nunca mais se repete, o instante, o agora. “Fotografar é prender sua respiração quando todas nossas faculdades convergem para captar a realidade fugidia; é então que o registro rápido dessa imagem promove grande alegria física e intelectual” (CARTIER-BRESSON, 1997, p. 24). Quando chamamos uma cena de espontânea, isso acontece porque a vivência do momento presente é mais importante que a própria fotografia e, assim, o pulo do homem na água é mais importante do que saber para onde ele vai. Este corte do percurso implica em nunca saber, mas, também em estar indo – buscando. Provavelmente, a água entranhada no seu sapato deixará seus rastros em espaços secos, aonde, quem sabe, o homem à espreita possa vir a reencontrar-se com o pulo, com a escada que serve de solo e serve também para empreender uma subida ao céu. Às vezes, a escada não serve para nada.

Ao longe, o horizonte se apresenta enevoado, talvez pelo efeito da foto em preto e branco, mais possivelmente, por ter, há pouco tempo, chovido. Uma chuva, por sua vez, com a qual não nos deparamos, pois fugiu à fotografia sem se deixar ser capturada. Além disso, dois gatos pretos em cima do muro e, em cima da montanha, as árvores vazadas, como se criassem um filete, um vazio entre o solo e a copa. Haveria de ser aquilo, de fato, uma montanha? Ao fundo, bem ao longe, a cidade e mais próximo, logo atrás do homem no portão, algumas lápides, forjando um cemitério. Imagens que vão se oferecendo e que comportam um relativismo, um pouco do nosso olhar que, ampliado, pode se encontrar com outros elementos, outros quadrantes e imagens que não se esgotam, se reinventam, brincam, se coadunam, formando novas visualidades, até mesmo sonoridades à imagem: *Splash!*

5.1. Imagens de uma escrita a contrapelo. A leitura do que não está escrito.

“Qual a intenção de se fazer imagens? E quais os sentidos que daremos às imagens?” (FONTCUBERTA, 2010). Existe um livrinho chamado *Cósmico* escrito por Frank Cottrell Boyce que inicia com um menino explicando aos pais porque não está no lugar em que havia dito ir – na região dos lagos – e sim no espaço, como um astronauta: “estou em um foguete chamado *Possibilidade Infinita*, a mais ou menos trezentos e vinte mil quilômetros da superfície terrestre. Tá tudo... quase bem” (BOYCE, 2012, p. 9). Assim como esse menino astronauta, iniciamos este capítulo (que deverá ser o último desta dissertação) tentando compreender como o estudante-pesquisador chegou até aqui – com horas-luz de atraso – e, à bordo de *possibilidades infinitas*, adentrou uma outra galáxia para compor seu catálogo de viagens, um catálogo no/do cosmos, no/do caos, porém, que funciona como um arquivo de imagens da escrita, uma espécie de anotação nas/das margens que vêm contar a história da viagem que o estudante-pesquisador faz, no agora. Então, *tá tudo... quase bem*.

Para produzir este arquivo foi necessário se certificar, primeiramente, de que o título desta dissertação funcionasse como uma engrenagem e não apenas um adorno ao texto, constatando que *imagens de uma escrita a contrapelo* são possíveis quando se opera a *leitura do que não está escrito*. Parece óbvio, claro, todavia nem tudo interessa à clareza, pois o modo como se conta a história, a escrita da história estaria numa relação privilegiada com *outras coisas mais* que realizam o trabalho noturno do esquecimento, operando o jogo de luzes e sombras no qual interagem a imagem, o tempo e a memória, sob o brilho opaco do traço e abaixo da poeira das ruínas. O convite, então, é para propor uma ética das imagens – e não se engane, escrita também produz imagem – levando em consideração as lacunas, os interstícios, os vazios produzidos na continuidade histórica da viagem empreendida.

Viagem que, antes de tudo, é também *sígnica*, no sentido de que, estando em busca da dimensão *imagética*, o estudante-pesquisador constrói uma arquitetura textual-arquivista para alcançar os signos da arte que são imateriais e que, por isso, reconduzem a linguagem às reminiscências enquanto metáforas da vida (DELEUZE, 2006a). Metáforas, à maneira da *madeleine* que abriu o caminho de Swann à Proust (1983), ofertando-lhe interrogações à memória em sua existência virtual, levando a narrativa da história e do tempo para um esplendor inesperado. Inesperado e inabitual. É essa distância do hábito, que Proust fabrica em sua obra, que chamamos de *memória involuntária*, essa memória explosiva que

restaura não somente o objeto passado mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele, não somente Lázaro e o objeto, mais porque menos, mais porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o

que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real (BECKETT, 2003, p. 33).

A memória involuntária do estudante-pesquisador, por sua vez, destrói a pretenciosa via do hábito das tessituras sempre iguais de *Penélope*, trazendo o fogo que faz a trama urdir em esquecimento. Nesse ínterim, lembremos que, afirmar o esquecimento retirando de cena o excesso de imagens da memória, não trata de uma operação justificada para desqualificar a função da memória, mas, ao contrário, para afirmar a vida em um plano no qual a memória chega à sua última potência de criação. É ali, então, que o esquecimento sai das agruras pesadas de seu legado negativo, sendo colocado em relação com outras faculdades que compõem a vida. Articuladas, nenhuma faculdade se sobressairia à outra, de modo que a tão conhecida faculdade da inteligência não teria maior peso na verdade de sua história do que a que surge do esquecimento. Uma e outra dariam a ver histórias diferentes, múltiplas, pois não haveria um único caminho, ou melhor, não haveria caminhos, mas um mapa potente de desvios e linhas erráticas.

Na esteira da *Segunda consideração intempestiva*, Nietzsche (2003) aborda o esquecimento enquanto o que provém das forças da vida, afirmando que seus momentos de plenitude, de criação e paixão, são momentos em que esquece o passado e a história. Assim, o que Nietzsche faz é redimensionar o platô temporal para não ficarmos doentes de história, a ponto de permanecermos saudosistas do passado ou prendermo-nos à esperança de salvação no futuro, o que faria de nosso estudante-pesquisador um dos *homens do ressentimento*, esse homenzinho apegado a abrir labirintos da interioridade, perdido em devaneios que lhe impedem a ação e o risco de experimentar criar e reinventar a si mesmo. Apostamos, assim, em um *estudante-pesquisador do esquecimento* que esqueça, desde a primeira rodada, seus sapatos debaixo da mesa, sentindo a frieza que um pedaço de chão pode transmitir ao seu corpo.

Fazer uma viagem, trazendo o esquecimento ao espaço do estudo e da pesquisa, é encontrar no arquivo que estes compõem, tantos possíveis quanto o presente nos permite, levando-se em conta que “só o presente existe. A síntese constitui o tempo como presente vivo e constitui o passado e o futuro como dimensões deste presente” (DELEUZE, 2006b, p. 81), coexistindo todos os mundos possíveis em um mesmo mundo. Invadir este tempo plural é dar-se conta de que, desde sempre, – seja você astronauta, cartógrafo, estudante, geógrafo, pesquisador ou um Malone que diz “tudo está pronto. Menos eu. Estou nascendo na morte, se é que eu posso usar essa expressão” (BECKETT, 1988, p. 143), – você já está invadido por ele. A questão é que, ao soltar os leões temporais, o estudante-pesquisador perde a possibilidade de domesticá-los, sem chances de voltar atrás, portando em mãos

novas coleiras. Não desta forma. Grandes catástrofes acontecem quando se olha para trás, para o que foi vivido no passado, desejando viver no presente aquela sensação igual, a mesma, novamente. No entanto, o estudante-pesquisador sabe que, a cada vez que vai a campo, depara-se com o que insiste em retornar, imiscuído pela potência de diferir. Inexplicável, às vezes, mas sempre catastrófico.

Catástrofes que Nietzsche conhecia muito bem; essas que retornam, mas não retornam de forma cíclica ou mecanicista, pois não se resumem à ideia de idêntico, não constituem a cronologia do tempo, mas ganham a forma da serpente pendente na boca do homem de Zarathustra, que “simboliza o que há de insuportável e de impossível no eterno retorno” (PELBART, 2004, p. 133). O *eterno retorno* da pesquisa é o devir da história que une o homem às coisas, deixando-se antever um mundo ofertado ao estudo, de diferenças implicadas entre si. Nesta compreensão, é que o eterno retorno é a “proximidade das distâncias” (DELEUZE, 2006b), cuja estranha razão é justamente o caos da diferença. Caos e catástrofes bebericando de um tempo que privilegia as rupturas e faz delas suas metamorfoses, faz da pesquisa a própria metamorfose empreendida pela duração do estudo, uma viagem a ser contada “não a partir de um ideal de passado mas da realidade presente” (GAGNEBIN, 2014, p. 207). Afirma-se, neste sentido, que o passado daquilo que se estudou para produzir uma pesquisa, não está finalizado, pois suas pontas ainda saltam sobre o estudante-pesquisador, o mobilizando a ressignificar uma concepção de história carimbada pela academia que, tal qual a história do mundo, é concebida culturalmente pelo espaço dos museus.

Guiar o estudo e a pesquisa para um certo tipo de museu, que toma a cultura como uma exposição desligada da experiência, é fazer com estes processos um inventário que classifica e ordena exaustivamente tudo que preenche em cada mínimo detalhe, sem deixar nenhum resto de parede à vista. É uma imitação do gesto de George Perec em *A vida: modo de usar*, onde a vida dos habitantes de um prédio em Paris é descrita pelo excesso de ordenação e detalhamento, em que cada cômodo dos apartamentos habitados é preenchido por um excesso de objetos que se acumulam, definidos como artefatos de memória, porém em uma esfera materialista, em que a experiência é registrada pelo material consumido e, a precariedade e o esquecimento – dos quais também somos constituídos – são negados pelo desejo taxonômico (MACIEL, 2006). Nesta condição de habitação, a pesquisa faz-se múmia, enfaixada em si, sempre contando o que é a partir do que deixa ver, e nada além disso: um corpo embalsamado posto em uma redoma de vidro para permanecer intocado, como um tesouro do passado. Por outro lado, ao contemplar a pesquisa-múmia, o estudante-pesquisador tem a possibilidade de continuar a história se tiver a coragem de fazer durar o estudo, romper o vidro e afastar as faixas para ver o corpo se decompondo debaixo do invólucro do passado, sentir o cheiro

a pouco, abrem pequenas fissuras imperceptíveis, como abalos sísmicos e relâmpagos com duração e intensidade geradores de movimentos tanto na pesquisa quanto no estudante-pesquisador, viabilizando a percepção de sua relação com o mundo e a vida em decomposição. O que dura na continuidade é a mudança, na qual a sucessão temporal é uma transformação ininterrupta: uma melodia para ser escutada de olhos fechados (BERGSON, 2006). Trata-se, desse modo,

De um escoamento e de uma passagem que se bastam por si mesmos, uma vez que o escoamento não implica uma coisa que se escoar e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a *coisa* e o *estado* não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração (BERGSON, 2006, p. 51).

Embora o impulso do estudante-pesquisador provenha do nome que lhe foi dado – estudante-pesquisador – de querer capturar o instante da fissura e representá-lo para ser perpetuado por toda a eternidade, quando ele se dá conta de que seu canteiro ainda está em obras, ele compreende que a captura não é da obra, mas dos instantes em que se faz obra, onde ele coloca sua capacidade de construção em um estado contínuo de passagem à escrita, na escrita da história e no procedimento imagético. Devemos sublinhar, assim, que o modo como o passado se torna visível e legível para o estudante-pesquisador no presente, é pela imagem, ainda que, uma imagem enevoada, sem contraste, cuja aparência é difusa, em suma, que se apresenta na contramão da produção de uma imagem como grande visualidade.

Talvez, chegando até aqui, o estudante-pesquisador se dê conta de que, ao expor seu desejo pela pesquisa, a ele é possível modificar não somente a história, mas também a narrativa, a linguagem, a memória, o tempo e, quiçá, a imagem. O que queremos dizer assim, é que estando no espaço em *possibilidades infinitas*, o estudante-pesquisador pode transitar entre a matéria cósmica sem necessidade de se fixar em um único ponto a ser estudado, tendo a permissão de catar os restos, recolher os vestígios, trançar seus mapas, inventar seu ritornelo, e recontar a história da criação do universo a partir da sua experiência no presente, ou melhor, neste agora que se anuncia, considerando que “todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2006, p. 505). Bastaria, inclusive, ao olho, enxergar o grão de areia que o faz lacrimejar colocando em evidência sua capacidade de buscar o mais ínfimo resto de praia em si. Este grão, bem pequenino, foi carregado até o cantinho do olho pela mão sapeca do vento e ali ficou, aguardando que o olho, no seu mais sensível movimento, o encontrasse para dar um lugarzinho no seu campo de visibilidade.

Grãos miúdos fazem surgir um lugar inventado ao olhar, reivindicando um vento invisível entre as coisas e o mundo, entre o mundo e o estudante-pesquisador. E o que há entre o tecido que envelopa a retina, senão a criação como forma de resistência? É que estando em meio às ruínas, o estudante-pesquisador encontra os *anjos* de Walter Benjamin, que não salvam nem fazem progredir, mas revolucionam a história, caindo de cima, em direção ao céu e ao futuro (BENJAMIN, 1980, p. 697). *Angelus novus* (o anjo novo) do quadro de Klee, na leitura que Benjamin faz dele quando o comprou em Munique no ano de 1921, intercepta os triunfos das construções para caminhar entre as ruínas que caem umas sobre as outras e, da tempestade de poeira, fazendo jorrar fragmentos dos destroços que aparecem, minimamente, no quadro, porém arrastam o anjo, de costas, para o futuro.



Figura 17: Paul Klee. Angelus Novus, 1920.

Fonte: 1000 Museums

Com o rosto voltado ao passado, são os destroços que falam, operacionalizando uma outra leitura aos acontecimentos que se fazem mínimos, pois fogem ao estatuto de universal e do já conhecido, inscrevendo nos escombros o que poderia ter sido, porém encontra-se sufocado pelos reducionismos do progresso. Dos escombros brotam *botões de ouro*, uma flor pequenina de nome *Galinsoga parviflora*. Quando Benjamin faz do “anjo-demônio da modernidade” (ROSENFELD, 2006, p. 198) a imagem da barbárie, ele nos lembra que a história deve ser escovada a contrapelo (BENJAMIN, 2012), ou seja, não se trata de resgatar os eventos do passado exatamente como ocorreram, mas de reconstruir este passado, a partir do momento presente, fazendo parir a história já abortada, a história dos vencidos. Afirma, neste ponto, o que o estudante-pesquisador quer afirmar

nesta dissertação: que nenhuma história nos chega de forma pura, como se estudar fosse um ato simples e a pesquisa fosse mero depósito de produtos prontos que esperam imóveis nas gavetas empilhadas do tempo. Por outro lado, pesquisar e estudar requerem um mergulho pelos cantos mais recônditos do armário para buscar as meias enroladas e dobradas, desembrulhando aquilo que é trazido junto (BENJAMIN, 2012). Desembrulhar histórias a contrapelo ou escritas a contrapelo trazendo junto o que em uma olhadela não é contemplado à vista, é desafiar as certezas do estudante-pesquisador e criar uma fenda entre o dito e o não-dito, entre a presença e a ausência, desfazendo e refazendo os sentidos do mundo (mesmo que o mínimo mundo possível).

Ao acreditar no *mínimo possível*, convocamos o poeta das insignificâncias, Manoel de Barros, com seus silêncios e suas enseadas, para fazer germinar da fenda deste canteiro de/em obras, um olhar que parte os sentidos ao meio, pois, a poesia que lê em voz alta já foi lida pelas coisas, quando as coisas também podem ler o estudante-pesquisador: “as coisas não querem ser vistas por pessoas razoáveis, querem ser vistas pintadas de azul” (BARROS, 2013, p. 70). Azul-celeste é a cor do olho invertido que inicia a visão pelo objeto e não pelo estudante-pesquisador, embora desta perspectiva as cores também se fundem na passagem, de um olhar a outro. A poesia cinde o olhar do poeta e essa *cisão* indica que aquilo que o estudante-pesquisador vê, também o olha: “o que vemos – só vale – só vive em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Diante disto, são as poesias que solicitam os poetas.

Olho muito tempo o corpo de um poema
Até perder de vista o que não seja corpo
E sentir separado dentre os dentes
Um filete de sangue
Nas gengivas
(CESAR, 2013, p. 19)

Quando uma pesquisa expede uma solicitação – um corpo ou vários corpos, uma gengiva ou várias gengivas – ela faz cindir imagens que reservam um *sintoma* (DIDI-HUBERMAN, 2010), como no exemplo das gengivas retraídas que jorram sangue, ou ainda, como o delírio que, assim como a imagem, é composto por paradoxos: por vozes que não podem ouvir e ouvidos que não conseguem calar. O sintoma, então, ao ser desdobrado em uma imagem-canteiro, proporcionaria pensar o estudo e a pesquisa através da dialética, na qual o ato de ver não é possível, de imediato, demandando ouvidos atentos ao que a voz emite. É um outro olhar que encontra uma “*obra de perda*” (DIDI-HUBERMAN, 2010) e interrompe o que já se sabe para deixar vir à superfície um outro regime de visibilidade, criando reentrâncias aos canais ainda não vistos. Os ouvidos que escapam do olhar imediato do

estudante-pesquisador o deixa exposto aos vazios que também o povoam, enquanto, os volumes perdem o conhecimento que os envolviam em totalidades. No entanto, não se trata de desvendar o mistério do vazio – ou da noite, como apontávamos acerca da escrita – não se trata de jogar farinha em corpos invisíveis, mas de subverter o visível da história para esperar, em uma “superfície de *expectativa*” (DIDI-HUBERMAN, 2013), uma modalidade extrema do olhar. Como um sonho: nunca inteiramente ali, que se apresenta, todavia, sem deixar aparecer o conteúdo do que anuncia, sem descrever nem representar.

Bem como um sonho traz imagens – que, no momento do despertar, permanecem como *flashes* – uma rápida luz cega o estudante-pesquisador, sendo esta mesma luz que o infere a encontrar as cintilações. A dialética que incide sobre a imagem da câmera é a mesma que Walter Benjamin opera na montagem, traçando por um viés anacrônico, posicionando a câmera onde o ocorrido e o agora se encontram num lampejo, onde a imagem se faz constelação. Portanto, “a imagem é a dialética na imobilidade” (BENJAMIN, 2006, p. 505), saindo da relação puramente temporal, aflorando uma imagem que ao ser lida no “agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006, p. 505).

Precede-nos, então, que imagem não é algo a ser possuído, de modo que não é passível de ser adquirida como outros objetos ofertados ao consumo pelo capitalismo. Assim como, mesmo tendo submergido da via resvaladiça da imaginação do estudante-pesquisador, as imagens não são do estudante-pesquisador, mas, funcionam em um coletivo, em agenciamentos, ao passo que já não é um *eu* que conta a história, mas sim um *possível*, um *qualquer* que acolhe os rastros e os vivifica em expressão. Torna-se coletivo, corpo-canteiro-coletivo que se encarrega de traçar um plano comum, pois “o que o escritor sozinho diz já se constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37). Agenciar imagens constituídas de forças coletivas, pondo-as em um processo dialético, vem a ser assim, uma ferramenta essencial a esta dissertação-constelação, ao mesmo tempo em que as ferramentas escapam, servindo apenas para alguns centímetros da construção.

Ao lado do bel-prazer de querer reinventar as coisas – a escrita, a constelação, o canteiro – o estudante-pesquisador passa a cavoucar e perfurar tais imagens (dialéticas), todavia não como o fazem os arqueólogos que exploram as profundezas. Seu trabalho, ao contrário, é rasante, é um voo de pássaro que desvela as camadas e espessuras que encobrem as ruínas, apenas chafurdando o terreno com seu bico. Em suma, – e estamos aqui para isso – tornar-se estudante-pesquisador de imagens, depende, além de aves de rapina, do pintor que se é, no ponto em que Bacon define o que é pintar

enquanto “fazer marcas ao acaso (traços-linhas); limpar, varrer ou esfregar regiões ou zonas (manchas-cor); jogar a tinta, de diversos ângulos e em velocidades variadas” (DELEUZE, 2007, p. 102). Vale dizer que o estudante-pesquisador-pintor-pássaro não é aquele que alcança o céu facilmente, mas sim, o que luta contra todos os fenômenos adversos para arrancar a camada seguinte, ganhando a textura da tela em seu corpo que também é pintado com uma querela de cores que o inquirere a outros voos.

Durante o voo, retira das camadas que pinta, as imagens que permanecem sobre a tela porque, devemos convir que, sejam estudantes-pesquisadores, pintores, pássaros ou Malones, há sempre imagens e são elas que adjazem no corpo como tatuagens debaixo da pele. Traçar um mapa corporal ou compor um arquivo de imagens a contrapelo, se trata de criar alianças com uma certa *política de narrativa* (PASSOS; BARROS, 2015) que diz respeito a um *ethos* da pesquisa. Deste modo, implica uma tomada de posição diante das narrativas que atravessam os espaços, com as quais o estudante-pesquisador se articula, politicamente. Este ritmo, que se imprime à história e à imagem, talvez se assemelhe ao ritmo de uma bordadeira diante do pano roto que, apesar de saber o ponto seguinte, reinventa a passada, abre um novo caminho, cria um desvio, trapaceando sua composição.

A marca/impressão que a construção teórica destas linhas geograficamente costuradas a um tecido em pleno processo de desafio quer explorar, não é simplesmente o traçado do desenho produzido, mas a interpelação do leitor a cada momento na visualização deste. Esse recurso, na gestação textual, é a abertura da possibilidade criativa e inventiva, pois “são imagens do pensamento, mas também imagens para pensar” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 234) com as quais o estudante-pesquisador está lidando. Incutir a imagem ao ato de pensar é um modo de restituir a potência criadora que outrora fora sufocada, sendo que imaginar tem a ver muito mais com a produção das imagens do que a reconstituição de um mundo universal que substituiria um mundo intensivo. É um pássaro fora do bando.

Sair do bando, abandonando a consistência da migração, traz o risco de deparar-se com um outro objeto durante o percurso, quer seja do pássaro, quer seja da pesquisa, do estudo ou de outros objetos que, tendo sido descartados do jogo social, reaparecem em novos arranjos que ramificam suas linhas e devolvem aos próprios objetos a possibilidade de gerar um mundo plural de significações, incitando-lhes um novo vigor na produção de sentidos. Como Walter Benjamin, colecionar os objetos desprezados pela cultura e destituí-los de sua funcionalidade de valor e troca para ganharem a valoração de item especial, dentro daquilo que chamamos de coleção. “O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual

ela se imobiliza, enquanto a percorre em último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)” (BENJAMIN, 2006, p. 239). Um colecionador sabe, por excelência, que em seu acervo, muito mais que objetos materiais, é a fabricação de uma memória intensiva que está sendo operacionalizada.

Sendo o ato de pesquisar feito de pequenas coleções do estudo operado em um presente que corre, é o corpo que se inclina para coletar os indizíveis e com eles escrever, mesmo sem saber, compondo um sistema de significação próprio. A fragilidade deste sistema, por conseguinte, é sua ressignificação pela inclinação do corpo do estudante-pesquisador-leitor, este que descortina a beleza da escrita e profana a paixão do colecionador, minando-a de traços disjuntivos/demoníacos. Ato criminoso que pratica o estudante-pesquisador-leitor, esse tipo que “utiliza os textos em benefício próprio e faz deles um uso indevido, funciona como um hermeneuta selvagem. Lê mal, mas apenas no sentido moral; faz uma leitura cruel, rancorosa, faz um uso perverso da letra” (PIGLIA, 2006, p. 34). Todo acessório, assim, é desalojado e desafiado pelas imagens que escapam do movimento automatizado, movimento que é ensejado para a criação de um catálogo que faz seus fragmentos despencarem como a luz das estrelas despencam do céu em direção a outros olhares.

5.2. Pequeno tratado acerca de um catálogo

A razão que me leva a apresentar-vos esta obra é tão justa – e quando conhecerdes seu desígnio, estou certo de que tereis o também justo desígnio de tomá-la sob vossa proteção – que penso nada melhor poder fazer, para torná-la de algum modo recomendável a vossos olhos, do que dizer-vos, em poucas palavras, o que me propus nela (DESCARTES, 1962, p. 105).

Do arquivo.

- I. O “arquivo nasce da desordem, por menor que seja” (FARGE, 2009, p. 31); rumores que saltitam, anônimos e contínuos; melodias.
- II. Arcontes são os guardiões de arquivos que moram em casas condicionadas a abrigar memórias. São homens de estatura baixa, com cabeças raspadas escondidas por um chapeuzinho muito pequeno.
- III. Jacques Derrida afirmou que “o arquivo é hipomnésico” (2001, p. 22) e que, por isso, a pulsão de morte geralmente destrói o arquivo que fica à mercê de um *mal*, o *mal de arquivo* (DERRIDA, 2001). O mal, talvez, de ter um chapeuzinho muito pequeno e deixar à vista algumas bordas.
- IV. Das bordas dos arquivos vaza um líquido pastoso, não identificado, que convoca a presença do arquivista para verificar o que, deste passado, se apresenta enquanto questão

do futuro (DERRIDA, 2001); um vazamento como uma perda necessária. Um arquivo que se proclama fantasmagórico.

- V. “Confrontado por vozes, é assombrado por elas, tomado de surpresa pelo imprevisível e improvável que elas proferem” (FONSECA, 2014, p. 45), alerta Tania Galli Fonseca sobre o que levaria o arquivo a abrir-se constantemente.
- VI. Possivelmente, diante da presença dos fantasmas ausentes, o que resta é a passagem à experiência, de um arquivo outro, silencioso, sorrateiro.

Do testemunho.

- I. Testemunhas são convocadas para dizerem o que viram. A linguagem encontra-se em um não-lugar. As “testemunhas – não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os alvos, mas o que resta entre eles” (AGAMBEN, 2008, p. 162).
- II. Como narrar o que insiste em ressurgir das cinzas dos arquivos? Como recolher as brasas que restam e ainda ardem? Imaginação, ficção, insuficiências: “o imaginário não é um modo de irrealidade, mas um modo de atualização, uma maneira de se colocar em diagonal, de fazer surgir perspectivas improváveis” (COSTA, 2010, p. 54).
- III. A passagem à imaginação é um testemunho ao qual não se chega. Incutir potência à arte, inventando “condições de memória que permitiriam transformar o vivido em experiência compartilhável” (MOSCHEN; LERNER, 2014, p. 175-176).
- IV. Compartilhamento.

Do catálogo.

- I. Transformar a mobilidade do arquivo em um catálogo para flertar com a ficção;
- II. Fazer um catálogo para colecionar imagens, e dar a elas um lugar noturno. Repousar no vento dos sentidos, mesmo que “continuaremos doentes; não do sonhar, mas de literatura ou de noite” (BAPTISTA, 2010, p. 116).
- III. Um livro que não acompanha uma exposição, mas expõe a si mesmo enquanto obra de arte, enquanto pele do artista e retifica as imagens de suas lacunas – um trabalho inacabado? O que realmente são os espaços para a arte?
- IV. Perguntar: por que não um livreto com imagens rasgadas? “*Rasgadura* seria então a primeira palavra, a primeira aproximação para quem renuncia às palavras mágicas da história da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186). Operar rasgaduras nas imagens, estar

em posse de um bisturi afiado. Rachar ao meio a ideia de imagem, de catálogo, de estudar, de pesquisador. Rasgar para deixar ver o mais bruto, o que a aparência recobre com vestes.

- V. Um catálogo banal e pequenino: ao modo de *Edward Ruscha* (segundo a capa, sobre o caule de uma palmeira de seu livro *A few palm trees*). Contar uma vida por plantas. Produzir uma pesquisa. Estudar. Por canteiros de/em obras.



Figura 18: Edward Ruscha. A few palm trees, 1971.

Fonte: Harvard Museums

5.3. Da feitura de um catálogo: profanações

Jorge Luis Borges, em *O livro dos seres imaginários*, descreve o estranho comportamento de diversos seres engendrados, ao longo do tempo, pela fantasia do homem. Um destes, *goofus bird*, é o “pássaro que constrói o ninho ao contrário e voa para trás porque não quer saber para onde vai, e sim onde esteve” (BORGES, 2007, p. 100). *Goofus bird* faz parte da coleção de seres fantásticos e fabulosos que Borges nos apresenta, ofertando um outro modo de ver, significar e operar rasgaduras no mundo, na literatura, nas coisas. *Goofus bird*, ademais, é como o homem de Henri Cartier-Bresson que apenas salta da/na água, sem aterrissar. O fato é que, o procedimento de Borges neste livro, é

análogo ao que este canteiro-dissertação intenta: recolher em torno de si fragmentos que podem ser tomados como restos, lixo, obra, arte, escrita, silêncio, poesias, conceitos, histórias, lacunas, enfim, um repertório variado, de variadas matérias e imateriais que impellem à composição de um outro canteiro, um catálogo de imagens de uma escrita a contrapelo. E para quê? Para poder dar um lugar, um campo visual ao que, muitas vezes, é relegado pelo estudante-pesquisador enquanto estuda e durante a atividade de pesquisar, como o são, por exemplo, as escritas que restam, ou seja, aquilo que não entrou no texto (mas, sempre esteve ali) e que teria sido descartado, não fosse uma outra composição, um catálogo que acolhe este *fora* e que também é dentro, visto que também é dissertação. Desta maneira, o estudante-pesquisador opera como um catador clandestino, catador noturno, catador de dejetos que procede “como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis” (BENJAMIN, 1985, p. 78).

Incorre que, muitas vezes, as pesquisas, as escritas ou imagens são apresentadas ao leitor na mais pura forma de assepsia, uma pesquisa limpa que parece ter sido “parida” da noite para o dia, como se tivesse dado forma a uma ideia genial, sem nenhuma dificuldade, sem esboços, anotações ou desvios. Asséptico, o estudante-pesquisador é tido como o grande sujeito da escrita, colocando-o em mapas já prontos para serem percorridos onde, até o último resquício é colocado para debaixo do tapete, escondendo o inacabamento que é escrever. Também acontece que haveria uma comunidade científica que não permite fracassar e muito menos confessar que uma pesquisa tem sua sobrevida, sua provisoriedade, sinal que, desde então e já, incorre em uma perda, uma perda da própria experiência anterior à escrita, perda de elementos que trapaceiam a memória, esse esquecimento que permeia toda a atividade de pesquisar, enquanto faz buscas pelo *tempo perdido*.

Na verdade, se a pesquisa é essa direção ao *longínquo* do estudo, o que o estudante-pesquisador fabrica também expressa um buscar, um processo, a obra não-realizada que tomamos às avessas para tentar *redescobrir o tempo*, mesmo num campo no qual ele não é anfitrião, um canteiro de/em obras desconhecido o qual ele visita para pinçar ideias, fazer alianças, compor polifonias, etc., tudo para dar alguma consistência, um pequeno terreno/canteiro/território onde seja possível respirar (retomar o fôlego), amparado por pilastras filosóficas, psicológicas e artísticas, conjuntamente com outras áreas que, porventura, venham contagiar esta produção. Incidimos sobre o mundo das artes, neste canteiro-dissertação, pois, corremos ao lado desta feitura-artista que aqui toma a forma de catálogo (uma forma ofertada ao leitor, sempre pronta para se disformar). Um catálogo, em uma exposição de um grande museu, opera como uma espécie de dispositivo/GPS que aponta a obra, descreve e a

localiza e que, como um mapa sem pontos vazados, ajuda-nos a encontrá-la em meio ao rol das obras selecionadas.

Por outro lado, o catálogo, desta/nesta dissertação, não carrega este pressuposto e/ou esta funcionalidade, não aponta, não descreve, nem localiza. Aqui, o catálogo que apresentamos, também deseja se fazer obra, produzir-se como o *fora* da dissertação, dobrando-se, redobrando-se, até o ponto em que se precipitam envergaduras de um outro sistema que flerta com a percepção do mundo como uma enciclopédia. A enciclopédia – diferente do que, por vezes, viemos a acreditar – não carrega a pretensão de ser “o inventário completo de todos os saberes sobre as coisas do mundo para ser um espaço móvel de articulação, combinação e invenção, assumindo um caráter menos totalizante que cartográfico e instaurando uma circulação livre e descentrada dos conhecimentos” (MACIEL, 2009, p. 25). Portanto, seu corpo permite a entrada de fragmentos e conexões as mais diversas, elementos heterogêneos que, num primeiro momento, parecem não se ligar ao estudo e à pesquisa (um peixe, por exemplo), mas que, no retorno do olhar, este aspecto inquietante e inclassificável, reconfigura o conhecimento, abandonando a compreensão meramente enciclopédica, para também poder se tornar outra coisa: uma coleção, uma lista, um catálogo de ordenação duvidosa, uma poesia do inclassificável:

Papéis transparentes
Vidro fosco
Gelatina copiativa
Cursinhos
Amortecedores
Resfriamento de ar
Retificadores elétricos
Tesouras mecânicas
Ar comprimido
Cupim (ANDRADE, 1988, p. 792)

Preferimos denominar tal composição de catálogo, porém, sem a condição plena de denominá-lo *stricto sensu* desta maneira, de modo que este material de manuseio, fabricado pelos ecos da leitura operada pelo estudante-pesquisador, poderia ser um *livro de artista* que deposita sua crença em paisagens constituídas tanto por corpos como incorporais (o cheiro, a brisa, etc.) e outros fantasmas que assombram a escrita e as imagens, quando as temperam de delírios, com visões e audições que fazem o trabalho no canteiro de/em obras permanecer na contraluz, na sombra e em reconstrução. Neste caso, devemos explicar que utilizamos o termo catálogo, não porque ele seja assim classificado, mas sim porque ele vem composto por fragmentos em fragmentos, ou seja, em *índices*, que vão perfurando pontos no mapa da pesquisa e do estudo e podem ser encontrados de forma dispersa, a

partir de uma leitura de busca, de achados em sujos quintais que não precisam ser lidos sequencialmente, basta o desejo por uma palavra, um movimento do estudante-pesquisador que ali está indicado (no índice remissivo, ao final), enumerado e reinventado, num jogo descontínuo da linguagem que carrega a única pretensão de fazer ressoar novas aberturas.

À vista disso, Giorgio Agamben nos dá uma pista quanto ao que desejamos fazer, porém, este fazer que não prescinde da consciência e muito menos da tentativa de compreensão total sobre este catálogo, circunscrevendo-o enquanto uma experiência estética. Por isso, podemos dizer que ele – o catálogo, que em seguida será apresentado – sofre profanações, levando-se em conta que “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (AGAMBEN, 2007, p. 75). Ao profanar, as coisas são trazidas novamente à possibilidade de um uso lúdico, em que se pode brincar com as palavras, com a escrita, as imagens, embaralhá-las, colocá-las em revistas, gibis, no meio da calçada onde recolhe as marcas de sapatos dos transeuntes, elas podem, assim, transitar sem que sejam elementos de determinação de um modo de vida, mas multiplicar seus usos, seus modos, seus canteiros. Em síntese, o que temos é um catálogo de imagens da escrita, porém um catálogo profanado, lúdico, pronto para ser transformado, revirado, lido, reescrito.

Ademais, podendo o catálogo-profanado ser um livro de artista, como afirmamos anteriormente, não significa que o estudante-pesquisador se torne artista, nem que, ao profaná-lo o catálogo perca sua consistência, mas ele experimenta, nesta zona de vizinhança, um outro modo de pesquisar e estudar que está longe de se tornar um meio salvacionista à academia. Antes, o que se inventa é um outro meio, um corredor para onde se vai quando se sente os pesadumes da sala fechada, dos excessos, para encontrar vazios que apontam a multiplicidade de portas pelas quais também se pode ou poderá, em algum momento, adentrar. Um corredor para brincar, onde possa se jogar o jogo sem se preocupar com o seu fim. No que tange a esta dissertação, lembremos, ninguém está a salvo: qualquer área de saber passa a ser problematizada, as disciplinas rompem suas molduras e deixam-se vaziar umas nas outras, produzindo um líquido espesso com o qual nos banhamos, nos colorimos, pintando a Psicologia Social e Institucional – programa do qual o estudante-pesquisador parte – com outros tempos que produzem outros *índices* e oportunidades à pesquisa e ao estudo. Quer-se dizer que, a Psicologia Social e Institucional, ancorada pelo rigor que provém de suas bases teóricas, abriria uma fresta enquanto estudo, para modificar constantemente suas pesquisas, tornando-as sempre outras, sempre um saber em plena busca – compreendida enquanto um catálogo-profanado em movimento, acolhendo as diferenças, as deformações, os monstros da história.

Considera-se assim, que, o conhecimento que respinga, seja do catálogo, seja de um estudo, seja de uma pesquisa, seja de um programa de pós-graduação, se faz ao mesmo tempo em que o estudante-pesquisador o está buscando e não somente quando ele pensa ter *chegado lá*, visto esta chegada ser inatingível. Considera-se, desta maneira, que neste catálogo-profanado, o que emerge não vem antes, não foi dado num *a priori*, mas desenha-se – como na figura de Escher em que uma mão desenha a outra, circularmente – à medida em que o estudante-pesquisador escreve. Destarte, um copo, por exemplo, teria sua descrição no catálogo-profanado ultrapassando a ideia de ser um recipiente de vidro, podendo ser lido – na contraluz – como uma armadilha arredondada, oca, de fundo resistente que serve para caçar formigas. Um copo ganha um outro sentido, perde sua função primeira, transita na poesia e pode se fazer outro, possível para outras denominações, para tornar-se, tal qual em Beckett, *O inominável* (1953).

O catálogo-profanado vem a ser, assim, a superfície na qual o estudante-pesquisador também inscreve a leitura do que não está escrito, uma espécie de *Bloco Mágico*, onde permanecem as marcas das forças que atravessam aquela imagem e a rasgam, dando a ver um outro campo possível, mesmo após o seu apagamento. Campo estético e crítico do estudante-pesquisador que sabe, desde já, que o catálogo-profanado não serve para definir sua pesquisa, nem ser um roteiro para seus estudos, mas o mantém num plano virtual, antes, por colocar a própria vida em virtualidade. Por conseguinte, o catálogo-profanado de imagens da escrita tem sua feitura como um ato involuntário da memória e, como tal, deseja buscar signos do fundo do abismo, tocá-los, profaná-los, apostando que, no momento em que for novamente manuseado, em outro tempo, não viverá aquela experiência primeira, mas, poderá experimentar outros trajetos, pontilhar outros mapas, sentir outros sopros, criar outras experiências e deixar o olhar encontrar outras visualidades, outras imagens em rasgadura que, estando abertas, possibilitam novas e inéditas leituras do que não está escrito.

Com a proposta de colecionar novas visualidades e figurabilidades do cotidiano a contrapelo do estudante-pesquisador, as escritas em forma de índices, neste catálogo-profanado, compõem imagens, sendo que estas são transportadas à indicativa de Paul Ricouer (2000) que acende sobre a metáfora: a imagem como metáfora. A metáfora, por sua vez, diria respeito à dissolução da própria imagem capturada quando colocada em transposição para outras dimensões da leitura, ou seja, quando é ofertada ao leitor, subvertendo a imagem primeira escrita pelo estudante-pesquisador. É deste jeito, então, que o catálogo-profanado compõe-se: ancorado em metáforas, com imagens da escrita, números que indicam um percurso, palavras que figuram um índice, sendo este índice um procedimento-artifício à expressão poético-narrativa, que encontra sua potência nos limites móveis,

sem obedecer a uma exigência de começo e de fim. Diante disso, oferta-se ao leitor a possibilidade de uma leitura a contrapelo, às avessas, leitura que subverte a própria razão, mas que emerge, neste lugar-passagem, neste limiar que é o próprio catálogo-profanado, catálogo *funâmbulo* que “alça voo, caminha no ar por um momento, e no entanto sabe que nunca irá voar” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 53). Oferta-se também, e não poderíamos deixar de dizer, o silêncio ao leitor, como o momento em que o estudante-pesquisador cessa sua fala, mantém a sala vazia, coloca as cadeiras ao avesso em cima das mesas, vira a placa, apaga as luzes e fecha as cortinas. É um momento de recolhimento, de colocar o pescoço entre as pernas, o catálogo entre as mãos, a cabeça inclinada, com movimentos breves em que ela se levanta. O catálogo-profanado como silêncio. Agora, discretamente, o estudante-pesquisador se retira, se cala, deixa o leitor com as reticências.

6. REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge, M. B. de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Trad. Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica: 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e destruição: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ANTELO, Raul. Limiars do singular-plural. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Selda; CORNELSEN, Elcio. (Orgs.). *Limiars e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 128-158.
- ARENDT, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Ana Maria Faria. Coleção Antropos. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- ARTAUD, Antonin. *Correspondance avec Jacques Rivière*. In: ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970.
- ARTAUD, Antonin. *Para acabar com o Julgamento de Deus*. In: WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 153.
- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis – Obra completa*. v. I e III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BAPTISTA, Luis Antonio dos Santos. *Noturnos Urbanos. Interpelações da literatura para uma ética de pesquisa*. Estudos e pesquisas em psicologia UERJ, Rio de Janeiro, ano 10, n. 1, p. 103-117, 2010.
- BARRENTO, João. *O Gênero Intranquilo – anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2010.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BARROS, Manoel. *Poesia Completa*. São Paulo: Editora Leya, 2013.
- BARROS, Regina Benevides. *Grupo: a afirmação de um simulacro*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina/ Editora da UFRGS, 2009.

- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 6. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos/ O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BECKENKAMP, Joãozinho. *Kant e a hermenêutica moderna*. Kriteerion: Revista de Filosofia, vol. 51, n. 121. Belo Horizonte, Jun. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2010000100014>. Acesso em 12 Ago. 2017.
- BECKETT, Samuel. *L'Innomable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1953.
- BECKETT, Samuel. *Malone Morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Netrowski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. (Obras escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984b.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984a.
- BENJAMIN, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. IN: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. v. 1. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980.
- BERGSON, Henri. *A consciência e a vida*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva; Nathanael Caxeiro. In: BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 69-82. (Os Pensadores).

- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3 – A palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20-28, Jan./Fev./Mar./Abril. 2002.
- BORGES, Jorge Luiz. *Borges Oral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- BORGES, Jorge Luiz. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOYCE, Frank Cottrell. *Cósmico*. Trad. Antônio Xerxenesky. São Paulo: Seguinte, 2012.
- BUENO, Beatriz. *Decifrando mapas: sobre o conceito de território e suas vinculações com a cartografia*. In: ANAIS do Museu Paulista. vol. 12, n. 12, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.
- CALVINO, Ítalo. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALVINO, Ítalo. *Palomar*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990b.
- CARDOSO, Sérgio. *O olhar dos viajantes*. In: NEVES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Kyoto: Kahitsukan* (Kyoto Museum of Contemporary Art), 1997.
- CESAR, Ana Cristina, 1954-1983. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHIARA, Ana. *No mês do cavalo*. In: LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UnB; Finatec, 2007. p. 11-16.

COLLOMB, Michel. *Limiares, aprendizagem e promessa em Infância em Berlim por volta de 1900*. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 113-127.

CORTÁZAR, Júlio. *Histórias de cronópios e famas*. 10. ed. Trad. Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

COSTA, Luciano Bedin da. *O destino não pode esperar ou o que dizer de uma vida*. In: FONSECA, Tania Mara Galli; COSTA, Luciano Bedin da. (Orgs.). *Vidas do fora: habitantes do silêncio*. Porto Alegre, 2010. p. 47-70.

COSTA, Luis Artur; ANGELI, Andréa Amparo Carotta de; FONSECA, Tania Mara Galli. *Cartografar*. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. (Orgs.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 45-48.

DELEUZE, Gilles. *A imanência: uma vida... Educação e Realidade*, v. 2, n. 27, p. 10-18, 2002b.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. 2. ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. 2. ed. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006b.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002a.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles. *L' ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze*. Entrevista com Gilles Deleuze. Edição: Brasil, Ministério de Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnas-se, 1997. 1 videocassete, VHS, cor. Disponível em <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>. Acesso em 14 Ago. 2017.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2. ed. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

DELEUZE, Gilles. *“Qu'est-ce que l'acte de création?”* Conferência em vídeo. Paris: Ed. Femis, 1987.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs 1: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 2: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs 3: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs 4: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 5: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELIGNY, Fernand. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 Edições, 2015.
- DERDYK, Edith. *Linha de costura*. Belo Horizonte: Editora Com Arte, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DESCARTES, René. *Meditações*. In: DESCARTES, René. *Obra escolhida*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962. p. 105-199.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *De semelhança a semelhança*. Alea: Estudos Neolatinos, v. 13, n. 1, Jan/ Jun. 2011a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocado aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.
- DUARTE, André. *Heidegger e Foucault, críticos da modernidade: humanismo, técnica e biopolítica*. Trans/Form/Ação. São Paulo, vol. 29, n. 2, p. 95-114, 2006.
- DUMOULIÉ, Camille. *Devir bárbaro ou a potência do Caos*. In: LINS, Daniel; PELBART, Peter Pál (org.). *Nietzsche e Deleuze – Bárbaros, civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 25-28.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Trad. Fátima Marud. São Paulo: Edusp, 2009.
- FARINA, Juliane Tagliari; FONSECA, Tania Mara Galli. *O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade*. Psicologia USP. São Paulo, v. 26, n. 1, p. 118-124, 2015.
- FLÜSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan. *Depoimento no II Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo no Itaú Cultural*, out. 2010.
- FONSECA, Tania Mara Galli. *O arquivo na neblina: um testemunho a partir de um campo concentracionário*. In: FONSECA, Tania Mara Galli; CARDOSO FILHO, Carlos Antonio; RESENDE, Mário Ferreira. (Orgs.). *Testemunhos da infâmia: rumores do arquivo*. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 39-49.
- FONSECA, Tania Mara Galli; COSTA, Luis Artur. *As durações do devir: como construir objetos-problema com a cartografia*. Fractal, Rev. Psicol., v. 25, n. 2, p. 415-432, Mai/Ago. 2013.
- FONSECA, Tania Mara Galli; COSTA, Luis Artur; MOEHLECKE, Vilene; NEVES, José Mário. *O delírio como método: a poética desmedida das singularidades*. Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ, Rio de Janeiro, ano 10, n. 1, p. 169-189, 2010.
- FONSECA, Tania Mara Galli; FRANCESCHINI, Erica. *Trânsitos temporais: arquivos e testemunho*. In: TIMM, Liana. (Org.). *Arca efêmera*. Porto Alegre: Território das Artes, 2016, p. 81-87.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012b.
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber*. v. 4. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. (Coleção Ditos e Escritos).

FOUCAULT, Michel. *Loucura, literatura, sociedade*. In: MOTTA, Manoel Barbosa. (Org.). *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 232-258.

FOUCAULT, Michel. *Michel Foucault: Hermeneutica del sujeto* (Coleção Genealogía del poder). Trad. Álvarez-Úria. Madrid, España: La Piqueta, 1986.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 25. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012a.

FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. Paris: Gallimard, 2004.

FOUCAULT, Michel. *O belo perigo: Conversa com Claude Bonnefoy*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, As heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRANCESCHINI, Erica; FONSECA, Tania Mara Galli. *Arte e loucura como limiar para outra história*. Psicologia USP, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 14 - 22, Abril 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642017000100014&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em 12 Ago. 2017.

FREUD, Sigmund. *Nota sobre o Bloco Mágico*. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard das Obras Completas: o ego e o id e outros trabalhos (1923-1925)*. v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Originalmente publicado em 1925 [1924].

FREUD, Sigmund. *O estranho [1919]*. Edição Standart Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 17. 2. ed. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

FUGANTI, Luiz. *Saúde, desejo e pensamento*. In: LANCETTI, Antonio. (Org.). *Saúde e loucura 2*. São Paulo: Hucitec, 1993. p. 19-82.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza*. Kriterion: Revista de filosofia, vol. 46, n. 112. Belo Horizonte. Dez. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200004>. Acesso em 12 Ago. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “*Le printemps adorable a perdu son odeur*”, *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, vol. 9, n. 1, Jan/Jun. 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GIL, José. *Abrir o corpo*. In: FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda. *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- JOLY, Fernando. *A Cartografia*. São Paulo: Papirus, 1990.
- KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- KASTRUP, Virgínia. *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 32-51.
- KRUEGER, Jacqueline Antunes. In: FARINA, Juliane Tagliari; GARAVELO, Leonardo Martins; FONSECA, Tania Mara Galli (Orgs.). *Um olhar atelial: exercícios de uma literatura menor*. Porto Alegre: Museu da UFRGS, 2014, p. 43.
- KUNDERA, Milan. *A lentidão*. Trad. Maria Luiza Newlands da Silveira e Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LANA, Lígia Campos de Cerqueira; FRANÇA, Renné Oliveira. *Do cotidiano ao acontecimento, do acontecimento ao cotidiano*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós, Brasília, v.11, n.3, p. 1-13, Set/Dez. 2008.
- LARROSA, Jorge. *Estudar = Estudiar*. Trad. Tomaz Tadeu e Sandra Corazza. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- LARROSA, Jorge. *Nietzsche e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana – Danças, piruetas e mascaradas*. 4. ed. Trad. Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- LARROUSE CULTURAL. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Moderna, 1992.
- LAZZAROTTO, Gislei Domingas Romanzini. *Experimentar*. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. (Orgs.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 101-103.

- LÉVY, Paul. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LEVY, Tatiana. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo; PELBART, Peter Pál. *Arte, clínica e loucura: um território em mutação*. História, Ciências, Saúde. Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, p. 709-735, Jul/Set. 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Os desastres de Sofia*. In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- LOURAU, René. *Análise institucional práticas de pesquisa*. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.
- MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MACIEL, Maria Esther. *O inventário do mundo – registros sobre a arte de Arthur Bispo do Rosário*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *Palavra e Imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006. p. 289-302.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Lance de Dados*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- MANGUEL, Alberto. *A biblioteca à noite*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento*. Campinas: Psy II, 1995.
- MERTON, Thomas. *Na liberdade da solidão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- MIGUEL, Marlon. *Guerrilha e resistência em Cévennes. A cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas*. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, v. 8, n. 1, p. 57-71, 2015.
- MOLDER, Maria Filomena. *Método é desvio – Uma experiência de limiar*. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Selda; CORNELSEN, Elcio. (Orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 27–75.
- MOSCHEN, Simone; LERNER, Simone. *Do arrebatamento à passagem – notas sobre o excesso e a necessidade*. In: FONSECA, Tania Mara Galli; CARDOSO FILHO, Carlos Antonio; RESENDE, Mário Ferreira. (Orgs.). *Testemunhos da infâmia: rumores do arquivo*. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 173-184.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OTTE, Georg. *Kant, Nietzsche, Agamben – Notas sobre A comunidade que vem*. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

PAQUOT, Thierry. *Des corps urbains. Sensibilité entre béton et bitume*. Paris: Autrement, 2006.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. *Por uma política da narrativa*. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 150-171.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: editora Brasiliense, 1989.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas de subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELBART, Peter Pál. *O Tempo Não-Reconciliado. Imagens do tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEREC, George. *Especies de espacios*. 2. ed. Trad. Jesús Camarero. Espanha: Montesinos, 2001.

PEREIRA, Lucia Serrano. *Um narrador incerto: entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLATON. *Oeuvres complètes*. Trad. Nouvelle et notes établies par León Robin avec la collaboration de M. J. Moreau. Le Sophiste. Paris: Bibliothèque de La Pléiade. Gallimard, 1999.

PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PRIGOGINE, Isabel. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1993.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1983.

- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. 4. ed. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Pontes, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- REALE, Giovane; ANTISERI, Dario. *Descartes: O fundador da filosofia moderna*. In: REALE, Giovane; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia do Humanismo e Descartes*. São Paulo: Paulus, 2004. p. 284-316.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2006.
- ROSENFELD, Kathrin H. *broch, musil, benjamin: três abordagens da imagem e da história*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *Palavra e Imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006, p. 185-203.
- SAMAIN, Etienne. *As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte*. Revista Poiésis, n. 17, p. 29-51, Jul. 2011.
- SCHMIDT, Maria Luiza Sandoval. *A experiência de psicólogas na comunicação de massa*. Tese de doutorado não-publicada. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 1990.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como Vontade e Representação*. Trad. Jair Barbosa. Zürich: Haffmas, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo: Walter Benjamin, Romantismo e Crítica Poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SILVA, Rosane Neves. *Ética e paradigmas: desafios da psicologia social contemporânea*. In: PLONER, et. al. (Orgs.). *Éticas e paradigmas na psicologia social*. [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. p. 39-45. Disponível em <<http://books.scielo.org/id/qfx4x/pdf/ploner-9788599662854-04.pdf>>. Acesso em 12 Ago. 2017.
- SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. [1967]*. Trad. Pedro Sussekind. Artes e Ensaios, n. 19. Rio de Janeiro, 2010.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- STERN, Daniel. *The interpersonal world of the infant*. New York: Basic Books, 1985.
- TARDE, Gabriel. *Monadologia e Sociologia. E outros ensaios*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAVARES, Gonçalo. *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

TEIXEIRA, Ricardo Rodrigues. *A Grande Saúde: uma introdução à medicina do Corpo sem Órgãos*. Interface (Botucatu), vol. 8, n. 14, Fev./Set. 2004.

TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, p. 16. Folha de São Paulo: Publifolha, 2003.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2014.

VALÉRY, Paul. *Primeira aula do curso de poética*. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 179-192.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Filiação intensiva e aliança demoníaca*. Revista Novos Estudos, vol. 77, p. 91-126. Mar. 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ZANELLA, Andrea Vieira. *Escrever*. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. (Orgs.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 89-91.

Filmografia

AGENCIAMENTOS: FÉLIX GUATTARI E O ANIMISMO MAQUÍNICO. Direção: Angela Melitopoulos e Maurício Lazzarato. Barcelona: 2011.

ALICE NAS CIDADES. Direção: Wim Wenders. Alemanha: 1974.