

ARTE E GEO-EDUCAÇÃO

Perspectivas virtuais



Paola Basso Menna Barreto Gomes

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Porto Alegre

2004

404386



Paola Basso Menna Barreto Gomes

Arte e geo-educação:

Perspectivas virtuais

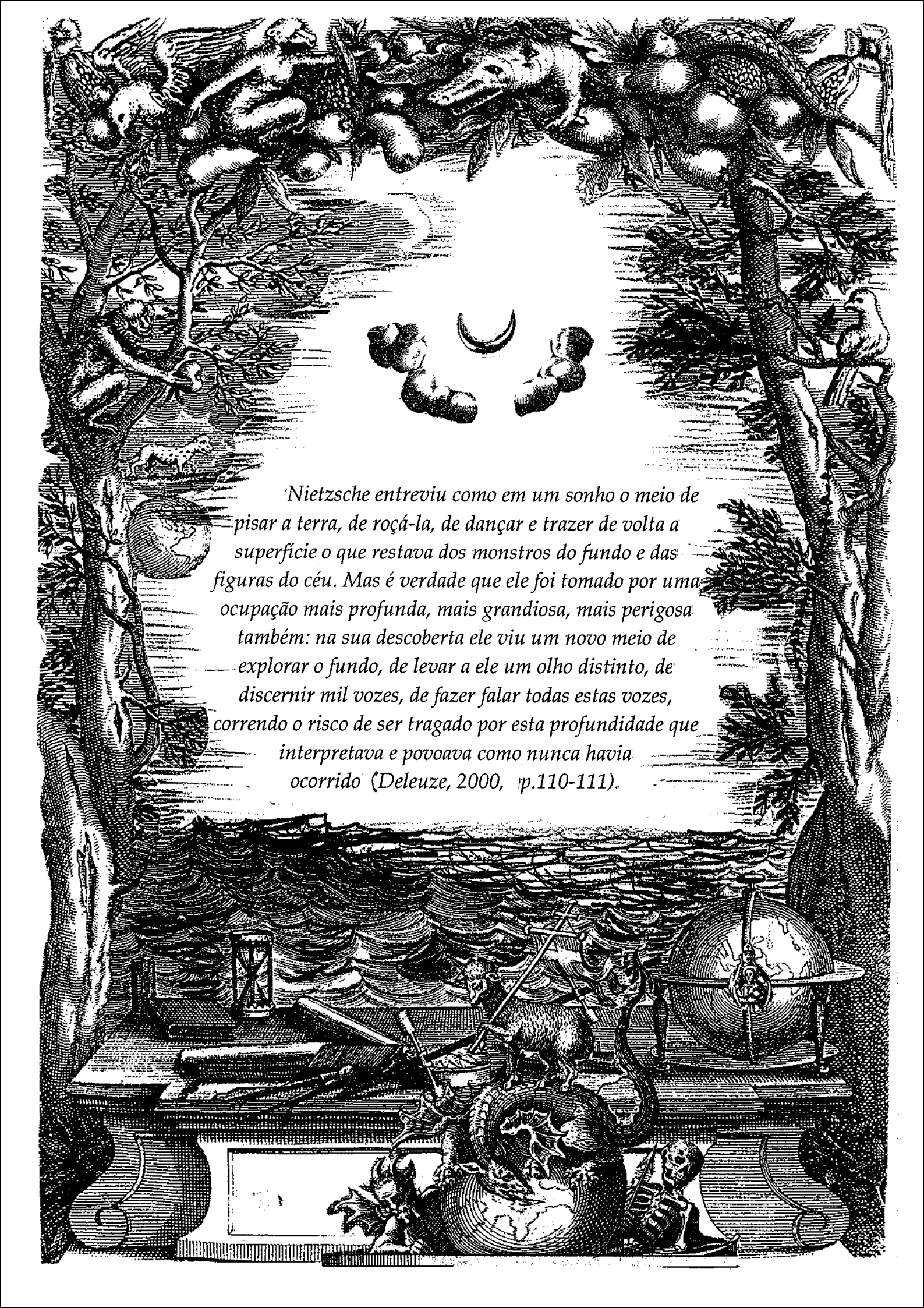
Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Profa.Dra. Sandra Mara Corazza

Porto Alegre

2004

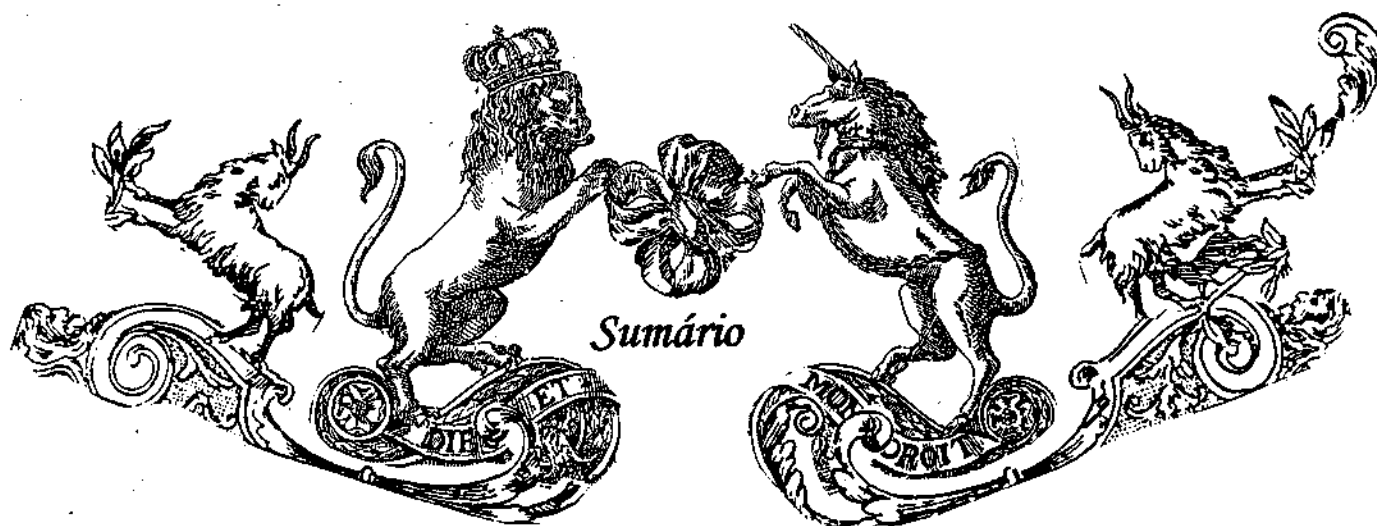




*Nietzsche entreviu como em um sonho o meio de
— pisar a terra, de roçá-la, de dançar e trazer de volta a
superfície o que restava dos monstros do fundo e das
— figuras do céu. Mas é verdade que ele foi tomado por uma
ocupação mais profunda, mais grandiosa, mais perigosa
também: na sua descoberta ele viu um novo meio de
— explorar o fundo, de levar a ele um olho distinto, de
discernir mil vozes, de fazer falar todas estas vozes,
— correndo o risco de ser tragado por esta profundidade que
interpretava e povoava como nunca havia
— ocorrido (Deleuze, 2000, p.110-111).*



*Para os corpos discentes e docentes,
em especial meus colegas, alunos e professores,
aqueles que vencem o medo, as dúvidas,
a miséria, a preguiça, o cansaço, o sono,
e, ultrapassam toda sorte de dificuldades
a fim de aprender, provar e ensinar a matéria
superando seus limites com a arte.*



Pré-texto

Lista de figuras.....	iv
Lista de Abreviaturas.....	viii
Resumo.....	x
Résumé.....	xi
Abstract.....	xii

Móviles iniciais

Tese, teias (20 p.)	Tst
Antropofagia (6 p.)	Af
Das maneiras (15 p.)	Dmn

Desenvolvimento em textos móveis

Lat 29°10' Long 50°51' (15 p.).....	Ltlg
Mestres Infernais (12 p.).....	Mi
Pop'filosofia (13 p.).....	Pf
Princesa moura, deusa pagã (16 p.).....	Pmdp
Dos movimentos (19 p.).....	Dmv
Pontos,linhas, cores (14 p.).....	Plc
Elementos da composição (12 p.).....	Ec

Criar (13 p.).....	C
Da arte (14 p.).....	Da
Ciência menor (18 p.).....	Cm
Saberes alquímicos (13 p.).....	Sal
O senhor das encruzilhadas (12 p.).....	Sde
Matéria Monstra (13 p.).....	Mtm
Corpo esquizo (12 p.).....	Cz
Máquinas bifurcadas (16 p.).....	M♀
Derme pictórica (12 p.).....	DPtc
Devir-saurofíidio (20 p.).....	Ds
Danças de Dioniso (16 p.).....	Dd
Aprender e Pensar (11 p.).....	Ap
Dos restos(9 p.).....	Drts.
Tópicos para uma Geo-Educação (33 p.).....	Tgeo
1.Composição de paisagens.....	01
2. Dimensões moleculares.....	03
3. Uma educação menor.....	05
4. Imagens de pensamento pop.....	08
5. Funcionamento esquizo e propagação rizomática.....	09
6. Sentido trágico.....	13
7. Plano monstruoso.....	18
8. Pedagogia dionisíaca.....	22
9. Ovo caósmico: ponto zero.....	30

Bloco de referências

Bibliografia.....	2
Fontes consultadas.....	15

378 f.





Lista de figuras

Capa: adaptação da capa da *Geometria Peregrina*. Capturado em: <http://monika.univ.gda.pl/~literat/grafika/geom.jpg>, acesso em 29 fev. 2004.

Entorno da epígrafe, *capa*, p.3: recorte da capa da *Chronica da Provincia do Brasil*, Simão de Vasconcellos, 1663. In: GAMBINI. *Espelho índio: a formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000, p. 39.

Figura, *Af*, p. 4: **Culto ao demônio**, Honório Philocono, 1621. In: GAMBINI. *Espelho índio: a formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000, p. 121.

Figura, *Af*, p.6. **Canibais**, Theodore de Bry, 1592. In: GAMBINI. *Espelho índio: a formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000, p.117.

Figura, *Sal*, p. 13. **Os quatro cavaleiros do Apocalipse**, Albert Dürer, 1498. In: SCHEIBER, W. e MATHYS, F. *Infectio: historia de las enfermedades infecciosas*. Basilea: Roche, 1987, p.74.

Figura, *Ds*, p.20. **Dragão**. ROOB, A. *Alquimia e misticismo*. Taschen, 1997, p.72. .

Figura, *Mi*, p.12 **Sonho de Polifides**. Jean Goujon, 1546. In: LASCAULT, G. *Le monstre dans l'art occidental: un problème esthétique*. Paris: Klincksieck, 1973.

Figura, *Tgeo*, p.1. **Ovo pitagórico**. In: MACLAGAN, D. *Mitos da criação*. Madrid/Rio de Janeiro/Lisboa: Ed. Del Prado, 1997, p.16.

Figuras, *Sal*, p.1 e *Sde*, p.10, são recortes do design de Graça Lima, 1999. In: RANDON. *Mitos gregos – a origem do mundo*. Salamandra: Caxias do Sul, 1999, p.19 e p. 23.

A capa e a contra-capa do *Bloco de referências* composições feitas com recortes de bandas de Theodore de Bry para o livro *America Tertia*, de 1592.. In: GAMBINI. *Espelho índio: a formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000, p 118-119.

Todos os outros ornamentos são criados com recortes das pranchas desenhadas por Alexander Speltz. In: SPELTZ, A. *The styles of ornament*. New York: Dover, 1959.

OBS: Há composições híbridas, que combinam recortes das três últimas referências citadas.



SECRETARIA
BIBLIOTECA SECTORIAL DE EDUCAÇÃO

Lista de abreviaturas

- Af . Antropofagia
Ap . Aprender e pensar
C . Criar
Cm . Ciência Menor
CsO . corpo sem órgãos
Cz . Corpo esquizo
Da . Da arte
Dd . Danças de Dioniso
Drst . Dos restos
Dmn . Das maneiras
Dmv . Dos movimentos
DPtc . Derme Pictórica
Ds . Devir-saurofídio
Ec . Elementos da Composição
Ltlg . Lat 29°10' Long 50°51'
M♀ . Máquina de Vênus/ Máquinas Bifurcadas
Mi . Mestres Infernais
Mtm . Matéria Monstra
p . ponto de vista
P . plano movente da paisagem
Pf . Pop' filosofia
Plc . Pontos, linhas, cores
Pmdp . Princesa moura, deusa pagã
Sal . Saberes alquímicos
Sde . O Senhor das Encruzilhadas
Tgeo . Tópicos para uma geo-educação
Tst . Tese, teias, telas





Resumo

O presente trabalho traça a paisagem da geo-educação, um plano virtual criado a partir da doutrina do eterno retorno de Nietzsche e da geo-filosofia de Deleuze e Guattari. Trata-se de pensar uma educação cuja prática se dê nos termos das artes, possibilitando uma maneira estética de aprender e de ensinar as matérias que se oferecem à vida. A geo-educação procura desenvolver maneiras de provar os afectos dos povos e das forças que atravessam a Terra, superfície onde sua prática acontece. Imanente às forças caóticas dos devires da Terra, o plano da geo-educação é traçado em compósitos textuais, criados com os conceitos que incorporam sua perspectiva: máquina, superfície, matéria, movimento, devir, paisagem, monumento, acontecimento, plano, pele, sensação, figura, corpo, esquizo, horizonte, linha de fuga, infinito, multiplicidade, caos. Esse plano, construído conceitualmente para colocar o problema dos devires da arte no campo educacional, é trabalhado junto à pesquisa tipológica de estilos monstruosos. Procede com a problematização topológica das figuras que incorporam as variações estilísticas, operando uma análise cartográfica das perspectivas que os estilos e as figuras implicam. A composição desse plano funciona por efeitos pictóricos e disseminação de variedades, forças transversais que delineiam os devires da pesquisa em figuras estéticas. Esses efeitos tentam trazer o estranhamento dionisíaco, a genitalidade venusiana, os transportes mercuriais e a riqueza abissal de um território de cortes e quedas, para dentro do texto. Deuses clássicos (resquícios da filologia nietzschiana), personagens de cultos e de lendas, paisagens geográficas acidentadas, como o cerro do Jarau ou uma das fendas dos Aparados da Serra (figurações que deram corpo para seres de sensação), animam o plano de composição traçado por essa Tese. O abismo Itaimbezinho, a divindade diabólica dos cultos afro-brasileiros, Exu, e a princesa moura que virou a Teiniaguá, da lenda gaúcha *A Salamanca do Jarau*, funcionam como paisagens por onde passam forças proscritas, que clamam o corpóreo, o animalesco e a morte, potências terrivelmente problemáticas para a educação. Junto a essas figuras a Tese esboça um território fronteiro ao impensado, in-formado; território abissal marcado pelo que Deleuze chama "linha feiticeira" e que mapeia os estratégicos limites com o ainda não-criado. Experimentar essa linha é vital para que aconteçam os processos de criação. Provar a matéria implica mergulhar no caos e tomar doses de desrazão, aquilo que Nietzsche explicou como "sentido dionisíaco da arte". Embora a criação tenha como objetivo a definição de uma forma, é na dissolução do transe dionisíaco que a natureza da matéria in-forme se mostra, pois excede o organismo e faz um corpo pleno, sem órgãos. Sem essa experiência radical, de ultrapassagem de limites, não se cria e não se consegue fazer arte. Aprender é se contagiar com os seres de sensação desprendidos pelas matérias de uma arte. Possibilitar uma educação com a arte, fazer geo-educação, é arrancar as matérias de estudo das sedimentações das disciplinas do conhecimento, tomando as matérias como expressão de estilos de pensamento, jamais como verdades.





Résumé

Ce travail trace le paysage de la géo-éducation, d'un plan virtuel créé de la doctrine du retour perpétuel de Nietzsche et de la géo-philosophie de Deleuze et de Guattari. Il s'agit de penser une éducation dont la pratique est faite dans les terms des arts, pour rendre possible une manière esthétique d'apprendre et d'enseigner les matières qui s'offrent à la vie. La géo-éducation trouve développer des manières de essayer les affections des peuples et celles des forces qui traversent la terre, surface où cette pratique se produit. Immanent aux forces chaotiques des devenirs de la terre, le plan de la géo-éducation est tracé dans des composites textuels, créés avec les concepts qui incorporent sa perspective: machine, surface, matière, mouvement, devenir, paysage, monument, événement, plan, peau, sensation, figure, corps, esquisses, horizon, ligne de fuite, l'infini, multiplicité, chaos. Ce plan, construit conceptuellement pour disposer le problème des devenirs de l'art dans le domaine éducatif, est travaillé ensemble à la recherche typologique des modèles monstrueux. Il se poursuit par la problématisation topologique des figures qui incorporent les variations stylistiques, actionnant une analyse cartographique des perspectives que les styles et les figures impliquent. La composition de ce plan fonctionne par l'effet pictural et la diffusion des variétés, des forces transversales qui tracent les devenirs de la recherche dans les figures esthétiques. Ces effets essayent apporter l'étrangeté dionysiaque, la génitalité de Venus, les transports mercuriales et la richesse abyssale d'un territoire de coupes et de chutes, à l'intérieur du texte. Les Dieux classiques (restes de la philologie nietzschéenne), les personnages des cultes et des légendes, les accidents géographiques de paysages, comme le *cerro de Jarau* ou une des fissures de l'*Aparados da Serra* (figurations qu'ils avaient donné aux corps pour des êtres de sensation), animent vers le haut du plan de composition tracé pour cette thèse. L'abîme *Itaimbezinho*, la divinité diabolique des cultes afro-Brésiliens, l'*Exu*, et la princesse maure qui est devenue la Teiniaguá, de la légende "*gaucha*" *Salamanque du Jarau* - ils fonctionnent comme paysages par où passent les forces interdites, qui crient pour le corporel, l'animalesque et la mort, puissances terriblement problématiques pour l'éducation. Joint à ces figures la thèse esquisse un territoire frontière impensable, informe; un territoire abyssal marqué pour ce que Deleuze appelle "ligne de sorcière" et qui identifie les limites stratégiques avec le pas-encore-créé. Il est essentiel d'essayer cette ligne de sorte que les procédés de création se produisent. Prouver la matière implique plonger dans le chaos et pour prendre des doses de déraison, ce que Nietzsche a expliqué par le "sens dionysiaque de l'art". Quoique la création ait comme objectif la définition d'une forme, c'est dans la dissolution d'une transe dionysiaque que la nature de la matière informe se montre, dont elle excède l'organisme et elle fait un plein corps, sans organes. Sans cette expérience radicale, du dépassement des bornes, on ne crée pas et on n'arrive pas à faire de l'art. Apprendre est se contagier avec les êtres de la sensation détachés par les matières d'un art. Rendre possible une éducation avec l'art, faire la géo-éducation, est détacher les matières de l'étude des sédimentations des disciplines de la connaissance, en prenant les matières comme expression des styles de pensée, jamais comme vérités.

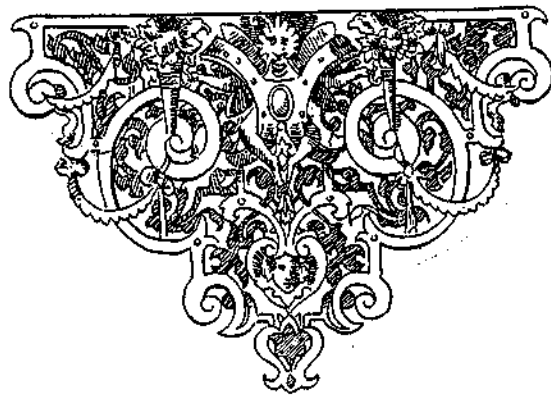




Abstract

This work delineates the landscape of "geo-education", which is a virtual plane based upon Nietzsche's doctrine of the eternal recurrence and Deleuze and Guattari's geo-philosophy. It proposes a concept of education whose practice leads to the development of art-related concepts, paving the way for an aesthetical style of learning and teaching the matter that comes to life. Geo-education seeks to develop ways of proving the affection of the peoples and forces that traverse the Earth, the surface where its practice takes place. Immanent to the chaotic forces of the Earth's possibilities, the plane of geo-education is outlined through text composites created by concepts that incorporate its perspective: machine, surface, movement, becoming, landscape, monument, happening, plane, skin, sensation, figure, body, schizo, horizon, line of flight/evasion, infinity, multiplicity, chaos. This plane, conceptually built to introduce the problem of art's possibilities in education, is presented together with typological research of monstrous styles. It goes on to question, from a topological viewpoint, the figures that incorporate the stylistic variations, in a cartographical analysis of the perspectives created by the styles and figures. The composition of this plane works through pictorial effects and the dissemination of variations, transversal forces that delineate the possibilities of research into aesthetic figures. These effects strive to bring into the text Dionysian estrangement, Venusian genitility, Mercurial transports, and the abyssal wealth of a territory of cuts and falls. Classical gods (vestiges of Nietzsche's philology), characters of cults and legends, rough geographical landscapes, similar to the "Hill of Jarau" or one of the fissures in the "Aparados da Serra" (figurations that embodied beings of sensation), animate the composition plane delineated by this thesis. The "Itaimbezinho" canyon, the diabolic deity of the Afro-Brazilian cults, Exu, and the Moorish princess who turned into the Teiniaguá, from the gaúcho legend "A salamanca do Jarau", all work as a landscape, where banned forces pass by, in search of the corporeal, the bestial, and of death, all of which are terribly problematic potencies for education. Along with those figures, this thesis outlines a frontier territory bordering the unthought-of, the un-formed, the abyssal territory marked by what Deleuze calls the "bewitched line", which maps the strategic limits of the not-yet-created. Experimenting with this line is vital for the process of creation to take place. Trying the subject-matter involves diving in the chaos and swallowing doses of unreason – what Nietzsche explained as being the "Dionysian sense of art". Though the objective of creation is the definition of a form, it is in the dissolution of the dionysian trance that the nature of the subject-matter, without form, shows itself, as it exceeds the organism and makes a plain body, without organs. Without this radical experience of going beyond the limits, one cannot create and cannot make art. Learning is the contagion one gets from the beings of sensation detached from the subject-matter of an art. To make an education with art possible, to do geo-education, is to pull the subject-matter of study away from sedimentation of the disciplines of knowledge, taking such matter as an expression of styles of thought, never as truths.





Tst . Tese, teias, telas

Uma Tese se define como proposições que são apresentadas. O termo vem do grego, *thésis*, ato de pôr. Originou o pospositivo “tese” – encontrado em palavras como síntese – a qual indica colocação, posição, arranjo. Apresentar uma Tese é, portanto, colocar o que há de problemático em um certo campo; trata-se da exposição dos elementos que compõem o plano de pensamento, criado junto àquilo que se coloca.

A expressão “em tese” quer dizer “por princípio” ou “teoricamente”. Esse uso talvez advenha do sentido aristotélico da palavra: um princípio teórico que fundamenta algo a ser demonstrado e sustentado por meio de argumentação. Desde a Antigüidade Clássica, este entendimento do que seja uma tese perdura, perpassado pela filosofia escolástica, que imprimiu a necessidade das teses serem “discutidas”. Na filosofia de hegeliana, tese passa a denominar o conceito que diz respeito ao início do próprio processo dialético. Ainda antes de Hegel, foi Kant quem designou o termo “tese” para exprimir as antinomias do juízo, sendo a tese, o elemento positivo.

Do kantismo, interessa aqui apenas o aspecto afirmativo implicado na feitura de uma tese. Entretanto, uma tese não se constitui exclusivamente por afirmações teóricas e pela instituição de proposições. Inseparável da matéria e dos sistemas

concretos, uma tese não se descola do estado das coisas, das afecções sensíveis e das percepções da matéria. [A necessidade de se fazer uma tese surge exatamente quando a matéria e seus estados problemáticos obrigam o pensador a inventar um modo de dispor os problemas que experimenta. Essa necessidade é o que incita para a pesquisa e o que arrasta à investigação daquilo que está em jogo nos campos existenciais. Para todos os efeitos, apresentar uma tese é expor publicamente o que se pensa ou o que se deixa de pensar, é mostrar experimentações, explicitar experiências e defender um certo posicionamento. Afinal, reza a tradição escolástica que, principalmente no âmbito acadêmico, as teses precisam ser defendidas.]

Concebendo pensamento e matéria como inseparáveis, uma tese não é uma simples operação conceitual sobre um objeto determinado e sim a criação de um plano de consistência. Esse plano, definido por Deleuze e Guattari, implica problemas filosóficos que “supõem uma textura ou teia do discurso que seja anterior a tudo que possa ser elaborado pelas agulhas de crochê das Formas puras ou imutáveis”.¹ Criar um plano conceitual junto com Nietzsche, Deleuze e, por vezes, Bergson, trata-se da feitura de um corte cuja finalidade é dar a ver algumas fatias dos sistemas instáveis e complexos, os quais somos impelidos a estudar. Tais sistemas, melhor definidos como “campos problemáticos”, dizem respeito às constantes dissipações das estruturas por meio das quais nos acercamos do mundo material. “Ramificações de ‘temas complexos’, que depois se ligam uns aos outros em várias junções ou conjunturas”,² plano complicado, dobrado de modo que não exista uma superfície a ser dobrada, cheio de bifurcações. A complexidade das estruturas, em constante mutabilidade, dificulta a efetuação de divisões, ordenações e enumerações, embora permita o levantamento de evidências, mesmo que estas também se esvaeçam nos processos de diferenciação. [A diferença é produzida nas ínfimas variáveis que alteram conjuntos imperceptíveis, engendram constantes movimentos e fazem as estruturas oscilarem entre múltiplas tendências. O que é tomado como

¹ RAJCHMAN. *As ligações de Deleuze*. Lisboa: Temas e Debates, 2002, p. 68.

² Idem, *ibidem*, p. 68.

evidente acaba sempre por deformar-se no seio das relações não-lineares que se passam nas invisibilidades da matéria. Ao invés de uma direção definida, regular, lida-se com paradoxos, multiplicidades e excêntricos turbilhões,]o “devir-louco”³ que Deleuze traz em *Lógica do sentido*. Brumoso, esfumaçado e espiralado, o plano que aqui se apresenta é não-formado, fluídico, intenso, ondulatório e instável.

O que a presente Tese defende extrapola a linearidade das argüições cartesianas ou qualquer outra seqüencialidade metodológica. Ao invés de argumentar, ela expõe a vulnerabilidade de um campo terrivelmente problemático: a zona de intersecção entre a educação, a arte e suas expressões marginais. Campo esse que também se compõe frente às produções do mundo industrializado, aos artefatos de consumo e à proliferação midiática de criações “artísticas”. O problema mais saliente deste confuso domínio diz respeito aos modos pelos quais se dá a aprendizagem e os processos de criação frente ao consumo fácil de imagens, cuja ampla veiculação de produtos conquistam as multidões. Embora não descarte a importância deste problema, o que exponho aqui é o que há de menos saliente, por vezes até ignorado, no território formado pela educação e pela arte, aquilo que se confunde com os saberes nômades que se apresentam nas ciências menores. Ambulantes, as artes “menores” se ligam com o território, não como uma pátria, mas como superfície de devires, Terra. O que essa tese estende é uma perspectiva virtual sobre uma paisagem em vias de formar um plano de composição para a Educação. Não se trata de tomar a educação sob o ponto de vista da arte, mas de criar uma geo-educação, cujo plano de imanência educacional é traçado junto com o corpo sem órgãos da esquizo-análise e com as implicações do pensamento com o caos. Esta Tese trata da criação e do acontecimento de aprender junto às experiências feiticeiras, dionisíacas, cujos transes e delírios selvagens nos arrastam a perigosas zonas abissais. Um dos pontos que defendo, nem sempre de modo explícito, é que sem a experiência

³ DELEUZE. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

da profusão caótica, do desmembramento, da dilaceração personificada por Dioniso e seu monstruoso cortejo, não se consegue criar.

Contudo, pouco importa uma “defesa” dessa ou de outras suposições apresentadas no corpo deste texto criado como Tese. Embora seja uma produção acadêmica, este trabalho procura fugir dos modelos jurídicos e científicos, de modo que opto por compor figuras e conceitos em diagramas, ao invés de inquiri-los de modo lógico. Em lugar do Tribunal da Razão, é a distribuição rizomática dos conceitos que tece o plano, posto no pensamento de geo-filosófico de Deleuze e Guattari, estudado aqui. Plano de imanência o qual, usando a expressão de Luiz Orlandi, “espalha-se”.⁴ Plano composto por linhas abstratas, linhas moleculares ou linhas de devir que criam o *spatium* existencial, cujos pedaços, cortes e secções, são as matérias intensas, seres de sensação e paisagens junto as quais se estendem os pensamentos.

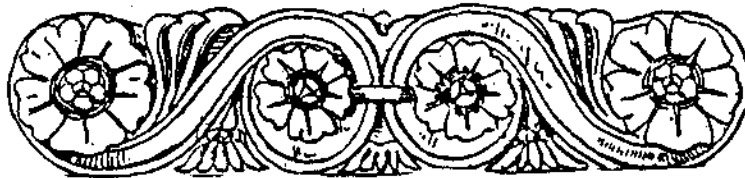
Ligação e rompimento de fios, exposição da trama, de seus cortes, apliques e bordados, a teoria é tecida. Uma Tese se cria. Tese-teia que se tece⁵ sobre as telas da vida, superfícies privilegiadas de exibição e inscrição dos desejos. Redes de imagens sob finas membranas, tênues suportes da teagem virtual imbricada nos processos criadores. O turbilhão libera os elementos caóticos das misturas abissais e irrompe na superfície absoluta das percepções que temos da matéria. Tese-tez, sensível aos afetos, ao clima, aos acontecimentos. É um processo de estiramento, um desenrolar de linhas, linhas de devir que se estendem no plano dos conceitos e das percepções transformadas em perceptos. Tese que sonha em virar tesão, não pela quantidade de páginas, mas pela qualidade da tesura. Dizem os dicionários que tesão é algo esticado, puxado, duro, marcado pela força e pela intensidade. Daí o uso da palavra para designar a excitação sexual e focalizar certos elementos inspiradores de prazer.

⁴ ORLANDI, L. **Linhas de ação da diferença.** _In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

⁵ “Tratamos o ‘texto’ como uma trama de signos, um tecido de referências, uma teia de códigos”, escreve Sandra Corazza em seu decálogo sobre os estudos pós-críticos em educação. Cf. O que faz gaguejar a linguagem da escola In: CANDAU. **Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender.** Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p.96.

Trazer excitação e tesão para dizer de uma tese é mostrar que, mais do que a construção de um plano teórico, mais do que desenrolar o plano traçado conceitualmente, trata-se de expor a carnalidade na qual a imanência se cria.

Mais do que produzir prazer erótico, a excitação implica estimular, avivar, inflamar, insuflar, animar, incitar, exortar o que quer que seja. No latim, *excitare* vem de “chamar para fora, fazer sair”, algo que diz respeito a um certo deslocamento, a colocar em movimento algo guardado ou situado estavelmente. Por isso, o termo “excitar” também é usado como provocação, pois não deixa de sugerir uma troca de lugar, a necessidade de uma ação ou reação a algum estímulo. De certo modo, excitar é acordar, despertar, fazer nascer, deixar irromper, botar para fora, colocar em exposição. Fazer uma tese é expor um campo problemático, os conceitos com os quais este campo é pensado, os personagens conceituais que o povoam, os tipos psicossociais que o habitam e as figuras estéticas por meio das quais o percebemos. Tudo isso é exposto, estendido, colocado à “flor da pele” com a tarefa de excitar e exercitar o pensamento.



Como a vida é bem mais árida do que um jardim, e a pele ganha mais lanhos do que fica em flor, os estiramentos de sua força fazem as superfícies duras quebrarem e o tecido imperceptível que enleva todos os elementos, romper. Vive-se a sorte dos encontros do acaso. Viver é estar exposto à inevitáveis decepções e à quebra de mil promessas de amor. A arte é um aprendizado que uma vida que se desenvolve nos rasgos, na fragilidade das teias da Razão, nos furos e lanhos deixados pelas paixões mais impessoais e pelas ações mais absurdas. O sentido trágico prova na carne os devires que o corpo tem que passar para poder desafiar o Juízo. A decepção do amor é o julgamento que nele recai, a necessidade de detecção de

mentiras, a provação de todos os seus juramentos. Perder tempo com o amor é aprender que ele mais nos faz sucumbir do que nos salva, matéria trágica das essências da arte. Sem morrer, Ariadne não poderia desposar Dioniso e afirmar a vida que acolhe a diferença, abrindo-se para o fora sem a preocupação de acertar, mas em produzir alegrias. Esfacelar proposições lógicas, proceder com experimentos sobre a matéria, tatear no pictórico do infinito, é o acontecimento sem significação. Sensação incorporal que afirma não um propósito ou um aplicativo, e sim exercícios de composição. O que se afirma é um estilo, não teses ou proposições.⁶

O exercício de estilos que essa Tese realiza é cartografia esquizo-analítica, traçada sobre perspectivas em vias de se fazer. Essa Tese não parte de dados atuais, mapeamento de instituições, práticas e culturas, mas sim de potencialidades criadoras que rondam os campos artísticos, educacionais e filosóficos. Tais potências dispõem a perspectiva da geo-educação, processo virtual, não atualizado, de uma educação pensada com os devires da arte. A geo-educação segue os fluxos do que se ensaia como projeto esquizo-analítico ou o pensamento da Diferença na educação brasileira, a saber, a produção de Sandra Corazza, Tomaz Tadeu, Silvio Gallo e vários outros autores que tratam da criação e de problemas epistemológicos junto a Nietzsche, Bergson e Deleuze. O trabalho foi rastrear textos e outras pesquisas, que usam as ferramentas conceituais de Deleuze, para criar uma imagem de educação voltada para as forças de vida e seus acontecimentos plenos, exteriores à cultura erudita alexandrina e às instituições educacionais modernas. O grande clamor é sair do modelo dogmático, da reprodução de imagens de pensamento e dos clichês de opinião. Não é corrigir uma falha e denunciar que a Educação, ao invés de se dar no desenvolvimento das artes,⁷ tem simplesmente reproduzido saberes. Ao invés de

⁶ RAJCHMAN *As ligações de Deleuze*, p. 83.

⁷ A tese de que a arte é a base da aprendizagem, cujos fundamentos remontam ao platonismo, foi defendida pelo inglês Herbert Read. Embora a Tese que aqui se apresenta parta de uma perspectiva avessa ao humanismo de Read, reconhece a importância de *A Educação pela arte*, obra dos anos 40 do século XX. Esta referência não será usada no presente trabalho devido à disparidade dos conceitos pelos quais Read define a arte (percepção, imaginação, sensibilidade), em relação ao plano conceitual geo-filosófico aqui adotado. Também considero inútil grande parte do desenvolvimento de seu trabalho no referido livro, no qual Read aplica os tipos psicológicos de Jung para interpretar desenhos infantis.

pensar a Arte como uma disciplina do conhecimento,⁸ a geo-educação procura o potencial artístico de cada matéria a se aprender. O alcance de uma “maestria” sobre uma matéria a se ensinar e aprender, é tomado a partir de práticas, técnicas, usos e manejos do material, enfim, do desenvolvimento de um estilo.

No subsolo dessa pesquisa, mostro alguns traços da genealogia do processo de separação entre as artes e as ciências. Para seguir o rastro do pensamento mágico, animista e tribal, saber em que o plano de referência das ciências e o plano de composição da arte não se separam, o traçado de um percurso involutivo me levou a fazer algumas inserções arqueológicas ao século XVI. Embora a pesquisa não tenha seguido pistas sobre a marginalização de certas matérias pela Educação “oficial”, há uma paisagem, anterior à definição das disciplinas do conhecimento, cujas figuras são devires do plano geo-educacional. Esses movimentos, que acontecem nas bordas do trabalho, desenvolvem um estilo maneirista repleto de figuras grotescas e monstros, elementos da composição que animam a paisagem dionisíaca que aqui tentei traçar. O traçado de um plano de imanência artístico-educacional, como é o caso dessa Tese, usa os conceitos para criar uma paisagem de pensamento, um vislumbre dos afectos que estão em jogo, ou seja, aqueles devires que potencializam o que pode vir a ser uma pedagogia abissal. Ao se mapear os vetores nomádicos da criação, segue-se suas proliferações, define-se séries a partir das bifurcações que fazem seus devires, faz-se a análise das condições de alguns caminhos traçados sobre o corpo da Terra. Trata-se de uma cartografia da pele das sensações, de uma derme pictórica (DPtc), onde figuras estéticas monstruosas, como Exu e a Teniaguá, potências que se tornam lenda, dão corpo para o devir. Criar uma perspectiva virtual

⁸ As premissas da arte-educação como uma disciplina do conhecimento surgem nos Estados Unidos com a sigla DBAE, *Discipline Based Art Education*, e, no Brasil, são transformadas, por Ana Mae Barbosa, na Metodologia Triangular. Elliot Eisner, professor da Universidade de Stanford, publicou obras que analisam vários aspectos do papel da arte na educação. Juntamente com outros educadores de arte, Lanier, Barkan, desde os anos 1960, Eisner, retomando os estudos de John Dewey, mostrava a problemática das convicções em torno da Educação Artística: reprodução de modelos, aspectos recreativos, função ornamental, matéria “sem importância”. Apesar desses trabalhos cumprirem um papel exponencial no que tange o espaço das artes nas escolas e em outras instituições, opto por não fazer a revisão bibliográfica desses autores porque o desenvolvimento do plano geo-educacional, foco dessa Tese, acontece nas trilhas dos estudos nietzschianos e esquizo-analíticos e não junto às pesquisas específicas sobre a arte na educação.

para a educação, na qual a prática do magistério e a vida estudantil tornam-se forças estéticas, envolve o estudo de planos de pensamento que dão a ver figuras estranhas, sincréticas e marginais, seres de sensação que mostram a diferença e afirmam os simulacros. Os conceitos pictóricos, que aqui se desenvolvem, procuram dar devires ao plano de pensamento traçado. Os conceitos desenvolvidos percorrem territórios virtuais, capturam fagulhas moleculares, variações imperceptíveis, que compõem as paisagens criadas pela perspectiva que se desenrola. Na paisagem, irrompem ou passam as figuras estéticas, corpos intensos que dão inúmeras doses de desrazão para os devires que as acompanham.

Os devires correm pela Terra, “uma dança sobre a terra, um desenho no tabique, uma marca no corpo, são um sistema gráfico, um geo-grafismo, uma geografia”.⁹ Os afectos da terra são artifícios das superfícies cavadas pela arte que ali se conserva as sensações, intensidades que o corpo coloca na matéria para fazer das percepções, perceptos e das afecções do corpo, afectos. A derme da geo-educação é essa zona sensorial, intensa, onde pensar é fazer arte e onde aprender é resolver problemas inventando modos de compor os espaços. Antes de formular uma questão, o problema é colocado como obra de arte, acontecimento cuja única explicação é redescobrir sensações nos perceptos criados. A sensação é um agenciamento estético entre o corpo e o plano pictórico que o circunda. Pele da paisagem, “toda sensação é uma questão, mesmo que só o silêncio responde a ela”.¹⁰



Pictórica, essa Tese não define uma pergunta, não pendura proposições em frases interrogativas,¹¹ mesmo quando as formula. A Tese tece uma zona

⁹ DELEUZE e GUATTARI. *O anti-Édipo*. São Paulo: Assírio e Alvim, 1996, p. 195.

¹⁰ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed.34, 1992, p. 251.

¹¹ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p.181-182.

Problemas

indeterminada, problemática, povoada de incógnitas. [O problema da pesquisa é estender a tela de uma paisagem, composição de conceitos que dão a ver uma pedagogia de volição estética, uma prática pensada com as artes e com os mais estranhos devires da matéria. O que a Tese mostra é um plano virtual com linhas góticas, maneiristas, barrocas, no qual se vislumbram paisagens sublimes, cujo estilo e motivações tendem a se evadir do campo difuso em que se situa a educação. Esta Tese tenta focalizar a criação e a dissolução de um plano pedagógico vibrátil, cujas potências inventivas aparecem nas pesquisas esquizo-analíticas e deleuzianas dentro da área da educação. No seguimento das trilhas deixadas pela pedagogia dos monstros e pelas filosofias infernais, no estudo de autores malditos e junto a temas não muito “nobres”, “sérios” e “científicos”, pinta-se a geo-educação. Sua paisagem é o Abismo verdejante, uma fenda profunda cheia de cascatas, arco-íris, névoas, perigos mortais e a fatal subida das águas nas chuvas torrenciais. Mas essa paisagem, figura pela qual passam as matérias dessa pesquisa, muda de acordo com os conceitos utilizados para resolver os problemas que a tessitura da composição coloca.

Variedades de paisagens virtuais, mostras de conceitos e figuras, surgem para compor essa Tese. [O modo pelo qual a Tese se apresenta, em textos que podem ser lidos aleatoriamente,¹² sem ordem fixa, é uma estratégia estética. A intenção é produzir um plano de pensamento que opere por sínteses disjuntivas e não na construção gradual de argumentos, explicitação de dados e questões supositivas, cujas referências se desenrolam sobre um eixo central.¹³ Ao invés de capítulos, a geo-educação é explicada em móveis.¹⁴ Os móveis são textos de vários tamanhos,

Como é construído?

¹² A Tese de Rosália Peruzzo, também elaborada dentro da perspectiva esquizo-analítica, foi apresentada em cadernos que poderiam ser lidos em qualquer ordem. Cf. PERUZZO. **Das artes de viver e das possíveis hibridações de subjetividades**. Porto Alegre: FAGED/UFRGS. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

¹³ Esse outro modo de escrever uma tese foi um desafio lançado pela orientadora desse trabalho, profa Sandra Corazza, decepcionada com o funcionamento da escritura nos dois primeiros capítulos que apresentei. A maneira de apresentar a Tese é a afirmação do plano de pensamento que se traça.

¹⁴ O termo “móvil” foi sugerido por Sandra Corazza, que o sentia como uma palavra mais maleável do que “módulo”, a qual usei, inicialmente, para chamar os textos em questão. “Soltar” os textos não foi muito fácil e, nos primeiros meses, ainda tentei agrupá-los em blocos com temáticas específicas, que configurariam, mais ou menos, algo mais parecido com os tradicionais capítulos. Curiosamente, encontro, quase no final da redação, referências à “estrutura móvil [...] causada pela presença de muitas simultaneidades no texto” na introdução da tese de Maria

situados sobre variedades temáticas, onde os conceitos e as figuras estéticas junto aos quais a geo-educação se traça, são operados. Desmembrada, a estrutura da pesquisa cria um corpo sem órgãos, mutável, aberto, ainda que não despojado de uma “cabeça”, constituída pelos textos introdutórios, “Tese, teias, telas” (*Tst*), “Das maneiras” (*Dmn*) e “Antropofagia” (*Af*). No decorrer da redação, um fio dorsal, “Tópicos para uma geo-educação” (*Tgeo*), parece ter sido necessário para sintetizar as linhas gerais do pensamento onde a Tese e seus devires se desenvolvem.



Ao escapar de uma perspectiva analítica *post factum*, a presente Tese desenvolve-se sobre um fundo indefinido, cuja problemática percorre todas as instâncias da composição. [Esse problema de fundo se coloca na experimentação de estilos, figuras e conceitos trabalho que tateia sobre matérias in-formadas, testando as possibilidades de se fazer uma tese fora do plano de referência científico e suas verificações de variáveis. A questão é como proceder a uma pesquisa sem usar divisões e categorizações, sem efetivar análises que reintegrem o objeto escolhido em determinações espaciais, enunciações e hierarquias de valores. Como proceder a uma pesquisa sem individualizar elementos, discernir estados de coisas, definir conceitos? É possível uma tese estender seu plano num jogo de forças que independe das direções tomadas no desenvolvimento dos conceitos? É possível uma tese fora do plano lógico?]

Cândida Ferreira de Almeida, que explica essa estrutura “como fios que amarram um objeto, permitindo que ele seja tomado em sua individualidade, mas também como um móbil mais complexo, pois os fios interligam todas as diferentes partes”. Embora a tese seja apresentada em quatro capítulos, as obras da literatura brasileira que analisa são tratadas como pontos de partida junto aos quais “cada linha poderia agregar diferentes textos com referências ao canibalismo”. Cf. ALMEIDA. **Tornar-se Outro: o *topos* canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2002, p.22.

Não há respostas, tampouco razões num plano de pensamento que se encontra no limiar, no chão rachado, na proximidade abissal. Criada num pedaço fendido, onde os conceitos se abismam em seres de sensação, a geo-educação traça um aprender, um criar e um ensinar que extraem as intensidades da matéria, numa dança que desenha e compõe a casca planetária. Aqui, explico algumas das forças que impelem suas linhas constitutivas a seguirem uma ou outra tendência, a traçarem certos tipos ^{de} movimentos e desenvolverem maneiras de lidar com a instabilidade e mutabilidades dos afectos, com os paradoxos do sentido, com o absurdo das criações. As escolhas entre um ou outro caminho não encontram uma razão que as justifique. Todo o esforço desse trabalho textual é sair do plano lógico das proposições, seguir os devires dos personagens conceituais e explorar as zonas híbridas, territórios cujos acidentes se tornam perceptos. A tentativa é que essa Tese não se dê nas fronteiras da educação com a arte, mas junto a uma educação em vias de se fazer, que se confunde com o plano de composição da arte.

Um dos modos de traçar o plano geo-educacional foi dispor figuras estéticas, cujo movimento de forças envolvem devires proscritos, complicações na superfície, fluxos incontroláveis que espriam as potências da Terra. Os deuses clássicos, os monstros fabulosos, Exu, Vênus, Teniaguá, funcionam nessa Tese como forças doadoras de sentido, efeitos que alongam os devires na superfície do acontecimento, sem propriedade e sem classe. Não são representações, mas devires que imprimem os tons da paisagem, onde os loucos atravessamentos das artes os criam como monumentos. Divindades, ícones, lendas, nomes que se perdem, afirmam a vibração incorporal da matéria que os exprime. Tais forças incorporais criam séries de variações infinitas, sempre situadas numa figura estética que imprime nas matérias um tipo de afecto: devir-criança, devir-mulher, devir-serpente, devir-lagarta, devir-mineral, devir-carbúnculo, devir-fogo, devir-efervescência, devir-vinho, devir-vegetal. Os devires são os atravessamentos de oceanos, a mistura de povos, o pensamento sincrético, onde figuras se criam junto a combinações conceituais

heteróclitas, fundadas em imagens de pensamento absurdas, artifícios que fazem falar os ícones. Criar imagens é traçar um plano, produzir um corpo sem órgãos (CsO) e dotar, com a atividade do pensamento, a matéria de sentido. A imagem é aquilo que se dá a enquadrar, a recortar e a guardar da matéria. As imagens são mapeamentos virtuais dos devires, cujos traços dão corpo a uma máquina de pele, plano intenso não conceitual, onde se efetuam as sensações. Criar um bloco de sensações é deixar a matéria de uma imagem afectar o corpo nos mais improváveis devires, nos encontros mais insólitos, obrigando o pensamento a criar conceitos ilógicos, potentes seres de sensação.

As figuras são peças na colocação de problemas topológicos, situados nos locais de encontros, nos desvios, nas subversões envolvidas nas micropolíticas territoriais. A encruzilhada, o cruzamento de corpos, a ambulância dos saberes, são questões suscitadas pelos devires de Exu, o Senhor das Encruzilhadas. O corpo da Terra, a devoração e os transes dionisiacos, aparecem na lenda da Teiniaguá, uma figura que aparece nas lendas populares dos gaúchos e que envolve um astroblema, um cerro fantasmagórico que soltava fumaças. Junto com o desfile de elementos que as figuras estéticas compõem em seu devir, o exercício analítico desenvolvido nessa Tese elabora perspectivas virtuais, ainda que fundadas sobre dados empíricos, como a análise de uma passagem de Exu feita no móbil "Pontos, linhas, cores" (Plc). Antes de definir um estado atual, as perspectivas dispostas em cada um dos móveis são exercícios de composição, paisagens de pensamento por onde passam os devires das artes, da ciência menor, da esquizo-análise e alguns conceitos da Filosofia da Diferença, talvez meio adulterados e distorcidos. Sobre o plano de imanência maquínico, traçado por Deleuze e Guattari, desenvolvo esse estudo de superfícies que analisa a topografia de um terreno que se partiu, procurando explorar as possibilidades de abertura ao infinito. O problema acontece na diferença de planos, nos cortes radicais, nos desníveis, nas multiplicidades. Todo interior de um problema é caótico, não importa com quão poucas variáveis seja disposto. Não há problema

fora da matéria, os problemas são colocados pela própria Terra e pelas incontáveis possibilidades da constituição do universo, multiplicidades caósmica em n dimensões, superfície movente que funda a pedagogia geo-educacional.

Junto às figuras de lendas e de panteões, a geo-educação se vale de dispositivos estilísticos esparsos, helênicos, góticos, maneiristas, rococós, expressões decadentes, populares e excessivas, para criar sua paisagem. O estilo é sempre um modo de funcionamento micropolítico, um tipo não-bélico de máquina de guerra. Como realização da vontade de arte, o estilo afirma a vida. Citando as *serpentinatas* de Miguelangelo, Deleuze diz que especialmente com o Maneirismo, puro estilo pictórico, consegue-se sair das probabilidades e provar o caos-germe sem temer o risco de abismar-se.¹⁵ Trata-se da época em que Foucault mostra a loucura solta e vitoriosa, numa liberdade estonteante em que o homem se aproxima do animal na figura do grifo: ser meio humano com membros vegetais, rostos na barriga, feições animais.¹⁶ Da Renascença, essa Tese busca algumas linhas a fim de vislumbrar a paisagem onde os monstros chegaram muito perto do homem. Ao desbravar mares imensos e atingir terras distantes, o europeu aumenta os dragões, monstros das cavernas das lendas medievais, para as serpentes gigantes da grandeza oceânica que, então, transpõe. Canibais, monstros marinhos, mulheres encantadoras e mortais. No século XVI, todas as criações parecem se esgotar, repetir movimentos, técnicas, temas. O Maneirismo é um estilo que brinca e se carrega de formas, preparando a vertigem dos redemoinhos barrocos, dos turbilhões demoníacos que tomam conta do mundo nos tempos que estruturam a modernidade. Espantar a sobriedade enciclopédica e os fantasmas da peste que estancaram a abundância maneirista é se abrir aos ritmos vitais das figuras híbridas, afirmação dos devires dionisíacos da Terra. Mesmo abstratos e cartilagosos, os estilos da arte continuaram a delirar e a desenvolver as linhas grotescas que a própria Natureza oferece. As linhas do estilo

¹⁵ DELEUZE. **Francis Bacon**: logique de la sensation. Torino: éditions de la différence, 1996. p. 102.

¹⁶ Foucault traz a figura do grifo junto às imagens das tentações de Santo Antônio, tema renascentista no qual abundam figuras diabólicas, de estilo grotesco. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.19-22.

maneirista mostram uma Terra ainda por se inventar, cheia de mundos novos e descobertas. Sobre linhas pictóricas góticas, a geo-educação busca o esfumaçamento das imagens, loucura que conjuga erros e sonhos e dança com os deuses para tornar, como queria Zaratustra, a Terra mais leve. Trata-se de reganhar o sem-fundo que atravessa a matéria de virtuais.

Ao seguir os acontecimentos criar, pensar e aprender, a pesquisa trabalha com as volições da arte e a movimentação de seus devires no caos. Embora não tenha a intenção de discernir o que se aprende no caos, a geo-educação procura compor paisagens estéticas que respondam às crises permanentes que a matéria caótica coloca. Considerando caos e cosmos como indiscerníveis, o movimento da Tese se dá nos vetores paradoxais dos sentidos apolíneos e dionisíacos da arte. Mergulhar no caos é possuir-se de forças dionisíacas e intensidades, enquanto que crivá-lo e extrair determinações de sua matéria é definir a forma apolínea. Sentimos o dionisíaco como abalo sísmico, terremoto avassalador derrubando as cidadelas construídas pela Razão. Junto ao seu devir-louco, traz sempre a tomada radical de uma forma: corte brusco de penhasco e concavidade oca da caverna. É o que não tem forma, apenas desejo do porvir, aquilo que assume qualquer forma. Como o gesto da pintura de Francis Bacon, o dionisíaco visa “alterar a imagem muito além da aparência e, na distorção” traz de volta a aparência”, enquanto o apolíneo, tentativa de “introduzir a imagem dentro do sistema nervoso da forma mais violenta e comovente possível”.¹⁷ O acontecimento da geo-educação é testar os limites de uma arte e dar provas de sua matéria.

O funcionamento bipartido da arte é exposto nas máquinas de guerra criadoras, que abrem novas linhas, sejam conquistas territoriais do instinto apolíneo ou as desterritorializações brutais dos impulsos dionisíacos. Essa máquina de Vênus (M♀), compõe e enquadra o caos, recorta alguns pedaços, decalca algumas partículas, cria e

¹⁷ Depoimento do pintor inglês Francis Bacon exposto em mural na ocasião de sua exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), em 1990. Transcrição no artigo de Vera Franco para revista Galeria, nº 21. Cf. biblio.

copiam formas diversas, que passam a fazer parte das multiplicidades do corpo sem órgãos. Apesar da duplicidade de seus vetores, o que a M♀ coloca é a “criação de textura ontológica heterogênea”¹⁸ pensada por Guattari. Ao assumir a genitalidade venusiana como potência, a geo-educação segue o projeto esquizo-analítico e sua tentativa de subverter o modelo da “crucificação crística”, trabalhando “para sua complexificação, para seu enriquecimento processual, para a tomada de consistência de suas linhas virtuais de bifurcação e de diferenciação”.¹⁹ Quando Deleuze mostra “as ‘partes-objetos’ do corpo enquanto ‘antecâmaras de virtualidades’, as quais traçariam estranhos caminhos no tecido da vida”,²⁰ a carne é tratada como revelação sensorial com potencialidades moleculares, informadas. O que passa na matéria a ser processada pela máquina são fusões e disjunções nos corpos incorpóreos do desejo, pele das sensações, libido virtual. O que nela vibra são os terrores e crueldades do monstro superficial, a sublimação fabulosa, a aglomeração que funciona como lócus de implante das garras da superfície junto aos absurdos do sentido, que “podem tragar lateralmente ou mesmo fazer-nos cair no abismo que acreditávamos conjurados”.²¹

O materialismo a-significante do pensamento híbrido de Deleuze e Guattari abre o pensamento para micro-percepções das particularidades e dos predicados da matéria. O que se coloca são estados que gradualmente animam a superfície do acontecimento e fazem a matéria virar matéria de expressão.²² A arte é a dança dionisíaca do eterno retorno, “um *pas de deux* em direção ao caos” que Guattari diz prolongar “uma reviravolta animista”,²³ ou seja, uma dança que faz a matéria “falar”. Apreensão do eterno, para Deleuze a arte redescobre um “tempo original, enrolado, complicado” em si mesmo “abarcando de uma só vez todas as suas séries e

¹⁸ GUATTARI. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed.34, 1998, p.88-89.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p.91.

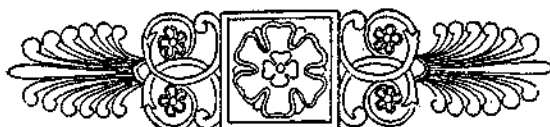
²⁰ RAJCHMAN, *As ligações de Deleuze*, p. 97.

²¹ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 96.

²² DELEUZE. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991, p.70.

²³ GUATTARI. *Caosmose*, p. 99.

dimensões".²⁴ Essa redescoberta sensorial, grande abraço na matéria que se expressa, envolve uma micropolítica da pele, que emana cores, cantos, perfumes, danças, contactos de superfícies. O que se quer com isso é a polissemia "animista, transindividual, no mundo da primeira infância, da loucura, da paixão amorosa, da criação artística"²⁵.



Constituído sob as bases apolíneas, o ensino das artes foi definido pelo academicismo do canto orfeônico, do desenho técnico, da reprodução de modelos "clássicos". Os furores dionisiacos, seus excessos, volúpias, embriaguez e escatologia, passam longe do racionalismo positivista, crença que alicerçou não apenas a Educação Artística, mas toda a Educação contemporânea. Em todas as instâncias educacionais, os movimentos dionisiacos, abertos ao caos, são transgressores e problemáticos. Investigar as possibilidades de uma pedagogia dionisiaca e abissal não é defender as manifestações passionais, os vários graus de descontrole, os envolvimentos apaixonados e os caprichos inexplicáveis que são inevitavelmente vividos por professores, alunos e outros protagonistas da vida educacional. Trata-se de cartografar as composições perceptuais que traçam desenhos potencialmente desterritorializadores, travessos, monstruosos. São traços que liberam a vida e extraem blocos de sensações de uma multiplicidade de materiais, linhas de devir que desenham compostos sensíveis, que criam e doam afectos, sensações que passam entre os corpos e se estendem nas singularidades da matéria, Géia. Terra que não se distingue da expressão, matéria de expressão que não se separa das articulações forma-contéudo-substância. Os conceitos que traçam o plano desta tese são pensados a partir de *n* composições, e a constituição deste plano não deixa de ser uma

²⁴ DELEUZE. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Escuta, p.46.

²⁵ GUATTARI. **Caosmose**, p.130.

experimentação de um pensamento perceptual criado por figuras estéticas situadas em linhas de fuga sobre o corpo sem órgãos da Terra.

Mas, que tipo de pedagogia estaria implicada nestas linhas? Qual a consistência deste plano educacional? Certamente, este outro tipo de educação, pensado com arte, com a “linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons, nas pedras”²⁶, só pode ser pensado em um plano de imanência. Crivo no caos, um plano de imanência é criado por linhas de fuga que desenvolvem os devires dos conceitos que o povoam. Traçar um plano é sempre uma pragmática que expõe o pensamento às virtualidades caóticas, que lidam com o selvagem e o impensado do próprio pensamento. [O desconhecido, aquilo ainda não pensado e que desestrutura violentamente as consolidações dos currículos escolares, suas aparelhagens e a política que os envolve.] Que tipo de currículo estas linhas artistas e feiticeiras poderiam traçar? Será esse, um currículo diferente? Então é esse, o currículo-vagamundo, louco, dançarino, balístico, erótico, intuitivo, problemático, embaralhado, pensado por Sandra Corazza²⁷? Currículo-monstruoso? Mesmo que essa tese não procure responder estas perguntas, o plano conceitual que aqui se constitui pensa uma pedagogia dionisíaca, que segue, talvez, não um currículo necessariamente “diferente”, mas um currículo da Diferença. Mais do que sinalizar uma nova perspectiva, supor um outro lugar para institucionalizar os saberes ou criar outro enquadramento para se acercar do mundo, a mudança de posicionamento implicada neste outro currículo se dá na sucessão do que está em devir. Não se trata de avaliar se esse currículo pode ou não ser aplicado dentro das escolas, dentro ou fora da instituição escola, das práticas eminentemente pedagógicas e das “pedagogias culturais”.²⁸ É um currículo que faz parte da vida, da pulsação básica de

²⁶ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p.228.

²⁷ CORAZZA. *Noologia do currículo: Vagamundo, o problemático, e Assentado, o resolvido.* In: *Educação & Realidade*, Porto Alegre, Faculdade de Educação Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nº.27, p.131-142, vol.2, jul/dez, 2003.

²⁸ Práticas que transmitem valores e “educam” em múltiplas instâncias culturais, fora da escola e das instituições legitimamente “educativas”, como por exemplo os artefatos de consumo, a mídia, o cinema e as mais diversas práticas sociais. A expressão “pedagogias culturais”, surge com a inserção da pedagogia crítica norte-americana nas pesquisas brasileiras, principalmente no campo dos Estudos Culturais. Cf. STEINBERG. *Kindercultura: a*

se estar vivo, da estranheza do viver e de sua própria dissolução. Esotérico, trata do mistério da não-resposta, da imprevisibilidade, da morte, variações num horizonte infinito, perspectivas de n dimensões, intra-celulares, moleculares e também siderais. A geo-educação não teoriza sobre o "fora" da escola, mas "fora" dessas pedagogias dadas pela cultura que o homem estabeleceu. O que se tenta é pisar no desconhecido território, do que ainda está para ser criado, naquela zona borrada, cheia de lanhos e cortes que misturam todas as criações já criadas com as incontáveis possibilidades do criar, forçando até o limite todas as suas possibilidades.

A Educação, instituída pela cultura civilizada, é um construto transcendental do impulso apolíneo. Trata-se de um templo erguido com a finalidade de atingir o Conhecimento, Torre de Babel que nos possibilita chegar ao topo superior onde se crê estar situada a sabedoria transcendente, absoluta, universal. Todas as pedagogias com as quais nos deparamos até aqui ocupam-se com esta torre, mesmo quando tratam de sua desconstrução. Esse edifício, erigido em nome da Razão, foi construído afastado dos perigos titânicos, da fenda dionisiaca profunda, da qual pouco se conhece, a qual Tese se aventura. Mantido em estratégica distância, o desconhecido do abismo pertence à esfera daquilo que a cultura designa como "primitivo", a feitiçaria ou xamanismo, as artes proibidas, as metamorfoses e os transportes experimentados pelo transe. Estranhas práticas pagãs que dançam com o incrível, aprendem o incrível e criam com o caos. Ao invés de culturas, são complexos dispositivos de cultivar forças, máquinas venusianas feiticeiras, orgiásticas, narcóticas, usadas nas investidas que metamorfoseiam o caos em arte. *A priori*, estas máquinas não pertencem ao plano educacional, mas atuam como forças transversais que o percorrem. Tais máquinas, intensas ao mesmo tempo que carnavais, nos colocam a tatear dionisiacamente para um pensamento sem imagens, mesmo que pensar

Construção da Infância pelas Grandes Corporações. In: SILVA, AZEVEDO e SANTOS (Orgs.) **Identidade Social e a Construção do Conhecimento**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Secretaria de Educação, 1997.

obrigue a se fazer uso dos cortes, traçados e pinçamentos apolíneos, sem os quais não se percebe a matéria.

A geo-educação se traça na indeterminação característica da própria vida e o que nela corre, junto ao conhecimento impossível daquilo que o mundo vai se tornar e a estranheza esquizo do devir. Sua prática se ocupa com a distribuição de corpos, com as forças em jogo no *spatium* do pensamento, o “maneirismo desterritorializado”²⁹ que é um modo de agir e uma complexificação do plano de uma vida. Além do cuidar de si mesmo e do comedimento apolíneo, fazer da vida uma criação digna de ser obra de arte é envolver-se em provas, transportes e passagens que são dionisíacos. A arte se faz nos dois sentidos da tragédia, nos paradoxos do funcionamento do sentido, no devir-louco de sua expressão. Traçada junto ao plano de composição da arte, a geo-educação imbrica-se numa arte de quem não é artista, mas estudante e professor. Suas motivações são artistar a educação e fazer de sua prática, decisiva na sociedade e fundamental para a Terra, uma paisagem de gozo e paixão, onde se tenha vontade de viver. Não é transmitir valores e propagar informação, mas criar modos de vida mais éticos e mais estéticos, que envolvem orientações, partilha de instrumentos, colocações de problemas e criações de soluções. Essa prática extrapola a constituição das disciplinas e trabalha com estilos, maneiras de lidar com a Terra e seus incontáveis modos de codificação. Como arte que desenvolve máquinas criadoras, a geo-educação não se ocupa em representar, reproduzir, identificar, classificar, mas discernir forças e arriscar-se em experimentações. Seu trabalho é permitir que o pensamento se aventure em campos sem limites de exploração, mas com o cuidado de preservar a natureza da matéria.

Corrompida, monstruosa, caótica, vital: a Terra é o chão do pensamento e a matéria da criação. Na matéria correm os devires, afectos que os materiais e códigos extraídos da Terra compõem nas paisagens. Aqui, os devires da Terra contornam as figuras que criam os perceptos, forças compostas que mostram as virtualidades da

²⁹ RAJCHMAN. *As ligações de Deleuze*, p. 105.

matéria trabalhada pelo pensamento. As figuras são tipos de devires que apresentam de pontos vetoriais, que se dão num plano falho e entrecortado, Abismo, a fenda caótica onde se instala o corpo esquizofrênico, sem órgãos e criador. As figuras são máquinas que criam a topologia de um plano, definindo os elementos da perspectiva dada por uma paisagem. Meteorito furando a Terra com alto impacto, chão que racha, erupções, erosões, furacões, perigosas beiradas, travessias íngremes, fundos escuros, desertos inabitáveis: a Terra mostra o caos do cosmos. Para se viver no caosmos, suportar a dureza da matéria e a loucura do pensamento, faz-se a arte. Máquina de guerra criadora, $M\varnothing$, a arte nos permite experimentar o limite impreciso do corpo, transpondo a pele que o envolve num esparramar de suas sensações por toda a paisagem. Aprender é se iniciar numa espécie de feitiçaria, desenvolver uma arte, criar algo mágico, inexplicável, que encontra a sensação incorporal na matéria. Queimar feitiços que amaldiçoam, entrar nas profundezas da toca da teniaguá para retornar ainda mais forte, atravessar um cânion, enfim, qualquer prática que provoque “frio na barriga”, *high jump*, a sinuosidade serpenteante dos altos e baixos da montanha-russa, os ziguezagues deleuzianos no pensamento, são geo-educação. Lidar com os limites é a tarefa de uma pedagogia dionisíaca, que se dá nas linhas de fuga, linhas criadoras que envolvem as vibrações da arte, as desterritorializações do pensamento provocadas pelas sensações e a vinda do povo estranho à filosofia. O que ali se traça é uma espécie de fissura, um corte, um gesto, uma maneira de traçar a vida, encarar as fúrias da matéria caósmica e sua vertiginosa produção de diferença. Irredutível repetição do movimento espiralado das máquinas, eterno retorno, caos da dança dionisíaca, liberação da vontade de potência que vai até as últimas conseqüências e luta até se acabar.





Af. Antropofagia

No capítulo *Geo-filosofia*, em sua última obra em conjunto, Deleuze e Guattari escrevem sobre a reterritorialização da filosofia nos Estados democráticos e nos direitos do homem. O pensamento é nômade, vem sempre do caos e funciona como máquina de guerra, potência bárbara desterritorializante que investe contra o dado, o estabelecido e o conhecido. Como “pensar se faz antes na relação entre o território e a terra”,¹ criamos os conceitos para reterritorializar a selvageria do pensamento formando um plano de imanência. A formação dos conceitos acontece por hábito, há toda uma pragmática que funda os conceitos no plano e dá consistência ao pensamento. Os conceitos reterritorializam o pensamento radical e fazem a filosofia se conformar ao “espírito de um povo e sua concepção de direito”,² descrevendo os modos particulares pelos quais as práticas criam planos conceituais. Os Estados nacionais possuem caráter filosófico específicos: com um direito de costume, adquirido, o inglês faz as leis de pensamento por convenção, o francês opera por contratos e o alemão, historicista e territorial, institucionaliza. A partir do plano de imanência da Grécia Antiga, Inglaterra, França e Alemanha são

¹ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 113.

² Idem, *ibidem*, p. 134.

eminentemente os países da História da Filosofia. Itália e Espanha são consideradas por Deleuze e Guattari nações cujo conceitismo comprometido com a religiosidade produz valorosas figuras estéticas, mas são nações sem tradição filosófica, pois desviam os conceitos para artifícios de retórica.

As considerações geo-filosóficas de Deleuze e Guattari giram em torno do europeu ocidental, o "Homem por excelência". Embora já se tenha abandonado a imagem do Selvagem em contraposição ao europeu civilizado, o absolutismo das tradições filosóficas européias ainda causa a impressão de que a filosofia dificilmente é reterritorializada em outras nações. Ao construir um plano conceitual para uma tese brasileira, procuro enxergar que tipo de hábitos e práticas reterritorializam o pensamento no Brasil. Será que sempre selvagem e desterritorializado, o pensamento brasileiro permanece sem direitos? A supremacia da colonização ibérica supõe que, como os espanhóis e os italianos, o pensamento brasileiro tenha a tendência de criar mais figuras estéticas do que personagens conceituais? Sem dúvida, partilhamos do sistema dedutivo dos franceses, da totalidade orgânica dos alemães³ e também nos apropriamos dos conceitos da mesma maneira como fazem os ingleses, mas, certamente, o plano sincrético do pensamento brasileiro tende mais para as composições da arte do que para os conceitos filosóficos. Não existe uma "filosofia brasileira" mundialmente constituída, mas sim o impacto de uma cultura popular abundante, que fomenta criações musicais, artísticas, literárias. Os intelectuais-artistas brasileiros ganham o mundo com arte.⁴ Proporcionalmente, o Brasil produz mais arte do que teoria. O pensamento dos intelectuais brasileiros, cujos movimentos começam no início do século XX, surge junto com criações artísticas e manifestações de cunho estético.⁵ Há mesmo uma nítida tendência nas produções teóricas nacionais, mesmo que embasadas por autores franceses, alemães, ingleses e até norte-

³ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 137.

⁴ Aqui, cabe lembrar que um dos poucos teóricos brasileiros, cuja obra é difundida internacionalmente, é Paulo Freire. Embora não existam referências suficientes para a constituição de uma filosofia brasileira, há uma "pedagogia brasileira", mesmo que com nítidos traços freireanos, mundialmente reconhecida.

⁵ Refiro-me especialmente à semana de Arte Moderna de 1922.

americanos, a pensar os hábitos e os artefatos culturais dos inúmeros povos que nos vastos territórios brasileiros se cruzam.

Todo conceito pode apresentar figuras pitorescas para se exprimir. A diferença entre as figuras estéticas e os personagens conceituais não se dá porque as primeiras tendem a ser jogadas na noite irracional da simbologia, enquanto o conceito recebe “os prestígios da razão”.⁶ Atingir a figura é traír a filosofia, é transformá-la em crença, religião, arte e idolatria, é fazer dos conceitos, transcendência. Transcendente, a figura é “paradigmática, projetiva, hierárquica e referencial”,⁷ criada no plano de composição da arte e no plano de referência da ciência. A figura dobra-se à imanência do conceito, e retorcida, barroca, insufla o sublime no conceito. Territorial, plurívoco e sintagmático, o conceito conecta, conjuga outros conceitos, abandona as referências projetivas e estabelece um fundo uniforme de relações de vizinhança⁸ com outros conceitos, seus personagens conceituais e suas figuras estéticas.

Povoado de sabedorias e religiões, o brasileiro pensa por figuras. Folclórico, carnavalesco, o pensamento brasileiro mistura elementos da natureza, zodíacos, ícones cristãos, arabescos barrocos, divindades clássicas, adereços tupi-guarani, *sephirot*⁹ judaicas, mandalas hindus, hexagramas chineses, mesas brancas, sessões espíritas e congás cheios de santos, Nossas Senhoras e deuses africanos. Tanto nativo como colonizado, sempre mestiço, o pensamento brasileiro se faz por devoração, o sincretismo brasileiro é mais do que mistura, é antropofagia.¹⁰ Ao constituir um plano conceitual que sirva para pensar os problemas da arte e da educação no Brasil, esta Tese trabalha com pensamentos devoradores, alimentados por autores europeus e pelas digestões teóricas destes feitas por autores brasileiros. O plano de imanência

⁶ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 120.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 118.

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ Esferas da *Árvore da vida* cabalística.

¹⁰ Não trabalharei detalhadamente com a produção teórica sobre antropofagia porque esta tese focaliza as artes visuais. A maior parte dos estudos sobre antropofagia está prioritariamente vinculados ao campo da Literatura Brasileira, principalmente no Brasil, embora o tema apareça em estudos de antropologia e história. Cf. ALMEIDA. **Tornar-se Outro: o *topos* canibal na literatura brasileira.** São Paulo: Annablume, 2002.

ANTROPOFAGIA

desta Tese é uma degustação das mais diversas manifestações da arte e suas deglutições por artefatos populares, de disseminação generalizada. Exuberante, não é um trabalho anorético, sua maneira de escapar às normas do consumo¹¹ não implica em privações e regurgitos, mas sim num outro tipo de micropolítica, mais ligada à experimentação e à provação de sabores do que à falta de apetite teórico e à miséria estética.



“Única lei do mundo”,¹² a antropofagia nos une. O manifesto antropofágico escrito por Oswald de Andrade, em 1928, é erigido contra as religiões, os costumes, a psicanálise, os estados cadavéricos, as escleroses urbanas e a “baixa antropofagia” que se aglomera nos “pecados de catecismo: a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato”. Oswald convoca à absorção do “inimigo sacro” para transformá-lo em totem. Contra os tabus e a “moral da cegonha”, conclama o barbarismo do “matriarcado de Pindorama”.¹³ Para Suely Rolnik, a antropofagia é uma palavra-senha, máquina de guerra que descortina o plano de consistência potencialmente

¹¹ DELEUZE e PARNET. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 128.

¹² ANDRADE. *Manifesto antropofágico*. Disponível em <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropf.html>> Acesso em: 18 jun. 2002.

¹³ Idem, *ibidem*.

disponível na cultura brasileira. Alimento que preserva a vibração invisível do corpo, a vitalidade antropófaga é um “efeito de encontros”, aquela que trai as máscaras vigentes para que os afetos possam passar, autorizar e liberar o óbvio, deixar a vida desfilar¹⁴. Pensamento canibal, a antropofagia acolhe multiplicidades, tribos e bandos, num fascínio que nada tem a ver com o exótico,¹⁵ mas que encanta os intelectuais estrangeiros. Guattari, ao visitar o Brasil, observou que “em matéria de índios, metropolitanos ou tupiniquins” os europeus são subdesenvolvidos. Esta potência nativa, selvagem, configurou, aos olhos de Guattari, o Brasil dos anos 1980 como o país que elevaria as “revoluções moleculares”.¹⁶

Entretanto, arte e antropofagia transgridem qualquer fronteira e distorcem qualquer tentativa de se estabelecer identidades nacionais. Traçam planos feitos para uma terra e um povo ausentes, para artistas, dançarinas, palhaços, mágicos e saltimbancos. É a um espaço expatriado que Deleuze e Guattari se referem quando falam do país da arte e da filosofia, terra ocupada por uma raça “que não se pretende pura, mas uma raça oprimida, bastarda, inferior, anárquica, nômade, irremediavelmente menor”.¹⁷ É para este povo ambulante, desatrelado de nações, gêneros e classificações, que Deleuze, algumas vezes junto a Guattari, traça sua filosofia, cujo plano de imanência não tem nada para se compreender ou interpretar.¹⁸ Os conceitos deste plano, intensidades ópticas, dérmicas, sonoras, precisam ser experimentados e vividos, sentidos na pele, na carne e nos ossos. Imiscuir a arte no conceito é uma espécie de transgressão na História da Filosofia. Além de “reverter o platonismo”, o pensamento de Deleuze encontrado com o de Guattari, criou linhas de fuga da psicanálise e desvios para o marxismo. Trabalhando com conceitos implicados no estudo do que definiram como território, plano existencial que reúne “todos os elementos num mesmo abraço”, criaram a geo-

¹⁴ ROLNIK. **Cartografias sentimentais**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, p. 62-263.

¹⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁶ GUATTARI e ROLNIK. **Micropolíticas**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1999.

¹⁷ DELEUZE e GUATTARI. **O que é a filosofia?** p. 141.

¹⁸ DELEUZE e PARNET. **Diálogos**, p. 12.

ANTROPOFAGIA

filosofia, cujo chão conceitual compreende múltiplos movimentos, desterritorializações e reterritorializações. Os conceitos, adquiridos por hábito, constituem territórios, possuem seus movimentos, relações de conjunto e vizinhança, contágios e conflitos, absorções, banimentos. Criar um conceito é invocar um território, uma nova terra e um povo que não existe ainda, um povo por vir. Estrangeiro. Os conceitos criados situam-se numa zona limítrofe, entre o plano de imanência deleuziano e o país de ninguém, povoado por bárbaros, ciganos, nômades e principalmente por intrépidos mochileiros, *treckers*, que se atrevem a desafiar o Abismo e descer as paredes para atravessar suas profundezas.





Dmn . Das maneiras

Só era puro quem fosse desesperado¹

Não é sem desespero que nos embrenhamos na louca tessitura de um texto. A agonia talvez seja maior quando esse texto vem da exigência de se colocar em palavras o processo de uma pesquisa. E escrever torna-se ainda mais desesperador quando os modos conhecidos do que seja pesquisar começam a se tornar enfadonhos ou simplesmente se esfacelam diante do que estamos estudando. Estudo que se pressupunha “fundamentar” as investigações, as análises e as críticas que propúnhamos fazer. Mas o que fazer quando os autores estudados, ao invés de fornecerem um solo seguro para erigirmos o trabalho em forma de texto, simplesmente nos tiram o chão? Sem nenhuma esperança de que surjam asas para

¹ ARTAUD. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: LP&M, 1986, p. 90.

nos salvar da queda, somos levados a voar com as palavras. No espaço liso do vôo, somos obrigados a pensar. Não sabemos mais o que fazer, mas temos que fazer. Então, assombrados e maravilhados, a única coisa que sabemos é que, agora, vamos ter que inventar.

Desesperos assim acontecem quando encontramos a monstruosa obra de Gilles Deleuze. Obra monstruosa não apenas pela quantidade do que foi escrito ou por seu caráter heteróclito, cuja promiscuidade de autores e referências desconcerta os mais variados campos do saber. É certo que nos assustamos com as velocidades infinitas e as multiplicidades junto às quais somos arrastados quando tocamos o imensurável corpo do pensamento deleuziano, mas o que efetivamente nos desespera é sua proximidade com o impensado. Como não podemos pensá-lo, apenas podemos vislumbrar a “linha feitiçeira” que demarca sua proximidade. Chegar perto dessa linha é penetrar na zona limítrofe, alheia a tudo o que já se conhece, para sorver imperceptíveis partículas do incriado. Aprendemos, com Nietzsche, Artaud e outros criadores, que tal sorvo enlouquece. A esquizo-análise, criada por Deleuze junto com Félix Guattari, faz a cartografia desse território selvagem, perigoso e potencialmente fatal, onde as linhas de fuga desembocam. Zona micropolítica estratégica, constitui territórios moleculares compostos por multiplicidades caóticas que fomentam as criações. É nessa zona fronteiriça, desterritorializadora, onde se experimenta a lisura aterradora em face ao *spatium* nunca antes pensado, que se vive o devir inumano da filosofia de Deleuze. Ali, se encontra a monstruosidade do que se cria, imiscuída com o impensável incriado, do qual nada se pode esperar. É isto que apavora, enlouquece, arrasa.

Nesse encontro, a diferença, imprescindível para a criação, se faz. A estranheza sentida frente ao novo, incriado e impensado, é um acontecimento que força ao pensamento e à criação. O medo de não saber como fazer é paralisante, é preciso um terrível embate contra os pavores de “fazer certo”, para se conseguir inventar. Por outro lado, podemos nos manter nos segmentos molares, no espaço

estriado da pesquisa dominante e seguir os métodos que “ensinam” um modo de se fazer. Um método é um tipo de programação, implica sempre um processo lógico, ordenador, que define um meio para execução de um projeto ou de uma pesquisa e que serve para designar sistemas de classificação ou conjuntos de prescrições. Por método, se supõe certos procedimentos técnicos e científicos, que, muitas vezes, envolvem cálculo e experimentação, atrelados aos passos de Descartes, cujo método confunde-se com sua própria doutrina: organização, repetição e correção².

Para Deleuze, isso é um tipo de adestramento, pois o método é meio de regulação, um *modus operandis* cujas premeditações manifestam o senso comum.³ A serviço das aparelhagens estatais, “um método é o espaço estriado da *cogitatio universalis*, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto ao outro”.⁴ Buscar um método previamente determinado é ir atrás do conhecido, seguir um caminho já traçado, trilhado por muitos ou, ao menos, por alguns. Seguir metodologias, embora seja rota segura e garantida, desobriga de pensar.⁵ “O método em geral é um meio para nos impedir de ir a tal lugar ou para garantir a possibilidade de sairmos dele”,⁶ o fio do labirinto com o qual acabamos enforcados. Embora o pensamento precise de coordenadas, Deleuze não cansa de dizer: só pensamos onde atuam certas forças, lugares extremos, tropicais, freqüentado por antropófagos. Para Deleuze, o que força a pensar está longe das “zonas temperadas” e do “homem moral, metódico ou moderado”.⁷ Ao invés de um método, sugere junto com Nietzsche, “uma *paidéia*, uma formação, uma cultura”,⁸ pois, dificilmente descolado do modelo cartesiano, o

² Cf. PASCAL. *Descartes*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

³ DELEUZE. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 270.

⁴ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs 5*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 47.

⁵ “Dizem-nos finalmente que basta um **método** para pensar bem, para pensar verdadeiramente. O método é um artifício pelo qual reencontramos a natureza do pensamento, aderimos a essa natureza e conjuramos o efeito das forças estranhas que a alteram e nos distraem. Pelo método, conjuramos o erro. Pouco importa a hora e o lugar se aplicamos o método: ele nos faz penetrar no domínio do ‘vale em todos os tempos, em todos os lugares’./O mais curioso nessa imagem de pensamento é a maneira pela qual o verdadeiro é, aí, concebido como universal abstrato. Nunca faz referência às forças reais que ele supõe **enquanto pensamento**.” Cf. DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. Editora Rio, 1976, p. 85 (grifos do autor).

⁶ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. p. 90.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 91.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 90.

método procura sempre descobrir a verdade; criado com a esperança de se alcançar resultados e conclusões, sua meta é o “verdadeiro conhecimento”.⁹

Idéia transcendente, o saber absoluto sobre o Universo só pode ser pensado por Deus, outro signo da transcendência. Muito “acima” da consciência dos mortais que vivem na carne, o saber absoluto pode ser vislumbrado por meio de dogmas ou mistérios. O imaculado conhecimento é como a tênue luz da lua, somente reflete. Sua ordem é arborescente, expressa na árvore do Bem e do Mal, Árvore do Conhecimento, cuja ramagem cresce para alcançar o céu. O conhecimento divino, edênico, que o cristianismo não descola do amor incorporal, ensina a alcançar uma suposta verdade, cujo saber reconquista o paraíso. No início de *Mil platôs*, Deleuze e Guattari comentam o quanto é curiosa a predominância da árvore no pensamento ocidental: “da botânica à biologia, a anatomia, mas também a gnoseologia, a teologia, a ontologia, toda filosofia”. A metodologia, ao adotar o modelo arborescente, pressupõe finalidades e trata de um modo para ensinar “como fazer” para chegar “lá”. Contrapondo-se à ordem transcendente, Deleuze e Guattari criam o conceito de rizoma como figura do pensamento da imanência, cujo plano não compreende nenhuma instância superior, absolutismos conceituais ou imagens dogmáticas.

Errante, nômade, esse pensamento não pretende chegar a nenhum lugar, apenas saber orientar-se no *spatium* que constitui o plano. Não há transcendência, o céu não é sua meta, não há mais acima ou abaixo, mas um fundo infinito, horizontalidade plena, superfície, derme sensível, onde passam todas as intensidades caóticas em vias de se atualizar. Muito mais do que atingir uma porção do conhecimento do Absoluto ou alcançar a verdade, aprende-se para poder habitar terras estranhas. Aprender é um problema político, pragmático, um modo de conduzir-se em territórios existenciais, a criação de um *ethos* de encontros. Pois são nos encontros que acontecem nessa errante movimentação, inerente a todo processo

⁹ Descartes elegeu a matemática como a ciência mais confiável para a obtenção da verdade. A crença de que o conhecimento do universo se expressa prioritariamente em termos numéricos marca todas as concepções racionalistas do saber, sendo fundamental no iluminismo e, posteriormente, para o positivismo. Até os dias de hoje, é comum os cientistas defenderem a idéia de que a linguagem cósmica é matemática.

de aprendizagem, que nos obrigamos a decifrar os signos. Ninguém aprende com os métodos porque aprendemos “com” o professor, nunca “como” o professor. Não se trata de seguir um método, mas de aprender maneiras de decifração de signos e criação de problemas. Junto ao professor, aprende-se com o manejo da matéria, não “como” manejar a matéria, mesmo quando esse manejo acabe sendo “como” o do professor. Esse “como” é sempre problemático, não apenas porque sugere imitação, reprodução, cópia, mas por designar os próprios meios ou maneiras de criação. A pergunta “chave” de *Mil platôs* envolve a explicação de uma maneira de se fazer: “como construir para si um corpo sem órgãos”?

Vulgarmente, maneira pode se confundir com método, pois ambos os termos referem-se a meios de elaboração, construção e criação, entretanto, trata-se de coisas diferentes. Enquanto a idéia de método pressupõe um tanto de racionalismo, “maneira” é um termo que se solidificou na arte, indicando um modo particular de pintar, compor, esculpir, escrever, desenhar. Sua etimologia converge em termos como manuseio, manipulação. Uma certa maneira pressupõe um certo modo de arranjo, uma certa disposição de elementos heterogêneos, um agenciamento. Enquanto um método quase sempre visa um objetivo específico, uma maneira apenas indica um jeito de tratamento, sem finalidades especiais. Mesmo quando se apresenta como “uma maneira de se chegar lá”, não é mais método, é estilo. Não se trata de atingir resultado algum que não seja a aberta e inacabada unidade da obra de arte. A especificidade de uma “maneira” diz das qualidades sensíveis que permeiam a arte e contam sobre os encontros nos quais ela aconteceu. Maneiras dizem respeito a condutas, a modos de se conduzir, a toda uma ética que não consegue ser separada da estética. Entre o “como” maneirista e o “como” metodológico, há uma distância abissal. O método tende a ocupar-se de relações causais, ao passo que a maneira é puro efeito de superfície, aparência e ocupação territorial. Fazer a “maneira de”, ou ainda “à moda de”, é simular um modo, um movimento, um estilo de traçado de plano, um jeito de compor a existência.

O adjetivo “maneirista” e a descrição de um estilo chamado “maneirismo” (o qual freqüentemente é descrito como “falta de estilo”) aparecem na História da Arte ocidental. Apesar de muitas controvérsias, o Maneirismo diz respeito ao período que sucede o Renascimento, ou que seria a decadência desse e de seus ideais humanistas. Janson situa esse estilo de difícil descrição, que escapa às classificações, nos anos 1525-1600. O que o define é a imitação, visto que os pintores dessa época, que também se chama Renascimento Tardio, copiavam os artistas consagrados do auge do Renascimento. Correggio, pintor maneirista, usava o *sfumato* “à maneira de” Leonardo, Tintoretto pintava “à maneira de” Rafael etc. Essa produção heterogênea, pós-renascentista, traz consigo as perturbações da consolidação das cidades modernas, da Reforma e do começo da Contra-reforma, das Grandes Navegações e do Mundo colonial. Tintoretto, El Greco, Arcimboldo, Brueghel, Veronese, são alguns dos artistas desse estilo, cujo traço característico é grotesco e fantasioso. Abundam desenhos feitos a partir de descrições de animais e plantas exóticos, vistos nas terras selvagens, que o europeu moderno põe-se a explorar. Os corpos se deformam, alongam-se, desviam-se dos cânones clássicos, as proporções áureas são adulteradas. Um dos quadros maneiristas mais reproduzidos é a *Madonna do Pescoço Comprido*, do pintor alquimista Parmigiano, a qual Janson diz ser “uma imagem de perfeição extraterrena”.¹⁰ O que vai tornar-se rebuscado e demoníaco no barroco, aqui ainda é sutileza, rumor imperceptível de um mundo novo e estranho que se aproxima. A artificialidade maneirista, a imitação da “originalidade” de modo afetado e teatral, faz com que o termo no dicionário de filosofia de Abbagnano, baseando-se em Kant e Hegel, defina uma “forma menor de expressão artística”.¹¹

Sem fazer quaisquer juízos de valor, interessa aqui esta qualidade “menor”, que em outros contextos poderia ser dita popular, *pop*, *kitsch*, cujos traços claramente inspiram-se no maneirismo. Não necessariamente no Maneirismo, Renascimento

¹⁰ JANSON. *História da Arte*: panorama das artes plásticas e da arquitetura da Pré-história à actualidade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, p. 449.

¹¹ ABBAGNAMO. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 641.

Decadente ou Protobarroco da História da Arte, mas todos os maneirismos que movimentaram e movimentam a arte desde então. Mesmo que esta pesquisa faça uma breve incursão arqueológica ao século XVI, o plano que traça para a Educação e para Arte é composto junto ao que se julga arte “inferior”, copiosa e burlesca. Mais do que uma preferência estética, essa escolha se deve a uma posição política: o maneirismo é expressão artística minoritária. Minoritário não tem nada a ver com a abundância de detalhes e outras mínimas elaborações observadas em obras ditas “maneiristas”, mas com os tipos de usos e modos de disseminação rizomáticos implicados nas artes “menores”. Junto a este aspecto de rizoma, que podemos visualizar nos motivos decorativos como arabescos de inspiração vegetal, também interessa a esta pesquisa as características bizarras, extravagantes, afetadas, assustadoras e cômicas da arte. Grotesco, este tipo de expressão artística se faz com artifícios em torno de variedades e, como uma maneira, entre infinitas outras, de agenciamento, é daquelas que mais explicita a vizinhança das criações com o caos.

A maneira é um jeito de habitar o plano e criar coesões e divergências entre as variações caóticas, de contínua velocidade e lentidão, que o compõem. Trata-se de um modo de vida, um jeito de criar, de produzir efeitos estéticos, de estilo. Pode-se dizer que maneira e estilo são manejos, provocações sensíveis para comover, conservar a fluidez de certos instantes e mover o estado de coisas ao redor. Tomaz Tadeu lembra a definição tradicional de estilo, essa “ciência das ‘variações’”, como “maneira peculiar, particular, pessoal” pela qual alguém usa a língua.¹² A concepção deleuziana não separa vida e estilo,¹³ o estilo é modo de habitação, não há plano de imanência construído sem estilo. Toda toca, toda casa, todo modo de ocupação e tomada de território, têm estilo. Tratamento da matéria,¹⁴ o estilo, inseparável da política, expressa as multiplicidades da linguagem e suas variações contínuas. A

¹² TADEU. **Um plano de imanência para o currículo**, p. 22. Disponível em < <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/download/> > Acesso em: 21 set. 2003.

¹³ Deleuze escreve que “temos as crenças, os sentimentos e os pensamentos que merecemos em função de nossa maneira de ser ou de nosso estilo de vida”. Cf. **Nietzsche e a filosofia**, p. 1.

¹⁴ DELEUZE. **Proust e os signos**, p.47.

estratégia micro-política é seguir o *phylum* e entrar em devires-imperceptíveis, morar em trânsito, habitando multiplicidades moleculares que tornam estranha a própria língua. Se há um método para se fazer multiplicidades, este método é apenas as maneiras, o estilo; não há separação nenhuma entre “estilo” e “método”,¹⁵ ambos se explicam pelas maneiras de conduzir o pensamento no plano. Com a ajuda de personagens e figuras, o estilo explica, coloca para fora o cromatismo e os matizes do mundo atual, estende a linguagem num processo de deslocamento de pontos de vista e produção de séries. Uma explicação é uma maneira de se conferir uma certa unidade à multiplicidade, é um recorte, um traçado, a definição de um plano dentro do caos. Paradoxalmente, ao se explicar uma obra, desfaz-se a unidade que o artista lhe conferiu.

A unidade constituída não passa de efeito, artifício. Toda obra nunca está acabada, mesmo quando o artista a dá por “pronta”. De um modo ou de outro, toda unidade é sempre provisória e por isso as explicações gaguejam e criam estranhamentos em sua própria linguagem. Toda unidade atual tende a se esfacelar em multiplicidades virtuais. Fazer “à maneira de Deleuze” é fazer o múltiplo, criar rizoma, bifurcar, extrair virtualidades do plano politonal da experiência, estendido, em que o corpo experimenta o atual. Para isto não basta, como Deleuze, criar junto à literatura, imerso na poesia, na ironia e na tragédia, mas, fazer como Deleuze, “à maneira de Proust” a defesa do direito “ao inacabado, às costuras e aos remendos”.¹⁶

Se há um “método” deleuziano, esse é o que chamam de cartografia esquizo-analítica, feita “à maneira de” rizoma. Trata-se de criar um mapa “conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”.¹⁷ Mas mais do que um método de criação, a cartografia é uma maneira de estudar um campo problemático, suas linhas de composição, movimentações e múltiplas entradas. O mapa é rizomático, tem direções movediças

¹⁵ TADEU. *Um plano de imanência para o currículo*, p. 23.

¹⁶ DELEUZE. *Proust e os signos*, p. 161.

¹⁷ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs 1*, p. 22.

que mostram “multiplicidades de pontos de vista sobre o mesmo objeto e troca de pontos de vista sobre vários objetos”,¹⁸ sua função é agenciar o heterogêneo, nunca reproduzir um mundo. Além de discernir os segmentos duros, estratificados, estabelecidos, a cartografia ocupa-se com as bifurcações, linhas de fuga, disjunções, entradas e saídas de diversos fluxos, os quais tornam os territórios suscetíveis a desterritorializações, alterações, mudanças. A cartografia é o estudo dessa problemática instabilidade territorial composta por linhas que remetem umas às outras nas mais variadas tendências, velocidades, intensidades e proliferações caóticas, as quais mostram a exterioridade potencial que o interior de um território comporta. O conceito de multiplicidade, importantíssimo para o pensamento da diferença, partilha desses encontros com o fora, com os fluxos novos, selvagens e estranhos que desestabilizam e modificam os territórios discernidos, mapeados. Por isso, mais do que um método de cortes e traçados, a cartografia trata das maneiras pelas quais os fluxos distribuem-se, enfim, trata das maneiras de devir.¹⁹

Devir são os processos transversais, minoritários, em que se dão as exterioridades das relações e, portanto, diz respeito às linhas de fuga. Mais do que o curso dos fluxos e seu escape, o devir é a própria proliferação de multiplicidades. Não há singularização sem devir, o devir é o movimento da diferença. O que todos os tipos de devires colocam são as relações com a sexualidade, com as etapas da vida, com os animais, os vegetais, os minerais, com todos os reinos da natureza e com todas as coisas artificiais, com a política, com o livro e, o que mais interessa, com o imperceptível. Sem metas e sem métodos, do devir só extraímos os modos, os tratamentos, as diferentes maneiras de devir. Se “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito”,²⁰ não há como separar a escrita dos múltiplos devires que nela se exprimem.

¹⁸DELEUZE. **Proust e os signos**, p.167, nota 1.

¹⁹ “Os modos de vida inspiram maneiras de pensar, os modos de pensar criam maneiras de viver”. DELEUZE apud GIROTTI. **Crônicas de uma prática (re) inventada**: a discussão da criação/invenção imanente à prática docente. FAGED/UFRGS. Dissertação. (Mestrado em Educação). Porto Alegre: UFRGS,. Programa de Pós-Graduação em Educação, 1998, p. 35.

²⁰ DELEUZE e GUATTARI. **Mil platôs 1**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995, p. 12.

Apesar da fluidez do devir, o desespero não diminui quando somos incitados a criar uma nova maneira de fazer pesquisa e inventar uma “outra escrita educacional”.²¹ À maneira de Deleuze e Guattari, tentamos uma escrita que “esposa uma máquina de guerra”.²² Não se trata simplesmente de um instrumento bélico contra a estratificação de certos discursos educacionais e outros segmentos molares, que constituem aparelhos de Estado. Exterior aos aparelhos de Estado, as máquinas de guerra dizem respeito a um outro modo de vida, não sedentária, com tendência à desterritorialização. As máquinas de guerra são concebidas em função do deslocamento, da mudança constante de posição. Nômades, não fornecem, tal qual encontramos nos aparelhos de Estado, um modelo, “segundo o qual temos o hábito de pensar”.²³ Um pensamento máquina de guerra conjura os órgãos de poder, cujas regras disciplinares determinam as maneiras de vida. Mundanas, as regras da máquina de guerra “animam uma indisciplina fundamental do guerreiro, um questionamento de hierarquia, uma chantagem perpétua de abandono e traição, um sentido de honra muito suscetível”.²⁴ Quando estrategicamente erigidas contra o Estado, impulsionam suas malhas estriadas, lineares, a transbordarem e experimentarem um espaço “para o qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, *intermezzi*, relance”,²⁵ trocas de partículas e encontros de forças que fazem as máquinas de guerra serem potencialmente criadoras. Seus movimentos remetem à ação livre, ao giro, à ocupação turbilhonar de um espaço que não comporta nenhuma meta preestabelecida, planejada.

Por um momento, não mais do que um instante fugaz, acredita-se ter encontrado uma solução: nomadizar, deixar-se levar pelos devires, buscar micrologias, ir atrás das linhas de fuga, das distribuições no espaço aberto, indeterminado, sem partições, cercados ou fronteiras. Enfim, seguir agenciamentos

²¹ Palavras do professor Tomaz Tadeu, repetidas em várias aulas de seus seminários do ano de 2003.

²² DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs 1*, p. 35.

²³ Idem, *Mil platôs 5*, p. 15.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 21.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 47.

que façam o pensamento viajar. Entretanto, a viagem não pode ser empreendida a partir de direções cardinais, de baixo para cima, da esquerda para a direita, pois é uma percepção das coisas que parte daquilo que está entre elas, que parte do meio. Tudo muda, frente à desconfortável perspectiva nômade, sem começo nem fim, a qual seguimos ao acaso do devir. Mas isso implica jamais fazer desse seguimento uma regra ou lei, transformá-lo em uma imagem dogmática, em modelo de pensamento ou metodologia. Não sem desespero, volta-se à estaca zero.

Sem saber o que fazer, experimenta-se uma infinidade de possíveis, a lisura do espaço in-formado, de tudo o que ainda não foi. Vive-se na carne o devir-errante estudado em teoria. Descobre-se que o espaço liso, as estepes, os desertos, a vastidão oceânica e a imensidão da Amazônia não são nada reconfortantes: as linhas de fuga traçadas pelas máquinas de guerra podem virar linhas de perdição, de abolição. Linhas de morte. Além de criadora, a máquina de guerra também é mortal. Não apenas na estranheza de territórios inabitáveis, no impensado do espaço liso, o aspecto mortífero também acontece quando, no encontro com o aparelho de Estado, a máquina de guerra o ataca (afecto projetivo, violência intrínseca do bando). Dependendo do embate, a máquina de guerra pode se destruir ou ser obrigada a traçar uma linha de escape que a leve para longe dos diagramas do Estado; pois, caso não se torne maior e mais potente que o próprio aparelho quimérico, acaba sendo engolida por este e deixa de ser máquina de guerra. Se resistir, vira guerrilha; incorporada, torna-se instituição militar. Anterior aos aparelhos de Estado, o nomadismo é primeiro e tem mais a ver com a radiestesia do que com a necessidade de conquistar territórios. Seja em direção ao espaço liso selvagem ou ao espaço compartimentado da civilização, a máquina bárbara segue os fluxos das riquezas extraídas do solo. O devir-metal das máquinas de guerra não implica apenas a produção de artefatos bélicos, mas a fabricação de ferramentas e peças de joalheria.²⁶

²⁶ Pensar a prática de pesquisa como ourivesaria é uma das idéias de Sandra Corazza. Em um texto escrito para a coletânea *Caminhos investigativos*, os múltiplos métodos dos quais dispomos são tratados como processos de alquimia e bricolagem, os quais funcionam como pontes que tamponam falhas entre as construções históricas e culturais. A autora insiste que o cansaço “do já-sabido” é aquilo que nos impele à investigação. Não querer trilhar os caminhos já

Homem “do subsolo”, o itinerante “primeiro e primário”²⁷ é o artífice, aquele que segue o devir-mineral, produtividade pura da matéria-fluxo. Devido a suas relações peculiares com a matéria e suas potências imanentes, o artífice segue “objetos por excelência”, transforma territórios, ao pensar e criar junto com o impensado, anterior ao zero.

Frente ao que ainda não foi visto, do que ainda não foi dito, o problema não é reproduzir, usar um modelo ou copiar um estilo; é impossível criar do nada, o nada só pode criar nada. Os modelos, árvores do conhecimento e outras imagens dogmáticas, podem produzir usos novos, estranhos, visto que esses quase sempre encarnam “temas, figuras e personagens que os ultrapassam”, na medida em que toda obra versa sobre temas, “arquetipos involuntários, dos quais as palavras, como as cores e os sons, tiram o seu sentido e a sua vida”.²⁸ Tais temas oferecem nomes próprios, tais como Anticristo, Dionísio e Zaratustra, que designam intensidades, as quais só podem ser vividas sobre um corpo pleno de perpétuos deslocamentos: “corpo da terra, o corpo do livro e também o corpo sofredor de Nietzsche”.²⁹ Não se trata de significações, significados, representações de coisas ou de palavras e sim de fazer as imagens temáticas entrarem em devir.

A problemática vem da maneira pela qual os temas proliferam, jamais do tema e dos nomes próprios e sim dos personagens conceituais e figuras estéticas que os animam.³⁰ Sem motivos temáticos, figuras, personagens, sem as tonalidades e matizes das sensações experimentadas no plano de imanência e na matéria caótica

traçados, as pontes já construídas, obriga o pesquisador a transgredir as metodologias, saltar de um lugar ao outro e criar uma “pluralidade imetódica”. Tal criação implica assumir pontos de vista ainda não perspectivados e pular para “o abismo, para o buraco, para o desconhecido”, único lugar onde “é possível produzir abalos; provocar mudanças no que somos capazes de ver e dizer; dar alegres cambalhotas; radicalizar nossas relações com o poder e o saber; partir as linhas; mudar de orientação; desenhar novas paisagens; promover outras fulgurações. Enfim, ‘artistar’.” Cf. CORAZZA. *Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos*. In: COSTA. **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p.105-131.

²⁷ DELEUZE e GUATTARI. **Mil platôs 5**, p. 95.

²⁸ DELEUZE. **Proust e os signos**, p. 47.

²⁹ DELEUZE. **Pensamento nômade**. In: MARTON. **Nietzsche hoje?** São Paulo: Brasiliense, 1985, p.63.

³⁰ No decorrer de sua obra, Deleuze e Guattari insistem na importância dos problemas de produção e funcionamento maquinais, indicando sempre que não se trata do que uma máquina representa ou significa e sim de como ela funciona. “O problema não é de sentido, é de uso”. Cf. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996, p.81.

que lhe concerne, é impossível criar. Mas somente com os motivos temáticos não se cria, apenas se reproduz. Para criar é preciso retirar tudo, esvaziar, afugentar os fantasmas e liberar a matéria intensa, não formada, “ovo pleno”³¹ da intensidade grau zero.

Nessa intensidade, instante novo, ponto zero da criação, cuja linha faz o corpo sem órgãos, acontece a última metamorfose da máquina de guerra. É sua transformação em máquina de arte, a passagem da arma para a ferramenta e a clara definição das formas e usos de cada uma. Esta metamorfose indica as permutações, os revezamentos, oscilações entre planos distintos, relações entre artefatos e arquitetura, estilos. Movimento reterritorializador, a arte atenua as tensões intrínsecas que compõem a máquina de guerra, na medida em que se firma em seu aspecto produtor e não em seu potencial destruidor, apesar de jamais eliminar os perigos abissais que envolvem sua inevitável proximidade com a loucura e com a morte. Nesse último avatar, grau zero que, paradoxalmente, é também primeiro, a máquina de guerra é esposada pela escrita deleuziana.

Para entrar nessa escritura nômade, fazer textos que sejam efetivamente máquinas de guerra da arte, só temos duas pistas (por favor, não as confundam com garantias de esperança), as quais se aprende não apenas junto à escrita do próprio Deleuze, mas também na experimentação do espaço liso, frente à superfície vazia, plena de possíveis, a qual somos obrigados a preencher com palavras. A primeira delas, sem a qual não podemos reinventar a escrita educacional e nem pensar uma outra maneira de se fazer educação, é a proximidade com a arte. Nenhum texto nos apaixona, nos eleva, faz pensar ou vibrar, se não manipular a dimensão imaterial dos signos da arte; arte cujo plano de composição é uma máquina produtora de efeitos envolventes. A segunda pista, sobre a qual Deleuze e Guattari dedicaram todo um platô, o primeiro de todos os platôs, é que a feitura de plano textual se dá por conexões, faz rizoma. Um texto assim parte do meio, “não começa nem conclui”, é

³¹ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p.13-14.

puro *intermezzo*,³² que conecta todas suas instâncias umas nas outras,³³ nas mais variadas relações de heterogeneidade. “Peça para todas as máquinas móveis”,³⁴ os textos rizomáticos fazem uma ruptura a-significante, a qual se manifesta contra cortes e separações radicais entre as estruturas. Corte que potencializa a diferença, cria alteridade, abre uma outra opção, recebe a novidade. A diferença, em suas qualidades heterogêneas, cria multiplicidades.

Criar rizomas, bifurcar, é traçar linhas, diferir um ponto do outro, com diferentes variações de intensidade e velocidade. Ser rizomorfo é também criar arborescências, “produzir hastes e filamentos que pareçam raízes, ou melhor ainda, que se conectem com elas penetrando no tronco”.³⁵ A esquizo-análise descreve dois ou três tipos de linhas, das quais interessam as “linhas de fuga”, as que proliferam nas zonas marginais. Seguir as linhas de fuga é mapear as travessias para o território esquizofrênico, louco, daquilo que é impossível de ser educado, domesticado e valorado.

Privilegiar esse território como solo fértil para a criação não é fazer a apologia da arte e suas loucuras, e sim pensar os movimentos que fazem as multiplicidades e suas conexões e desvios, a fim de se mapear os riscos que envolvem uma experimentação real. Como um agenciamento maquínico beira muitos perigos, a esquizo-análise procura saber quando as linhas de fuga tornam-se mortíferas, quando as criações são fatais e o tipo de riscos que se corre em algumas experiências.

Experimentar o impensado, o incriado, in-formado, não apenas arrasta à afecções desesperadoras, mas constitui um agenciamento dionisíaco, traçado por linhas estranhas, monstruosas. Sem formas ou imagens, as relações de forças do dionisíaco arrasam os referenciais junto aos quais estamos acostumados a operar,

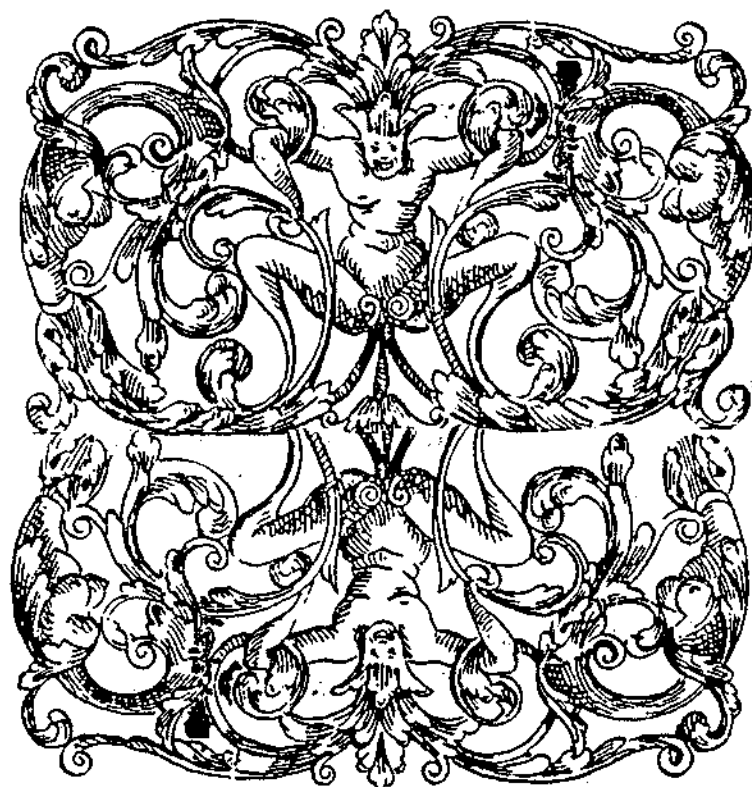
³² DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 3, p. 37.

³³ “Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”. Cf. DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 1, p. 15.

³⁴ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 1, p. 36.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 25.

com os quais constroem-se imagens de pensamento. Fazer uma cartografia dos agenciamentos pedagógicos feiticeiros, desterritorializantes, que germinam as paranóias do delírio passional, é mapear principalmente quedas e depressões que cortam radicalmente os territórios. É preciso “apelar para reservas de uma vontade verdadeiramente desesperada”³⁶ numa esquizo-análise do abismo e de todos seus monstros potenciais. Como Artaud, é viver a proximidade com a loucura e com a vertigem criadora da arte, deixando-se ser “montado e desmontado como um autômato desamparado”,³⁷ supliciar-se na linguagem, perder-se no texto. Mais do que seguir linhas de fuga, cartografar os agenciamentos dionisiacos é também estudar a topologia do desmembramento e a tipologia da aniquilação. Experimentar a reversibilidade das linhas de morte e o jogo mágico que as transforma em linhas vitais.



³⁶ ARTAUD. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: LP&M, 1986, p. 101.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 108.



LtLg . Lat 29° 10', Lon 50° 51'

*Se eu pudesse trincar a terra toda
E sentir-lhe um paladar¹*

*Onde estiver a máquina
Estará sempre o abismo e o nada.²*

Na proximidade com o litoral, o planalto suavemente ondulado do sul das terras brasileiras começa a declinar, formando o que todos conhecem como Serra do Mar. Mas há uma região onde a altura é interrompida bruscamente, a terra fendeu e admiráveis penhascos de basalto marcam o limite abrupto entre os níveis próximos ao nível do mar e os territórios altos do planalto subtropical. Este corte radical, no solo do continente sul-americano, que dizem os geólogos ter acontecido há cento e trinta milhões de anos, formou imponentes desfiladeiros, esculturas naturais, perante as quais os seres humanos ficam pequenos e vulneráveis. O mais conhecido de todos, relativamente explorado turisticamente, é uma fenda comprida por onde corre o rio do Boi e que, em sua parte mais continental, alcança até setecentos metros de altura

¹ Do "Guardador de rebanhos". Canção XXI. Cf. PESSOA. **O Eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 151.

² ARTAUD. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: LP&M, 1986, p. 146.

em ângulo reto com o solo pedregoso. É um cânion chamado Itaimbezinho,³ que na língua tupi-guarani quer dizer “pedra que corta” ou “pedra afiada”.⁴ Este pedaço de terra, figura de um plano pedagógico dionisíaco e abissal, funciona como mote para pensar o gigantesco problema das conjunções e movimentos entre matéria e criação. Apesar dos olhos humanos nem sempre perceberem, a matéria é dinâmica, está em permanente transformação. A própria matéria se cria, se engendra em sucessivos movimentos de auto-substituição que descrevem processos de geração, regeneração e degeneração. São processos que exprimem os movimentos microscópicos das composições e decomposições das ondas/partículas que a constituem. No entanto, a matéria educacional não é o espaço ínfimo descrito pela física quântica, mas matérias visíveis e enunciáveis que constituem os diagramas das disciplinas do conhecimento. Trata-se de instâncias do mundo da física tradicional, daquilo que podemos enxergar e exprimir por meio da linguagem. A matéria é constituída pelas imagens a nossa volta, material movente que dá o plano extenso experimentado pelos corpos. Este mundo é compreendido pela Terra e pelo Universo do qual essa faz parte. Mas tudo o que realmente enxergamos é precisamente a terra da Terra e as partes em que esta terra é coberta por água, juntamente com a abóbada celeste. Gaia e Urano. Mas o que podemos ver com nossos próprios olhos é a pele do planeta, crosta que abriga criaturas e multiplicidades. Dentre todas estas criaturas, vírus, pedras, plantas e animais, uma cria e procria de um modo não mais natural, selvagem: é aquele que evita comer cru, bicho aculturado que corta e cozinha antes de provar a caça. Ao permear sua experiência bruta da natureza com os filtros da linguagem, o bicho-homem se vale de instrumentos e códigos para acercar-se da crueza dos elementos

³ Acidente geográfico situado no Parque Nacional dos Aparados da Serra, localizado na região nordeste do estado do Rio Grande do Sul, na divisa com o extremo sul do estado de Santa Catarina, na borda da Serra Geral do planalto brasileiro.

⁴ Diminutivo para *itaimbé*, pedra afiada usada para cortar, rasgar. Cf. **Pequeno dicionário tupi-guarani de um manezinho**. Disponível em <<http://www.ufsc.br/~esilva/Dicionario.html>> Acesso em: 11 fev. 2004. Interessante notar que essa palavra une dois termos diferentes, *ita*, pedra e *imbé*, que designa plantas rasteiras, mais especificamente um cipó abundante nessa região, o qual os indígenas usam para produzir cestos e balaios. Esse cipó, *Philodendron bipinnatifidum*, é identificado por alguns como a planta “costela-de-adão” ou tracuá, curuba, uambé, uambé-curua, ambé, bananeira-imbé. É usado na medicina dos pajés para curar dores e inflamações dos genitais e do ventre. Talvez isso explique o termo *imbé* também ser usado para designar o baixo-ventre, parte do corpo onde os índios, com a ponta afiada do sílex, costumavam abrir os peixes e os animais para prepará-los para comer.

materiais. Isto o faz diferente, pois apresenta um modo muito específico de relacionar-se com o meio, de modo que ser "humano" é uma espécie de drible nas condições que o plano natural oferece. O humano cultua e cultiva, recriando a Natureza e criando outra Terra, desterritorializando, fazendo arte, ciência, filosofia. Toda cultura supõe o criar, a civilização é a própria criação do território humano sobre a Terra. As criações humanas modificam as paisagens, repartem a Terra em porções e criam uma rede virtual que a secciona em paralelos e meridianos. As criações humanas desterritorializam a Terra, que, por si só, fragmento de estrela, já surge desterritorializada, passando por inumeráveis desterritorializações durante suas contínuas volições.

Zona onde não se pode inventar muita coisa, o abismo é uma espécie de antítese da criação. A depressão que descreve é sempre um corte de terreno, uma passagem pouco suave que recorta e desnivela a superfície, produzindo platôs. Mas antes de constituir diferenças de níveis, a mudança drástica é pura intensidade. Deleite ou vertigem, qualquer precipício provoca alguma afecção radical, mesmo que mero grito de alerta, tombo ou simples tropeço. O Abismo figura o perigo e ensina o cuidado. A pedagogia do Abismo, como tantas outras, é um jogo de superações e precauções. Há o risco constante de que a carne, mole e frágil, se machuque na dureza implacável das pedras. É preciso ter cuidado, não há como se aproximar do abismo sem atenção para evitar que o corpo se esfacle. Seja durante a transposição de acentuados declives e paredões, seja no caminho pedregoso lá embaixo, o corpo corre perigos e até pode deixar de existir, caso caia, por descuido ou propósito, da beira do penhasco. Mesmo sem a aventura de desbravá-lo, chegar perto do penhasco já é o suficiente para nos lembrar da morte, da insignificância humana perante as grandes catástrofes naturais. Lembrança de abalos sísmicos e hecatombes imemoriais, o território hostil daquelas profundezas só serve de casa para bichos que voam ou que se agarram nas árvores e paredes. Ou para os muito pequenos, como a múltipla fauna de artrópodes que desafiam a lei da gravidade. Para o gado e para os

homens, chegar perto demais do limite onde o chão termina é facilitar o trabalho da morte. Ter consciência do perigo é não se deixar cair facilmente como os bois e as vacas. A humanidade, insignificante frente à fúria de suas torrentes, enfrenta seus limites desenvolvendo artes para transpô-los. O homem calcula possibilidades de aproximação, usa equipamentos para escalar paredões e percorrer distâncias em ambientes selvagens, supera sua própria humanidade ao criar algum jeito para atravessar territórios acreditados como intransponíveis. Percorrido com dificuldade, um abismo como o Itaimbezinho invoca as situações extremas e limítrofes das quais o artista extrai a matéria de suas criações.

Esse acidente geográfico pitoresco, hostil e desafiante para corpos sem asas de carne tenra, descreve a experiência radical das bruscas desterritorializações, as potências dos territórios-limites, a ocupação de territórios selvagens e a exploração da queda de um plano. Trata-se de pensar um território sombrio, abissal carregado de invisível, daquilo que, por deficiência dos sentidos, não podemos, sobriamente, enxergar. Cicatriz na pele da Terra, a figura do abismo nos coloca frente às distorções entre o que se sente, o que se vê e o que se imagina. Sentir a altura na beira do penhasco é muito diferente do que se acercar dele por meio das palavras que o trazem para este texto. O mesmo se dá pelo cerco pictórico, que traz o abismo para os olhos por meio de representações visuais. Qualquer um sabe que conhecer lugares por imagens fotográficas, filmagens terrestres e aéreas, não é o mesmo que ir até o lugar capturado por esses meios de reprodução, sejam estes artesanais ou tecnológicos. De que modo os cartões postais, que exibem com filtros a paisagem em dia de céu azul, conservam alguma coisa do impacto provocado pela imponente presença da fenda profunda? Será que emoldurado, enquadrado, diz do mesmo pedaço de território, fatal para alguns, bonito para outros, do qual os bois tendem a despencar?





Aqui, a fenda chamada Itaimbezinho é uma figura estética que nos conduz à experimentação das imagens e as criações artísticas: vetores do ensino de artes que movem todos os problemas colocados dentro desse campo. O grande problema carrega uma espécie de fita de Möbius,⁵ visto que toda criação artística se coloca nas experiências que envolvem imagens de pensamento. Imagens que se atualizam, se efetivam na matéria, fazem paisagens. Mas há algo neste contínuo vai-vem, entre o que se experimenta e o que se cria que abre uma espécie de brecha, “fissura silenciosa na superfície”.⁶ Esta abertura rompe a linha da lemniscata, ∞ , figura comumente usada para representar o infinito.⁷ Uma de suas curvaturas se mantém, mas a outra se abre em duas direções, formando a primeira letra do alfabeto grego, α , alfa.

Alfa e lemniscata são dois diagramas diferentes para descrever os movimentos infinitos da criação. A fita de Möbius se assemelha ao uroborus, a serpente que engole a própria cauda: idéia da continuidade do universo, criação perpétua. Por que não ver nela o “anel dos anéis-o anel do retorno”?⁸ Porque há uma diferença radical na imagem do eterno retorno que Nietzsche deixou. Em *Assim Falou Zaratustra*, a compreensão do eterno retorno aparece junto a uma negra serpente

⁵ Trata-se de uma tira de papel retangular cujas pontas unidas, viradas 180 graus uma em relação à outra, criam uma superfície de duas dimensões com um lado só. Ao se situar um ponto p na superfície da fita e se traçar um caminho contínuo por sua superfície, passa-se por um ponto que aparentemente está no outro lado da superfície do ponto de partida. Essa fita foi concebida pelo matemático, físico e astrônomo August Ferdinand Möbius, em 1858, enquanto trabalhava com a geometria dos poliedros.

⁶ DELEUZE. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 158.

⁷ Para Marcus Doel, a abertura da fita de Möbius faz surgir “uma rachadura ao longo da qual um fractal, um cristal ou um câncer podem proliferar, levando embora todos os fluxos excessivamente codificados que têm ficado preso no circuito das máquinas molares. O CsO pleno cresce nessa rachadura, não em uma massa amorfa e indiferenciada, mas como o enxame de multiplicidades virtuais, de um bando de singularidades e de complicações e invenções experimentais”. Cf. DOEL. *Corpo sem órgãos: esquizoanálise e desconstrução*. In: SILVA. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 91.

⁸ NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 273.

entrando goela abaixo pela boca de um pastor.⁹ Zaratustra, alertado pelo uivo desesperado de um cão, salva o homem de ser sufocado pela serpente porque o instrui a morder a cabeça da víbora, enquanto a puxa para fora de sua boca pelo rabo. Depois de cortar a cabeça da cobra com os dentes e a cuspir para fora, a alegria do pastor, aliviado, se expressa num riso que não era de homem. O conceito de eternidade nietzschiano é uma dança estrelar que implica num corte, numa ruptura, numa mordida. Cortar para cuspir aquilo que engasga. Abrir o oito em alfa dá início a uma outra coisa, algo descontínuo, que pode tomar um ou outro sentido, bifurcações que podem ou não se encontrar.

Esta abertura no processo de criação é sempre algo que ainda não sabemos bem o que é (o estranho riso do super-homem?), deixa mas, que de um jeito ou de outro, todos intuimos quando nos aventuramos a mexer em laços, linhas, circuitos e outras coisas que tanto amarram como guiam. Fechar a linha é criar enlaces, dobras, multiplicidade de curvas, oscilações. Atar as linhas com força, misturar muitos pontos diferentes e enleá-los num corpo, criar uma casa, um volume, nó, emaranhado de linhas que podem construir uma espécie de prisão. O território e seus confinamentos. Desenrolar, desamarrar, cortar e abrir a linha é desterritorializar, movimentar corpos, ter muitos pontos de referência, experimentar tantos chãos quanto o corpo puder abrigar. Saltar para superfícies abstratas, volatilizar a densidade da matéria com as sensações dos pensamentos, esfumçar a linha num fundo infinito de texturas e cores, transformar o material em corpo de abstrações. Abstrair os territórios é aprender os conceitos que o povoam. Mesmo indefinida, a experiência da descontinuidade está intrinsecamente ligada ao aprender, quase tudo o que aprendemos tem a ver com esses cortes, com a necessária abertura ao novo, ao desconhecido, ao caos. Os territórios selvagens, abismos despovoados, são aqueles que exigem do pensamento a criação de conceitos. A figura do Abismo é apenas um

⁹ Até o século XIX, as histórias sobre sapos, cobras lagartos expelidos pela boca ou alojados no estômago e nas vísceras eram bastante populares em várias partes da Europa. Cf. BONDENSON. A serpente visceral. In: _____. **Galeria de curiosidades médicas**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 41-69.

dispositivo para dar uma imagem ao caos, visto que este não pode ser visto, imaginado e percebido. Só nos acercamos dele por brechas muito estreitas, que deixam penetrar seus absurdos, alterando os sentidos e seus efeitos de superfície. Da figura Abismo, podem sair deuses e máquinas para nos ajudar a pensar os problemas da criação e experimentação de imagens, sua inseparabilidade com o corpo, o cunho pictórico da experiência artística e a potencialidade pedagógica das sensações que estão em jogo na arte.



O Abismo não é uma metáfora para o chão inapreensível de uma educação sem fundamentos, tampouco a corriqueira imagem de uma sociedade com *pathos* depressivo. A figura estética do Abismo mostra uma fissura territorial, uma fenda que estria a Terra. Expressa um plano de imanência rachado, que cria cortes e divisões. Ainda que os aventureiros provem que não são intransponíveis, os abismos suscitam uma série de cuidados, atenções especiais e distanciamentos estratégicos. Disfarçado de horizonte, traiçoeiro, o Abismo é lócus de perigos e monstros. Aproximar o corpo do abismo é uma experiência *borderline*, que pode ser fatal. Este potencial mortífero do Abismo, esta exigência radical imposta pela terra trincada, é um agenciamento desterritorializador. Um abismo é figura de corte, fracionamento e divisão que exprime planos distintos, dificilmente intercambiáveis, os quais é impossível transpor sem asas ou sem pontes. Trata-se da experiência de uma travessia que afeta radicalmente os corpos humanos, os quais exigem abrigo, guias e precauções. Neste território quase intransponível, o Abismo nos impele a expor o corpo e ultrapassar sua fragilidade, vencendo a morte.

A pedra afiada, *ita-imbé*, que corta e abre os planos abarcados por um *continuum* territorial, rasga a pele sensível das imagens e faz jorrar o sangue da criação. É sobre esta pele lacerada, aberta e permeável, que exploramos as fendas entre os planos já traçados e o caos. No entanto, este corte abrupto não é um divisor

absoluto dos planos cósmicos conhecidos e da estranheza do caos. Há uma verdadeira miscigenação entre aquilo que é recortado e traçado pela linguagem e as intensidades caóticas, as quais os códigos que criamos não abarcam, daí o termo cunhado por Félix Guattari: caosmos. Imensurável corpo sem órgãos que comporta poliversos, o caosmos mistura o caos e os planos de imanência que o cortam. Estes cortes são aquilo que torna possível enquadrar o caosmos em nossas experiências, criando superfícies.

Fender a Terra é uma maneira de atravessar os seus estratos, analisar as sobreposições de camadas diferentes, a justaposição dos corpos, as superfícies criadas pela ação das águas, dos ventos, dos raios e das lavas. Acontecimentos em um corpo: criação da Grande Superfície, pele da Terra. Criar é expressar um Chão Natal, paisagem invocada pelos pensadores, filósofos e artistas, suas testemunhas. “Qual a relação do pensamento com a Terra?”¹⁰ Pensar não é testemunhar a terra? Os conceitos, os functivos e os perceptos testemunham os devires da Terra. São criações dos planos filosófico, científico e artístico que povoam o plano de imanência sedimentando estilos de pensamento, modos de construir referências e maneiras de composição. Modos, estilos e maneiras que fazem da Terra o que ela é, a Pátria esquecida dos feiticeiros, curandeiros, velhos sábios, magos estrangeiros, artistas mambembes, loucos e filósofos acostumados a “retornar do país dos mortos”.¹¹

Toda arte, ciência ou filosofia são feitas por provadores de matéria, devoradores das potências da Terra. As questões sobre os problemas educacionais não poderiam se dar somente sobre os modos pelos quais a matéria é esquadrinhada (operação pseudo-científica), mas deveriam acontecer principalmente no âmbito de suas provas. Não são questões de avaliação, uma prova não avalia nada e, sim testemunha o encontro de um experimentador com uma matéria. A grande questão educacional deveria focalizar as maneiras junto as quais as matérias são provadas, experimentadas e testemunhadas. Os professores precisam se perguntar: “Que tipo

¹⁰ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 92.

¹¹ Idem, *ibidem*.

de testemunho dou aos meus alunos sobre a parte de matéria que me cabe?" A alegria de um professor é incorporar sua matéria, fazer de si próprio prova do pensamento que a matéria põe a funcionar. Tantos devires podem ser vividos em uma aula... Um professor possuído pelos devires de sua matéria faz com que os alunos provem daquela matéria. Infelizmente, há muita matéria não provada dentro das escolas. Matéria que vira conteúdo sem gosto, informação para ser memorizada e não cortes de Terra a se experimentar. Encontrar uma matéria é sempre uma desterritorialização, a rajada e o abalo que Deleuze diz serem necessários para se pensar. Ensinar é poder testemunhar esse encontro e servir como guia ou interceptor nas viagens que os aprendizes se lançam. Ensinar e aprender as matérias da Terra: a razão de ser da Educação, motivo para a existência de escolas, faculdades, academias, universidades.

Talvez seja impossível atingir os devires da matéria sem fendê-la ao meio, rachar suas estruturas, partir os corpos formados e extrair suas moléculas. Provar uma matéria é precipitar-se no seu caos, pensar uma matéria é criar um plano sobre os corpos cósmicos que ela constela. Não há método que garanta a criação de um plano, toda metodologia acaba como instrução "correta" para se chegar numa verdade sobre a matéria. Entretanto, é óbvio que para atravessar o abismo é necessário dispor de mecanismos, processos, procedimentos táticos que são possibilidades para uma matéria ser provada. Provar a matéria não é pensar. Para que o pensamento aconteça, é preciso transpor um limite, cruzar a linha que "não está no pensamento mais do que nas coisas, mas em toda parte onde o pensamento enfrenta algo como a loucura e a vida, algo como a morte."¹² A vertigem de um pensamento é provada, mas a experiência de pensar a imensidão, toda a magnitude dos elementos que brilham e ensombram os planos de uma matéria, só é possível numa radical ultrapassagem de limites. O conhecimento precisa morrer para deixar a matéria entrar. Existe algum pensamento que não destrua certezas e verdades já

¹² DELEUZE. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 136-137.

conhecidas? Para Deleuze, há uma intensa propensão do pensador a escutar a chamada selvagem¹³ do abismo. Provar uma matéria é contornar as bordas de um abismo, enquanto que pensar é se deixar levar pelos eflúvios guturais de suas profundezas.

Um professor-pensador é aquele cujos conhecimentos já foram dilacerados na travessia radical pelo interior da matéria. É o "atleta do devir"¹⁴ que se exercita incansavelmente, não para obter "vitórias" ou qualquer outra conquista nos moldes esportivos, mas para superar os limites da matéria e transpor o esperado dos corpos. O professor que pensa já experimentou muitas mortes, conhece os perigos do mergulho caótico que é a aprendizagem de uma matéria. Tanto aprender como superar o aprendido exige treino e muitos cuidados, pois, sem um mínimo de "atletismo" é impossível regressar ileso do caos. Por isso, provar uma matéria requer exercícios, preparo, equipamentos e guias. Mais do que um mapa, imprescindível para se conseguir atravessar territórios desconhecidos, um guia é sempre o mestre ou professor que se embrenha junto com o aprendiz para dentro do abismo. Os guias também podem ser os autores e pensadores que já exploraram aquela matéria e deixaram o testemunho da suas experiências. Mas, embora todos os exercícios, equipamentos, procedimentos e guias sirvam para se provar uma matéria, somente a experiência atual obriga a pensar, não apenas a matéria, como também as imagens virtuais que o pensamento movimenta. O que provoca o pensamento é uma força que vem do fora, do impensado do próprio pensamento. Há corpos de carne e ossos pelos quais essas forças estranhas e selvagens de um pensamento são distribuídas. Alguns desses corpos podem ser de professores, mestres que encarnam um raio desterritorializador, que provocam estrondos, choques que abalam tudo o que se

¹³ *Call of the wild*, escreve Jordi Terré em seu artigo sobre a experiência do caos necessária aos processos criadores, tese que permeia várias obras de Deleuze e que tem sua origem na passagem do niilismo reativo da filosofia de Nietzsche. Cf. TERRÉ. Ojos rojos. tientos sobre algunas fórmulas deleuzianas. **Archipiélago**. Madrid, n. 17, jun. 1994, p. 46.

¹⁴ TERRÉ. Ojos rojos., p. 51.

conhece. Encontrar um professor assim, como dizem ter sido Gilles Deleuze,¹⁵ é ser contagiado com uma multiplicidade caótica de matérias e receber o impacto de um pensamento. Esse encontro não é nada mais do que uma aula, nas palavras de Passerone uma “produção-laboratório” que destaca a originalidade da matéria e sobrepõe a ela “uma criação conceitual que possa servir de exemplo àquilo que de novo surge noutros domínios, nas ciências, no cinema, na literatura, em pintura ou em música...”.¹⁶ Além da matéria bem explicada, provada com estilo, a colocação de problemas para serem trabalhados em conjunto nos força a pensar aquilo que passa não só nas artes e nas ciências, nos conceitos filosóficos, mas o que se passa na vida. O acontecimento de uma aula não é apenas provar a matéria, mas principalmente se contagiar com a figura do Professor, não com o indivíduo que ali cumpre uma função institucional, mas com a vida impessoal do pensamento que por ele passa.

Para Deleuze, um pensador é “sísmico demais”¹⁷ para não padecer das forças com as quais se envolve. Sem o *pathos* de um corpo, aberto aos afectos da matéria, não há o envolvimento necessário para que a aprendizagem aconteça. Além de se abrir a um aprender infinito, ensinar é criar um corpo que professa, testemunha, se abisma no caos incorpóreo que paira sobre os grupos e nas matérias que eles vêm provar. Uma aula funciona como aglomeração de corpos que encontram um professor e uma matéria. Os locais onde se dão esses encontros, exercícios pedagógicos experimentais sobre uma matéria, pouco importam. Há professores em todos os tipos de lugares: nos computadores, na televisão, nas revistas, nos

¹⁵ O impacto das aulas de Deleuze é testemunhado por vários intelectuais que foram seus alunos nos seminários que Deleuze ministrou durante mais de vinte anos. Em sua entrevista para o dossiê Gilles Deleuze da revista *Educação & Realidade*, o professor José Gil disse que nas aulas de Deleuze “tudo era conduzido por um pensamento poderoso que se manifestava”. Também há depoimentos como os de Giorgio Passerone (o tradutor de *Mille Plateaux* para o italiano) para *Magazine Littéraire*, traduzido para o português no dossiê Deleuze organizado por Carlos Escobar, no qual textos elaborados por alunos de seus cursos também testemunham o “abalo” da filosofia deleuziana. Além desse texto de Passerone, outros testemunhos notáveis aparecem no número especial dos *Cadernos de Subjetividade* organizado por Peter Paul Pélbart e Suely Rolnik na ocasião da morte de Deleuze. Cf. GIL. Ele foi capaz de introduzir no movimento dos conceitos o movimento da vida. *Educação & Realidade*. UFRGS/FACED. Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 205-224, jul./dez. 2002. PASSERONE. O último curso? In: ESCOBAR. *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon, 1991, p. 52-55. *Cadernos de Subjetividade*. Deleuze! PUC-SP. São Paulo, num. esp., jun., 1996.

¹⁶ PASSERONE. O último curso? In: ESCOBAR. *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon, 1991, p. 53.

¹⁷ DELEUZE. *Conversações*, p. 130.

consultórios, nos postos de saúde, nos livros, nas propagandas, nas salas de aula, nas academias, nas igrejas, nas mesas espíritas, nos cultos místicos, nas oficinas. Dificilmente nas ruas.

O professor não é um profeta, ele não tem um povo e nem uma pregação. Não há a necessidade de se estabelecer uma Verdade junto ao trabalho pedagógico. A pedagogia do professor é uma prática, não uma doutrina. Professar é uma atividade de bandos, envolve divisão de tarefas, atribuição de partes, testemunho de experiências, invenção de brincadeiras. Uma professora, seja na Escola ou na Universidade, é a bacante de uma festa de virtualidades, a sacerdotisa do espaço sagrado da Aula, a proficiente do ritual. Os professores das ruas são os artistas, palhaços, prestidigitadores e malabaristas que ensinam matérias maleáveis, que despedaçam a alma de um jeito que nunca se viu e talvez nem se verá na escola. Uma educação esquizo-analítica é acima de tudo isso, a invenção de um corpo sem órgãos "professante" e "aprendiz" experimentado nos afectos da matéria e nos problemas que a própria experiência obriga a resolver. Mas a realidade das práticas educacionais está tão longe desse *pathos* quanto o homem da constelação das Plêiades. A Educação, cuja base positivista está há anos-luz de distância de Nietzsche e Artaud, se instituiu contrariamente aos afectos da arte, visto que toda tarefa de sua maquinaria tem sido formalizar a matéria em organismos, ordens e organizações. Os problemas que uma matéria traz já estão resolvidos no "Livro do Professor", jamais são inventados, colocados ao sabor dos devires que a matéria faz entrar. As provas exigem respostas já dadas de antemão, nunca criações que podem "perverter" as verdades e a estratificação de certezas implícitas no conhecimento de uma dada matéria.

Pensar a matéria nas suas forças elementares é mais do que atualizar os átomos que a compõe, é fazer funcionar a matéria de acordo com uma vontade de arte que lhe é essencial. Essa vontade de arte, vontade de potência elevada ao infinito, é o impulso do aprender, a contração de forças que o pensamento opera para

desenvolver uma arte, uma virtuose, uma composição. Não uma composição atual, matéria dada, mas imagens virtuais em vias de se fazer, num processo de atualização constante sobre uma matéria que nunca está definitivamente formada. Mesmo em seu estado físico, palpável aos sentidos do homem, a obra de arte, matéria pensada, é extemporânea, inatural, pois sua matéria virtual nunca é dada de antemão. O que se aprende quando a matéria é levada ao grau extremo dos reinos abissais é o desenvolvimento de uma arte. É atravessar as profundezas obscuras, onde funcionam máquinas infernais que consistem em "levar o pensamento-limite ao limite do pensamento, à fronteira entre lucidez e loucura"¹⁸.

O Abismo é colocar em jogo a vida e morte, a razão e a loucura. Trata-se de transpor um limite, superar o humano e abrir-se às vibrações de um "querer-artista"¹⁹ que é a última dimensão da vontade de potência. O limite é o que força a potência, aquilo que faz a coisa se desenvolver²⁰ e operar a desestratificação das formas e estruturas. Para "operar na penumbra do que não se sabe direito o que é",²¹ Sandra Corazza cunhou o termo "artistagem". Artistar é uma estética, uma ética e uma política a se inventar junto a uma educação que procura "o não-sabido, o não-olhado, o não-pensado, o não-sentido, o não-dito". A pesquisa, o trabalho do professor com seus orientandos e alunos, se dá nas zonas fronteiriças, na penumbra da cultura, nas tocas mais estranhas da linguagem. Como em todo desenvolvimento de uma arte, artistar a educação implica se entregar ao caos para se situa mais extrair

¹⁸ SANTOS. A filosofia como *Art Brut*. **Cadernos de Subjetividade**, Deleuze! PUC/SP, p. 81.

¹⁹ DELEUZE. **Conversações**, p. 146.

²⁰ Em *O anti-Édipo*, Deleuze e Guattari explicam que o limite tem muitas acepções: "pode estar no começo como acontecimento inaugural e tendo um papel de matriz; ou no meio, como função estrutural que assegure a mediação das personagens e o fundamento de suas relações; ou no fim, como determinação escatológica", onde o Édipo e a produção desejante são o limite. "Em primeiro lugar, a produção desejante está no limite da produção social; os fluxos descodificados, no limite dos códigos e das territorialidades; o corpo sem órgãos, no limite do *socius*". O buraco, o abismo, o *limite absoluto* da esquizofrenia é o fluxo que passa através do muro, mistura os códigos, desterritorializam: "o corpo sem órgãos é o *socius* desterritorializado, deserto para onde correm os fluxos descodificados do desejo, fim do mundo, apocalipse". Cf. DELEUZE e GUATTARI. **O anti-Édipo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996, p. 181-182.

²¹ CORAZZA. Pesquisa-ensino: o "hífen" da ligação necessária na formação docente. In: **Araucárias** - Revista do Mestrado em Educação. FACIPAL. Palmas, v. 1, n. 1, 2002, p. 15.

dali matérias para criações. Trata-se de “arriscar-se, assumir o risco da morte, que é estar viva/o, sem se considerar um produto acabado”.²²

Apesar de ainda institucional, ainda com bases positivistas, a educação não se situa mais no Estado, mas funciona como modo de vida na sociedade de controle. Para Negri e Hardt, a educação no Império é disseminada por todos os setores sociais e a formação passa a ser permanente, obrigando os indivíduos a estarem constantemente atualizando seus conhecimentos. Sim, todos concordam que o que está em jogo na educação é a constituição de modos de vida, a ponto de, nos dias de hoje, as garantias de vida dos indivíduos e da natureza dependerem da educação. O que está em jogo não é apenas a colocação dos corpos no tecido social, o fator diferencial da distribuição de rendas, mas a própria maneira pela qual o *socius* se constitui. Educar envolve os devires da multidão, a preservação das reservas naturais, as demandas de consumo, a criação de valores, a feitura da própria realidade. Sandra Corazza mostra que a educação brasileira tem “tantas ‘realidades’, quantas sejam aquelas que podemos enunciar, conhecer, pensar, discutir, disputar”.²³

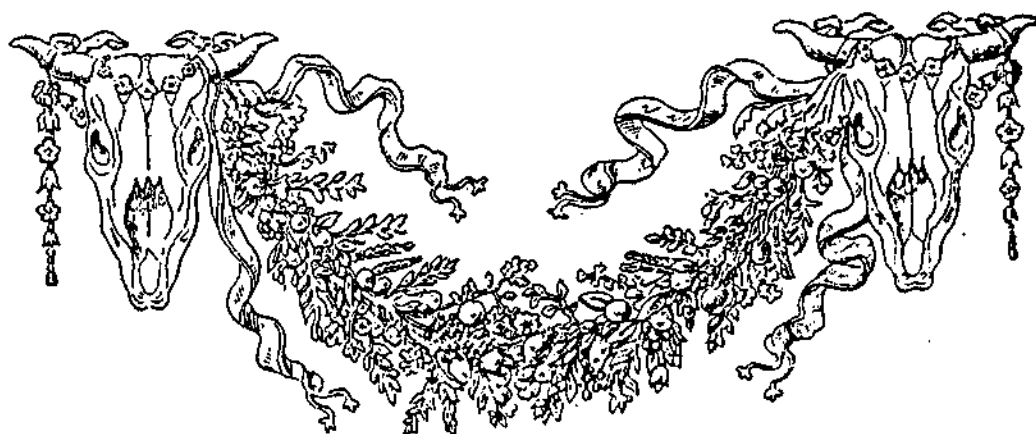
Partir do pressuposto de que a Educação é fundamentalmente disciplinadora, tal qual as prisões, os manicômios e os hospitais, instituições do Estado Moderno feitas para conter as desordens psicossociais, talvez não seja a melhor maneira para pensar este campo problemático de aplicação e disseminação de saberes. Certamente o projeto moderno da Educação é inspirado pela dureza das linhas compostas pelas forças de Atena, a Deusa Razão criada pelo Poder. Entretanto, é bom lembrar que, mais do que ser uma peça preciosa no conjunto institucional da civilização moderna-contemporânea, a educação é um mega-agenciamento que comporta quase tudo:²⁴ meios de adequação coletiva, modos de se conduzir socialmente, os hábitos cotidianos, a gestão dos espaços, os conceitos de sujeito e de cidadania, a formação

²² CORAZZA. Pesquisa-ensino: o “hífen” da ligação necessária na formação docente, p.15.

²³ CORAZZA. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA. **Caminhos investigativos: novos olhares** na pesquisa em educação, v. 1. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 115.

²⁴ Durante a feitura dessa Tese, a maior emissora de televisão brasileira, a Rede Globo, veicula uma campanha Fundação Roberto Marinho cujo *slogan* é “Educação é tudo”. Grande conglomerado, essa empresa funciona possui essa fundação filantrópica, a qual se ocupa com projetos voltados para a comunidade e cujas ações e resultados são amplamente veiculados pelos meios de comunicação.

de profissionais, o currículo e suas mil facetas, as mais variadas disciplinas do conhecimento, métodos e mais métodos pedagógicos, as demandas de mercado, o governo das populações, o monitoramento de indivíduos, a definição de identidades, os *slogans* da indústria cultural, os problemas da linguagem e do discurso, a aquisição de códigos coletivos e seus múltiplos regimes semióticos, a circulação global de informações, a diversidade de manifestações apresentadas pelas mais variadas culturas e as infinitas relações entre as linhas e os planos do pensamento. Multiplicidade, mesmo que capturada pelos aparelhos de Estado, mesmo que colocada como um problema dos segmentos molares e estratificada como Instituição, a educação é rizomática por natureza. Por que, então, não pensá-la a partir de suas bifurcações, das válvulas de escapes que o projeto iluminista e suas políticas estatais de controle da população comportam? Por que não estudar a educação a partir de suas linhas de fuga, distorções, enganos e loucuras? Uma geo-educação, portanto, precisa ser pensada a partir daquele ponto oscilante, no qual a Educação se racha e vira outra coisa.





Mi . Mestres infernais

*O pensamento é
como o Vampiro,
não tem imagem.¹*

*Pensar é sempre seguir
a linha de fuga do vôo da bruxa.²*

Dragões. Bruxas. Totens. Daimons e demônios. Velhos deuses. Monstros. Que plano é esse povoado por criaturas tão esquisitas? Superfície fantástica, literária, mitológica, *script* de filme cheio de efeitos especiais? Não, é um plano de imanência para a educação. Educação?! O que tudo isso tem a ver com Educação? Que absurdo é esse de bruxas, dragões, alquimistas e pedras filosofais? Querem inventar uma Escola de Magia, tipo aquela do mito de consumo chamado *Harry Potter*? Ah... bruxaria no mundo dos trouxas... Quem não quer aprender poções, transformações, adivinhações? Quem não quer sair por aí voando, montado em uma vassoura? Quem não quer sensações extremas, aventura, emoção, frio na barriga? Mas será mesmo necessário passar por tantos perigos? Fazer adormecer um cão de três cabeças, vencer espíritos que querem retirar nossos poderes, entrar na cova do basilisco e no ninho do dragão, suportar tantos medos e tantas provações? É preciso chegar tão perto da

¹ DELEUZE e GUATTARI. **Mil platôs 5**. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 47.

² DELEUZE e GUATTARI. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 59.

morte assim para, de uma vez por todas, deixarmos de ser trouxas? Parece que sim. A “pedagogia dos monstros”³ acontece desse jeito. Aparece junto à eminência do falecimento paradigmático do sujeito estabelecido pela Modernidade. Tal pedagogia, mais que pensar as culturas a partir dos monstros que elas engendram, de fazer dos monstros personagens da crise das classificações identitárias, mostra a complicação dos processos produtores de subjetividade. Ao se assumir a queda da filosofia da consciência e a desconfiança das metanarrativas, aponta-se para a artificialidade da maquinaria subjetiva. Trata-se de experimentar a estranheza da própria idéia de “humano” e sua credence em representações sociais ou imagens filosóficas dogmáticas. A educação é problematizada frente às forças “polilógicas”⁴ que definem a cultura como um campo instável e imprevisível, cheios de deslizamentos e oscilações. O monstro expressa os limiões, as linhas de fuga, o cruzamento de fronteiras que abandona a clareza do pensamento e a soberania da Razão. Criação da cultura, o monstro se coloca num local terminal, paradoxalmente iniciático, que oferece “uma fuga de seu hermético caminho, um convite a explorar novas espirais, novos e interconectados métodos de perceber o mundo”.⁵

Uma pedagogia de monstros, avessa às formações,⁶ começa a desmanchar certos conceitos estratificados pelo pensamento dialético e crítico: sujeito/objeto, sociedade, classes, povo, identidades nacionais, sexuais. Personagens conceituais de alguns capítulos de *Pedagogia dos Monstros*, esses seres da cultura *pop* involuntariamente fizeram esquizo-análise, mesmo junto aos textos com certo cunho psicanalítico. Desestratificaram. Criaram linhas de fuga e intensificaram um plano

³ Pensada junto aos estudos pós-críticos, a “pedagogia dos monstros” reúne textos de James Donald, Jeffrey Cohen, Ian Hunter, traduzidos por Tomaz Tadeu, assim como um fragmento do livro *Monstros*, de José Gil. O professor Tomaz Tadeu também ministrou o seminário *Pedagogia dos monstros*, oferecido no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no semestre 2000/2. Cf. SILVA (Org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

⁴ DONALD. Liberdade bem regulada. In: SILVA (Org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 64.

⁵ O autor, citando Bárbara Smith, “nós não temos que continuar rodando em torno da mesma trilha”, propõe a espiral como abertura ao fechado círculo hermenêutico, no qual os monstros estariam situados à margem. Cf. COHEN. A cultura dos monstros: sete teses, p. 31.

⁶ SILVA. Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da pedagogia crítica. In: SILVA (Org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 20.

filosófico da educação junto ao inconsciente maquínico de Deleuze e Guattari, dupla que o professor Tomaz Tadeu apresenta como o corte radical nas teorizações da subjetividade.⁷

Esse plano implica tomar o campo da Educação como território que se atualiza ininterruptamente, uma máquina que efetua um turbilhão de virtuais, que produz experiências, modos de vida e agenciamentos coletivos de enunciação. Território de uma educação “menor”,⁸ esquizo,⁹ pensada junto aos agenciamentos maquínicos do desejo, produtora de um currículo cujos elementos singulares criam rizomas.¹⁰ Aberta aos devires, criada junto à geo-filosofia e ao pensamento nômade, essa educação implica no cruzamento de fronteiras, nos processos desterritorializadores e suas linhas de fuga. Sua ação micropolítica trabalha com entradas para o fora, impensado, indizível, invisível, aberto à virtualidade pura do caos. O fora é potência caótica de criação, visto que é do caos a ele imanente que os conceitos retiram as partículas que os determinam. Nesse ponto é que se dá o grande axioma deleuziano para a Educação: o pensamento só acontece no encontro com o fora.

Estratégico, o fora se desenrola para adiante se encurvar e novamente espiralar, criando uma nova interioridade: voluta, excêntrica e concêntrica que descreve o desenvolvimento geométrico de um paradoxo. Movimento de um plano filosófico, com seus conceitos e seus problemas, que “vive assim numa crise permanente”. Trata-se do plano intempestivo que Deleuze e Guattari mostraram funcionar “por abalos”, cujos “conceitos procedem por saraivadas, os personagens

⁷ SILVA. Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da pedagogia crítica, p. 16.

⁸ Ver os deslocamentos propostos por Sílvio Gallo em seu livro **Deleuze & a Educação**. (Belo Horizonte: Autêntica, 2003) e seu artigo “Em torno de uma educação menor”, publicado no dossiê sobre Deleuze (**Educação & Realidade**, Porto Alegre: UFRGS/FACED, v. 27, n. 2., jul./dez. 2002, p. 169-178).

⁹ Cf. COSTA. Esquizo ou da educação: Deleuze educador virtual. In: LINS; COSTA e VERAS (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

¹⁰ Cf. Trabalhos sobre currículo apresentados nesta perspectiva. GAUTHIER. Esquizonanálise do currículo. CORAZZA. Noologia do currículo: Vagamundo, o *problemático*, e Assentado, o resolvido. **Educação & Realidade**. Porto Alegre: UFRGS/FACED. v. 27, n. 2, jul./dez. 2002 e KRÖEF, Ada. Interceptando currículos: produzindo novas subjetividades. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre: UFRGS/FACED. Porto Alegre, n. 26, v. 1, p. 93-114, jan./jun. 2001.

por solavancos”¹¹. Toda a sua dinâmica serve para pensar problemas e afastar o pensamento das ilusões, da discursividade que o aprisiona nos dispositivos e nas idéias transcendentais, as quais decalcam o discurso em conceitos universais e verdades eternas. Para Deleuze, pensar é embarcar numa “espécie de jangada de Medusa”. Diz ele que “há bombas que caem à volta, a jangada deriva em direção a riachos subterrâneos e gelados, ou então a rios tórridos, o Orinoco, o Amazonas”. Na aventura do pensamento, pessoas “que não se supõe que se amam, que se batem, que se comem”¹², seguem à deriva o curso das águas que conduzem sabe-se lá para onde. Pensar é entrar nessa embarcação canibal, devorar idéias, desenhar palavras, experimentar, provar, dar passagem no corpo, desorganizar o organismo no balançar das águas infernais.

Deixar-se invadir pelos devires estranhos, malditos, assustadores, inspirados pelo híbrido extravagante cujas quatro mãos escreveram *O que é filosofia?* e *Mil Platôs*. Monstro que choca as pessoas com o cu luminoso que caga e fode já na primeira página do *anti-Édipo*. Essa junção de cérebros inventou um “professor feito macaco, feito lagosta, feito universo, feito vida”, personagem conceitual que o professor Tomaz Tadeu diz “que pode fazer a conexão de uma filosofia da imanência com uma pedagogia ou um currículo da imanência.”¹³ Trata-se do professor Challenger, aquele que fez a Terra berrar e que ensina “justamente a impossibilidade de distinguir forma e conteúdo, expressão e matéria”.¹⁴ Tal qual Deleuze em seus seminários após 1968, Challenger fala para gente de todos os tipos. Cria assuntos interligados, uma coisa implicando outras, multiplicidades de possíveis que mostram o corpo sem órgãos da Terra, “a Molécula gigante”,¹⁵ os tipos de estratificações que comporta, suas múltiplas escalas de grandeza, seu funcionamento maquínico, os regimes semióticos que se estendem sobre ela e todos os agenciamentos entre os estratos. A

¹¹ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 107.

¹² DELEUZE. *Pensamento nômade*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.60.

¹³ TADEU. A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze. *Educação & Realidade*. Porto Alegre: UFRGS/FACED, v. 27, n. 2, jul./dez. 2002, p. 52.

¹⁴ Idem, ibidem, p. 51.

¹⁵ DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs 1*, p. 53.

audiência abandona o professor nem bem ele havia chegado ao meio da conferência. Restaram apenas os matemáticos, alguns arqueólogos, astrólogos e pessoas esparsas. No final, Challenger leva a “terra consigo”, parte para o “mundo misterioso, seu jardim venenoso”. Abre as portas ocultas e entra no Relógio “que tiquetaqueava seu ritmo anormal e cósmico”. Personagem que se transfigura e termina na precipitação para o plano de consistência, Challenger vira o corpo sem órgãos de Géia, rizosfera ou Mecanosfera¹⁶, a desterritorializada. Aquela que progride por debandada e se desterritorializa na ação das máquinas de dupla articulação.

“Retrato de corpo inteiro do professor”,¹⁷ Challenger é um personagem que se confunde com seus conceitos. Vive o plano conceitual que expõe em sua conferência. Algo como a aparição de Deleuze no Jardim de Infância, inventada pela professora Sandra Corazza em seus exercícios sobre infancionática.¹⁸ O filósofo surge como uma figura estranha que faz as crianças gritarem por socorro. “O que ele veio fazer aqui, que terrores vai provocar, que violências vai cometer contra a educação das crianças, com sua vontade de ensiná-las a pensar sem imagens e aprender a desaprender?”¹⁹ Personagem conceitual, “aparição de um conceito em ato”,²⁰ o professor Deleuze assusta, pois encarna a violência do fora, a que obriga a pensar. Nas entrevistas do *Abecedário*, Claire Parnet observa o impacto de sua aparência: a voz, as unhas... Iguais às do Zé do Caixão²¹. Unhas enormes, as quais um crítico comparou com os óculos de Greta Garbo. Querer “aparecer” como uma vedete *hollywoodiana*. Deleuze comenta que essa foi a pior das interpretações sobre suas unhas, entre tantas outras que se podia dar: a psicossociológica (o esquisito, diferente), a grotesca e psicanalítica (aversão à castração) e a justificativa teratológica: suas unhas eram grandes devido ao excesso de sensibilidade na ponta dos dedos, que careciam de impressões

¹⁶ DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs* 1, p. 90-91.

¹⁷ TADEU. A arte do encontro e da composição, p. 50.

¹⁸ CORAZZA e TADEU. **Composições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 89-129.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 89.

²⁰ LECLERQ. Deleuze e os bebês. **Educação & Realidade**. Dossiê Gilles Deleuze. Porto Alegre: UFRGS/FACED, n. 27, v. 2, jul./dez. 2002, p. 20.

²¹ Ícone da cultura *trash*, Zé do Caixão, com capa preta, cartola e unhas enormes, não aparadas, é um personagem criado e interpretado pelo brasileiro José Mojica Marins, diretor, produtor e ator de filmes de terror e outros espetáculos do gênero.

digitais.²² Roger-Pol Droit descreve Deleuze, figura estética, como “místico ateu, mago da imanência, experimentador de vidas, desbravador de liberdades, grande incitador, multidão solitária”.²³ O autor observa como Deleuze escolhe pensadores incômodos, inclassificáveis (Bergson, Spinoza, Nietzsche, Hume, Artaud, Sade, Kafka) e semeia desordens na História da Filosofia. Sodomita conceitual, Deleuze é aquele que faz filhos por trás, que “anuncia à sua maneira as obras que estuda. O jogo de Deleuze consiste em agenciá-las de tal forma que elas acabam se mostrando sob uma luz inesperada, simultaneamente fiel e monstruosa”.²⁴

Guerreiros, nômades, esquizofrênicos, anoréxicos, hipocondríacos, drogados, xamãs, feiticeiros, lobisomens e libertinos: esses são alguns personagens de sua filosofia pragmática, empirismo transcendental. Seu plano filosófico ocupa-se com a diferença, “o monstro”²⁵ da História da Filosofia. Deleuze inicia o primeiro capítulo de sua tese mostrando como, numa primeira impressão, a diferença é o mal: “não deve causar espanto o fato de que a diferença pareça maldita, que ela seja falta ou pecado, a figura do Mal destinada à expiação”.²⁶ Com o relâmpago que faz subir a superfície o fundo indiferenciado dos corpos, suas profundidades caóticas e o “nada branco” onde flutuam as “determinações não-ligadas, como membros esparsos, cabeças sem pescoço, braços sem ombros, olhos sem fronte”,²⁷ Deleuze inicia sua tese num clima de conto de terror. Raio em meio à tempestade para introduzir a diferença em si mesma, diferença virtual, unívoca, irreversível, imensurável indiscernível, impessoal, imperceptível.

É nesse clima que Sandra Corazza, composta com Tomaz Tadeu, cria um personagem para o pensamento de Nietzsche e Deleuze: o pequeno Dêlnietski que ao

²² DELEUZE. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

²³ DROIT. Deleuze, um pensador plural e singular. *Cadernos de Subjetividade*. Pontifícia Universidade Católica-SP. São Paulo: n. esp., p. 64-68, jun.1996, p. 68.
p. 68.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 65.

²⁵ DELEUZE. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 65.

²⁶ Idem, *ibidem*.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 63.

invés de ir à missa como outros filósofos, monta uma vassoura de bruxa e vai para o sabá.

Quando a noite desceu, voou para a floresta mais escura, montado na garupa de um bode preto, enquanto seus amigos voavam em bastões e vassouras, ou transformados eles próprios em bichos. Como era a sua primeira vez, renunciaria a fé cristã, profanaria os sacramentos e renderia homenagem ao Diabo, presente sob a forma humana ou semi-animal. Participaria, depois, do banquete e das danças, das cerimônias antropofágicas e das orgias sexuais.²⁸

A descida aos Infernos inverte o platonismo, ao invés de sair do fundo da caverna para enxergar a luz, alegoria do mundo verdadeiro das idéias essenciais, o pequeno Dêlnietski deliberadamente entra no útero da Terra para experimentar o "Devir-Subversivo das profundidades".²⁹ Apesar das justificativas discursivas³⁰, Deleuze só pode ser acusado de esotérico perante essa experiência orgástica, obscura, esse necessário mergulho no caos que afirma o pensamento como sinistra travessia do Aqueronte, rio que nos conduz ao reino dos mortos para sermos tocados por espectros infernais. Hermético é, portanto, o movimento de pensar, o ir e vir do deus de asas nos pés. Não é oculto, Hermes nada esconde, pelo contrário, expõe. E rouba. Deleuze é ladrão de conceitos, professor que não apenas complica os planos conceituais que se põe a explicar, mas também os implica do jeito que lhe convém em sua própria filosofia. A tarefa de seu pensamento é fazer do Inferno horizonte pleno, indescritível terror e fascinação de ocupar-se em remover o fundo, criar uma superfície que nos mira, sem forma ou figura,³¹ "sem olhos".³²

Se a filosofia contemporânea é mesmo uma descida aos Infernos,³³ a filosofia de Deleuze é aquela que faz transbordar o Inferno na plenitude da imanência, mostrando a "afinidade do pensamento com a loucura e o delírio".³⁴ É, na colocação

²⁸ CORAZZA e TADEU. *Composições*, p. 76.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 85.

³⁰ "Seu discurso não explica necessariamente o sentido do termo que está sendo usado no momento em que ele está falando. Só é possível definir seu sentido conceitual pelo conhecimento global de sua linguagem" Cf. MACHADO. *Deleuze sem hermetismos. Cadernos de Subjetividade*, p.239.

³¹ TERRÉ. Ojos rojos: tientos sobre algunas fórmulas deleuzianas. *Archipiélago*. Madrid, n.17, p. 42-51, jun. 1994, p. 48.

³² DELEUZE apud TERRÉ. Cf. *Différence et répétition*, PUF: 1968, p. 197.

³³ Em relação à descida infernal da filosofia, Jordi Terré cita M. Serrres. Cf. *Statues*, F.Bourin, 1987, p. 273.

³⁴ TERRÉ. Ojos rojos. p.50.

de Jordi Terré, fazer figuras estéticas saírem do plano de composição específico da arte e instalarem-se no plano de imanência pré-filosófico,³⁵ aquele que ora precede, ora segue o plano de imanência, mas que necessariamente “mergulha no caos” para daí tirar “determinações das quais vai fazer os traços diagramáticos” que constituem o plano.³⁶ Além de personagens conceituais da diferença, os monstros acompanham as bruxas e os alquimistas, figuras estéticas dessa arte de dosar, combinar, dissolver, que Terré chama “ciência dos venenos”, arte que cria uma “farmacopéia do caos” para nos curar da mesmice, dos clichês, das estratificações que endurecem a sensibilidade.

A imersão do pensador-bruxo desce por todos os umbrais de desterritorialização e todas os graus de desestratificação (o assubjetivo, o assignificante, o anorgânico), pela linha involutiva dos devires (sempre *menores*: animal, impessoal, indiscernível, imperceptível).³⁷

Sívio Gallo mostra o quanto “precisamos das águas do Aqueronte” para pensar uma educação criativa e criadora, “veneno e remédio”³⁸ para a Educação instituída. “Arena de opiniões”,³⁹ essa Educação molar produz consensos, põe a circular saberes que se pretendem verdadeiros e que protegem dos perigos do caos. No entanto, o caos não está fora do plano de imanência, constitui o estado das coisas, mistura molecular indiscernível das matérias de expressão. Não há como evitar o caos quando entramos na matéria, pesquisamos uma matéria, aprendemos com a matéria. Infelizmente, na Educação, as matérias foram transformadas em “disciplinas do conhecimento.” Por isso nunca se ouviu falar de algum professor, principalmente no universo escolar, que criasse a sua matéria. O papel do professor não é criar, mas sim reproduzir uma certa matéria, aglomeração de práticas e saberes organizados num currículo. Ao reproduzir a ordem vigente sobre sua matéria, o professor tem como meta o conhecimento daquilo que essa matéria contém. Só que o conteúdo da

³⁵ TERRÉ. *Ojos rojos*, p. 47.

³⁶ DELEUZE e GUATTARI, *O que é a filosofia?* p. 99.

³⁷ TERRÉ. *Ojos rojos*, p. 48.

³⁸ GALLO. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 70.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 67.

matéria já vem dado, traz uma forma de conhecimento universal mesmo na mais específica das matérias. Tudo o que resta para os professores e para os alunos é conhecer, discernir, classificar, identificar, avaliar. Se o professor pudesse fazer a própria disciplina, colocar da sua maneira ordem na matéria, seria outra coisa. Embora pudesse confundir o seu papel com o de um demiurgo, colocaria o aluno em contacto direto com um Criador e sua Criação. Não um criador absoluto, mas alguém empenhado em criar, com quem os alunos pudessem criar juntos. Cada disciplina seria uma criação sobre matérias em estado quase bruto e haveria a possibilidade dos alunos experimentarem a singularidade das matérias selvagens, cujas partículas recém foram extraídas do caos.

O professor seria, então, um agente que cria uma ordem singular sobre a parte que lhe cabe do caos. Isto é o que Virgínia Kastrup chama de “política pedagógica da invenção”, na qual o professor funciona como um atrator caótico para a matéria.⁴⁰ Sua função é de arrastar consigo, levar junto, contagiar, movimentar desejos, misturar emoção na inteligência. Os elementos com os quais compõe uma aula são os acasos e as criações. Mais do que trazer assuntos interessantes, esse professor cria espaços de irradiação relacionados com a multiplicidade dos devires. Como Deleuze, é “um professor que, antes de mais nada, tem horror à pedagogia da pergunta da resposta na manga. Um professor que não tem menos horror a uma pedagogia da *solução* de problemas”.⁴¹ Ao invés de perguntas, esse professor traz enigmas, forças cheias de intensidades, mistérios sobre as coisas que nos fazem viver ou morrer. Os problemas que coloca, coloca criando uma “pedagogia do pensar”. Embora não exista nada oculto para ser descoberto, há muito que decifrar da matéria abundante da qual fazemos parte.

Essa pedagogia procura as linhas de devir, linhas involutivas nas quais os termos se dispersam numa variedade de indeterminações, de misturas que nunca

⁴⁰ KASTRUP. Aprendizagem, arte e invenção. In: LINS (Org.). **Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

⁴¹ TADEU. A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre: UFRGS/FACED, v. 27, n. 2, jul./dez. 2002, p. 49.

acabam de proliferar. O último texto de *A pedagogia dos monstros*, de autoria de José Gil, explica que o devir não é mais do que uma “experimentação de todas as nossas potências - afectivas, de pensamento, de expressão”. Devir irreal, o que há na monstrosidade é “um movimento caótico” subitamente paralisado que aborta e mutila a atualização das forças que se compõem nos devires.⁴² Situado na zona indiscernível entre o caos e o devir, o monstro foge da própria noção de devir na medida em que só atualiza a si-mesmo. “Diagrama vivo do caos”,⁴³ o monstro é o devir impossível que dissolve a matéria mineral, vegetal, animal, a qual compõe os devires. O devir-monstro indica o abismo onde a própria linha do devir despenca, mostrando que não há nada mais contra-natural do que a própria natureza em devir, a impermanência do ser, a matéria sempre desterritorializada. O que se aprende aqui é que não adianta seguir a receita barata de Deleuze para se produzir um monstro, amontoar os desvios da regra e as anormalidades,⁴⁴ é preciso despencar, cair, despedaçar-se, morrer para emergir do abismo revigorado. Renascer como monstro, voltar do mundo dos mortos, deglutir o elixir da vida.

Depois desse encontro monstruoso, pode-se criar novas linhas de devir, traçar a linha abstrata que corta a superfície indiferenciada, pensar. Por outro lado, o monstro é a pior estratificação, buraco-negro que tudo absorve e do qual nada se tira, nada se cria, morte absoluta sem chance de regresso. Aparece como serpente, animal alegórico da sociedade de controle e, seguindo a imagem nietzschiana dos “deveres” impostos pela sociedade, os aparelhos de estado facilmente transformam-se em terríveis dragões, colossais devoradores guardiões de tesouros. Imagem corrupta que já nasce decadente, gigantesca máquina de guerra global, o Império alimenta-se do mercado mundial capitalista e da multidão que esse bicho-papão explora.⁴⁵ Máquina biopolítica da sociedade de controle, de lógica “rizomática e ondulatória”,⁴⁶ o

⁴² GIL. *Metafenomenologia da monstrosidade: o devir-monstro*. In: SILVA (Org.). *Pedagogia dos monstros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 178.

⁴³ Idem, *ibidem*.

⁴⁴ DELEUZE. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 64.

⁴⁵ HARDT e NEGRI. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 58.

Império produz diagramas que criam a ilusão de um espaço liso, universal, cuja flexibilidade entre as fronteiras favorece trocas de informação, mudanças de posição e miscigenações. Águia de duas cabeças que bicam uma a outra, o Império é povoado por palavras de ordem em nome da paz, pelo policiamento ostensivo, a vigilância permanente e problemas que não param de proliferar. Ao invés dos matadores de dragões, o Império clama por artífices que possam arrancar a cabeça da jurisprudência para fazer vigorar a Grande Águia dos livros de Castañeda, cabeça e vôo da multidão.

Para Deleuze e Guattari, “aquilo que engendra os monstros não é o sono da razão, mas a racionalidade vigilante e cheia de insônias”.⁴⁷ Os monstros molares, imperiais, são filhos mutilados da necessidade de controle, do medo de perder o controle. Controle dos alunos, controle dos professores, controle cotidiano. Controle da opinião, controle da comunicação, controle dos corpos, controle da produtividade, controle das populações, controle de mercadorias, controle da vida. A Razão, que tudo quer controlar, não consegue evitar os monstros que sua luz cria numa “luta unilateral com o indeterminado”. O pensamento é o preciso momento desta luta, dentro da qual é estabelecida a diferença. Jogo de luz e esfumaçamento, gradientes de claro-escuro: é impossível controlar as intensidades do pensamento. Tudo o que se pode fazer é deixar-se descontrolar, adormecer a razão, acordar do pesadelo panóptico da sociedade de controle, fechar os cem olhos de Argos que não deixam a vaca ficar solta.⁴⁸ Encantar o monstro, liberar Io, a vaca; soltar o pensamento, abrir-se à síntese disjuntiva, ao encontro mercurial. Pensar junto é seguir uma trajetória bizarra, de ritmos conjugados, precipitar-se num plano de consistência, como o professor Challenger, do qual tudo o que restou foi o tilintar provocado pelo toque

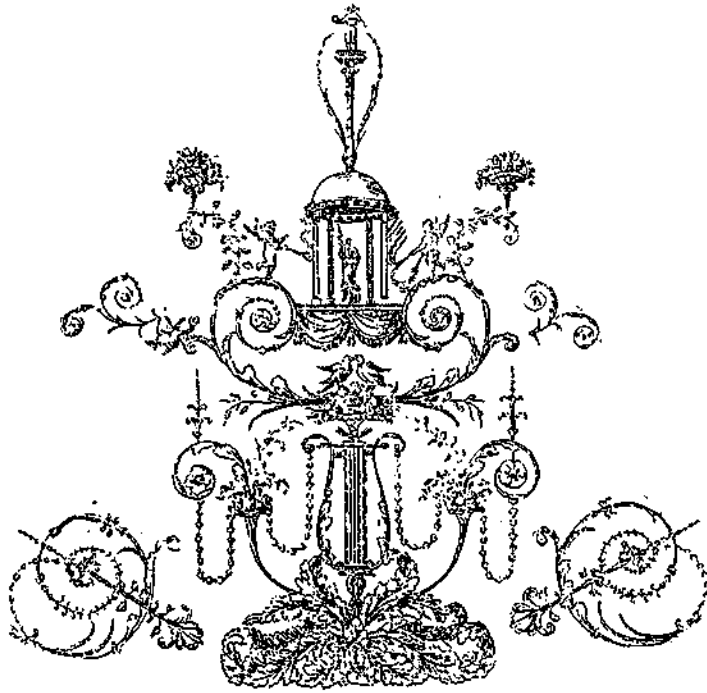
⁴⁷ DELEUZE e GUATTARI. *O anti-Édipo*, p. 117. Os autores fazem alusão a conhecida gravura “O sono da razão”, de Goya, donde extrai-se a seguinte inscrição: “A imaginação abandonada pela razão produz monstros impossíveis; unida a ela, é a mãe das artes e a fonte dos seus encantos”.

⁴⁸ Cf. *móBILE Sde*, p. 3.

da “garrá negra arranhando a porta coberta de hieróglifos” e a silhueta que entra na arca em forma de caixão⁴⁹.



⁴⁹ LOVECRAFT apud DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs* 1, p. 91.



Pf. Pop'filosofia

Pop'filosofia:¹ filosofia do povo, popular. Mas quão grande não é a minha surpresa que, após quase dois séculos de uma cultura popular imperial,² o mais recente dicionário da Língua Portuguesa designe o adjetivo popular como (1) relativo "ao povo, especialmente gente comum" ou (2) "feito pelas pessoas simples, sem instrução".³ O tom dessas palavras define um "popular" da plebe, aquilo que é da ralé, do rebanho humano, dos burros de carga "sem instrução". Pop'filosofia: filosofia para o gado, para os camelos. Nada mais anti-nietzschiano que isto, nada mais cristão, nada mais dogmático. Seria como dizer "filosofia para escravos" ou "filosofia da servidão". Somente na terceira designação do *Houaiss* é que encontro a definição que pressupunha ser a "verdadeira", ou seja, de que popular é (3) "relativo às pessoas como um todo".

Então, chego à definição de pop'filosofia que quero traçar: filosofia para todo o tipo de pessoas, filosofia para não-filósofos, como tantas vezes sugeriu Deleuze. Mas logo a definição de verbete me obriga novamente a sair do plano que tento compor. Esse "todo" de pessoas do popular não é o devir impessoal, não-filosófico,

¹ DELEUZE e PARNET. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 12.

² Considerando que a unidade imperial é dada pela polifonia de uma multidão consumidora que alimenta o mercado, o que chamo "cultura popular imperial" (de algum modo similar à "cultura de massas" dos frankfurtianos) emerge com a Revolução Industrial, em torno de 1840-1850, no auge da decadência romântica.

³ HOUAISS e VILLAR. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2261.

que minha linha tentava seguir, pois é relativo (3) “especialmente aos cidadãos de um país qualificados para participar de uma eleição <voto popular>”. Continuo chocada. Popular é então, a turba dos eleitores, aqueles que, por meio do voto “popular”, escolhem seus governantes. Que popular é esse que, além de designar a escória humana, se estratifica, representa processos de alienação e cai nas linhas molares dos aparelhos de Estado, ávidos por votos?

Para me acalmar um pouco e poder seguir adiante, faço uma redundante simplificação lexical: popular=pop. Em sua análise da *Pop'philosophie* deleuziana, Charles Feitosa discerne dois tipos de pop. O primeiro, “Pop I”, marginal, alternativo e específico, advém das vanguardas artísticas da *pop-art*; enquanto que o “Pop II”, comercial, industrial e genérico, contempla o uso corrente do adjetivo, tomado como “comercial, superficial e fácil”.⁴ Termo usado para certos tipos de música que tocam nas rádios de grandes audiências, o pop é o que faz sucesso na mídia e possui um grande alcance de público. Nessa acepção, pop são as “massas” da Teoria Crítica, força de produção capitalista na indústria cultural. Massa é um termo que diz respeito a volumes homogêneos e acumulação, palavra bastante eficiente para sustentar um conceito básico no que tange a pensar a explosão demográfica, a qual sucede à implementação do bio-poder.⁵ Filha dos interesses do capital, a cultura de massas é concebida como uma cultura inferior, baixa, de pouco valor, barata, *kitsch*. Ao se pressupor que as massas decorrem de um processo de homogeneização, que afirma a hegemonia de valores dominantes (do homem europeu, branco, cristão, de saber enciclopédico), temos uma maioria definida quantitativamente, representante de um padrão.⁶ Embora seja relativamente fácil identificar padrões massificados,

⁴ FEITOSA. O que é isto – filosofia *Pop*? In: LINS. (Org.). **Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001, p. 95.

⁵ Bio-poder é o termo cunhado por Foucault para definir as políticas de preservação da vida e aumento da natalidade que emergem nos discursos e práticas sociais na decorrência da industrialização. Negri e Hardt partem deste conceito para definir o que chamam de bio-política de controle das populações no Império.

⁶ Em seu artigo sobre minorias e devires, o professor Hélio Rebello Cardoso Jr. define a maioria “onde o senso comum aprisionou determinadas singularidades/acontecimentos e no qual os indivíduos devem enquadrar-se através de exclusão ou submissão de outras singularidades”. In: CARDOSO JR. Conceitos onto-políticos no pensamento de Gilles Deleuze: “minorias” como “devir-minoritário” In: **Política & Trabalho**. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal da Paraíba, n. 15, set. 1999, p. 22.

identidades majoritárias, é difícil dizer ou estabelecer qual é o padrão do popular, porque o popular é anterior às massas, ao capitalismo imperial e à idéia de pop presa a artefatos vendáveis que temos hoje. Porque mais do que a massa, o popular diz respeito a uma pluralidade cultural de localização esparsa, não instituída, não necessariamente mercadológica, não necessariamente folclórica, que faz circular sem regras, sem controle e sem previsão de disseminação, uma profusão de práticas, crenças e saberes não-eruditos. Popular é, portanto, aqueles fluxos da maquinaria cultural nos quais correm mitos, tradições profanas e religiosas, crendices, costumes misturados à cultura de massas comercial.

Na obra de Negri e Hardt, *Império*, uma análise da sociedade de controle globalizada,⁷ as massas consumidoras que fazem passar esses fluxos populares de difícil codificação são o que os autores chamam “multidão”. Produção e consumo imperial, a multidão não se reduz “às instituições que a representam nem aos indivíduos que a constituem”.⁸ Irrepresentável, a multidão é potência que subsiste ao poder, que na sociedade imperial é uma sinuosa linha molar, coluna de serpente, deslizando no espaço absoluto sem exterioridade. No Império, o fora só pode ser o molecular incomensurável dentro de sua própria malha, tecido flexível composto por singularidades. Essas singularidades são a multidão, cujas forças bio-políticas constituem a única possibilidade de resistência no *spatium imperiale*. Essa resistência se faz nos devires bárbaros da minoria, multiplicidades de fluxos, de conjuntos fluidos que, potencialmente inumeráveis, escapam ao controle. Multidão de corpos e multiplicidade de povos, populações inteiras em um só corpo. Multidão de gente, multidão em cada um.⁹ As matilhas e as colméias de cada indivíduo. Popular são

⁷ Com suas fronteiras flexíveis, o Império é “apresentado como um concerto global, sob a direção de um único maestro, um poder unitário que mantém a paz social e produz suas verdades éticas” estabelecendo um poder bio-político descentralizado, que se dá no âmbito da jurisprudência internacional operacionalizada junto às nações-estado. Cf. HARDT e NEGRI. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 28.

⁸ SILVA, A. *Elementos para uma comunicação pós-midiática*. São Leopoldo: UNISINOS. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003, p.11.

⁹ “O povo é interior ao pensador, porque é um ‘devir-povo’, na medida em que o pensador é interior ao povo, como devir não menos ilimitado. O artista ou filósofo são bem capazes de criar um povo, só podem invocá-lo, com todas as suas forças. Um povo só pode ser criado em sofrimentos abomináveis, e tampouco pode cuidar de arte ou

todos os micro-totens, tribos e bandos que animam a multidão. Pop'filosofia: filosofia para as hordas imperiais. Isto sim combina com o pensamento nômade. Filosofia para um povo que "não existe como algo dado", para um conceito de popular que "precisa ser constantemente reinventado", para uma multidão que "precisa acontecer sempre e de cada vez".¹⁰

"Filosofia do porvir",¹¹ filosofia para linhas de fuga. Filosofia pop, devir da multidão. Acho que é isso que Deleuze quer dizer com conceitos sem nenhuma interpretação, sem nenhuma compreensão. Conceitos que são forças-formas sensíveis, sensoriais, sensuais, contaminadas "pelo colorido experimental da arte".¹² É uma filosofia-náutica, surfista, que pega ondas, segue fluxos, povos. Não há pop'filosofia sem contágio de saberes, sem miscigenações de estilos, sem sincretismos, sem que se preserve uma dimensão não-filosófica nos conceitos, elementos de um plano de imanência que é pré-filosófico. Como observa Giorgio Passerone, escrevendo sobre os cursos de Deleuze, trata-se de uma filosofia dos afectos, que nos faz perguntar "de onde vem esta estranha afinidade que nos atravessa como um míssil, com tal filósofo, com tal pintor, tal músico", que tipos de conceitos convém para "suscitar em nós não necessariamente um tornar-se filósofo, mas tornar-se um outro da filosofia?".¹³ Esse outro da filosofia não elege o que é e o que não é, não traz respostas, certezas sobre o mundo, mas elege o que nos alegra prestar atenção, o que é relevante, interessante, o que nos coloca em devir. Geo-filosofia: filosofia de Géia, das alianças entre suas crias, dos bandos, dos nômades, dos povos sem nação, dos animais, dos vegetais, dos minerais, dos vírus, das bactérias e dos fungos. Pensamento das individuações e dos acontecimentos. Pensamento que não pretende se afirmar como verdade. Fictícia tal qual a arte, a pop'filosofia é a afirmação do simulacro, esse falso infinito efetivado em superfícies.

filosofia. Mas os livros de filosofia e as obras de arte contêm também sua soma inimaginável de sofrimento que faz pressentir o advento de um povo. Eles têm em comum resistir, resistir à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente". Cf. DELEUZE e GUATTARI. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, p. 142.

¹⁰ FEITOSA, O que é isto – filosofia *Pop?* p. 102.

¹¹ DELEUZE. Prefácio. In: NEGRI. **A anomalia selvagem**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 7.

¹² FEITOSA, O que é isto – filosofia *Pop?* p. 98.

¹³ PASSERONE. O último curso? In: ESCOBAR. **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Hólon, 1991.

Criação de um plano ético-estético de partes que não se totalizam, formado por elementos heterogêneos e suas especificidades, esse pensamento se ocupa com as essências da *multitudo*, multidão imanente que, para Negri, é potência descodificadora, a "anomalia selvagem"¹⁴ do capitalismo, uma força que transgride os dispositivos de poder e deixa escapar os fluxos sobrecodificados dos aparelhos de estado.

Traçada junto a uma multiplicidade de povos, é uma filosofia amiga dos saberes populares, cujos filósofos fazem "a sabedoria servir a novos fins, estranhos e perigosos e muito pouco sábios na verdade," querendo que a filosofia se supere e seja superada.¹⁵ Por isso, suas criações conceituais servem a todos os domínios: artes, ciências, literatura, política. As linhas errantes que perpassam a criação de conceitos proliferam como rizomas, bifurcam para outros planos, para outros reinos, entram em territórios estrangeiros, criam um livro anticultural que ativa as rupturas imperceptíveis das micro-revoluções. É na constituição de agenciamentos com o fora que surge a fórmula de Deleuze e Guattari: "RIZOMÁTICA =POP'ANÁLISE"¹⁶ para afirmar a cartografia (mapa como modelo diagramático), o nomadismo, o subdesenvolvimento e o esquecimento, numa espécie de manifesto contra o *logos*, o peso do saber, o enfadonho das imagens interiorizadas, da ordem arborescente do mundo e suas filiações.

Além do pop, o plano rizomático de Deleuze e Guattari também apresenta aspectos críticos. A crítica esquizo-analítica se metamorfoseia em práxis, uma micro-política de resistência posicionada na minoridade dos devires. Crítica que afirma sua potência criando estilo, como bem demonstra a escritura revolucionária de *O anti-Édipo* e *Mil Platôs*. Pop'análise=contra-cultura. Uma filosofia que se elabora "nas cidades e nas ruas", lugares onde se conjuga o povo, e que inclui o *factício* existente nelas, fatos que perpetuam o restabelecimento da ordem, fluxos que funcionam como

¹⁴ Termo criado por Negri no desenvolvimento de seu conceito de potência política baseado em Spinoza. Cf. NEGRI. *A anomalia selvagem*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

¹⁵ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. Editora Rio, 1976, p. 5.

¹⁶ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs 1*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995, p. 36.

correção das divergências. A estratégia deleuziana é fazer do *factício*, que é cópia de um modelo, uma cópia da cópia, de modo que mude de natureza e vire um simulacro. Tal processo Deleuze indica como “momento da *Pop'Art*”,¹⁷ mas é a tática que usa em sua crítica. Fazer com que as cópias copiem a si mesmas, simulem a si mesmas e afirmem a dessemelhança interiorizada do outro, além de transformar a crítica numa atitude, é a reversão do platonismo feita por Deleuze. Sua filosofia nos convida a assumir um ponto de vista diferencial, incluído em si mesmo, dentro do qual a lógica do observador “se deforma”¹⁸ e os ícones se transformam em devires. Mais do que fazer uma crítica à metafísica e ao espiritualismo platônico, o plano deleuzo-guattariano abre a caverna oceânica de Proteu, deus que troca de forma e “que se imiscui e se insinua por toda parte”¹⁹ para realizar uma pragmática do devir. Em *Lógica do sentido*, o devir aparece como a força centrífuga dos simulacros, potência que faz tudo desemparelhar, as séries divergirem e as dessimetrias puxarem para dois sentidos ao mesmo tempo. Embora seja sempre o mesmo, o devir faz fulgurar individualizações singulares que acontecem em variações de um mínimo de tempo pensável e menor que um mínimo de tempo sensível, tempo ínfimo em que o simulacro deixa escapar à superfície as dessemelhanças de um presente que sempre se furta. Imperceptível, o simulacro só pode ser provado num mínimo de tempo sensível, durante o qual, numa rápida somatória e sucessão, se constitui como imagem. O que se subtrai da imagem é o devir. Trata-se de um processo de desterritorialização contínua, unívoca e essencial, do caos que cria e povoia o pensamento com fantasmas, assombrações, paixões, marcas da involução, acontecimentos que animam a superfície. Os simulacros se convertem no próprio plano de imanência e nas imagens sucessivas, que repetem e diferem no decorrer do

¹⁷ Deleuze nega que a filosofia intempestiva possa ser elaborada em “grandes bosques e veredas”, territórios de culto. Embora nada seja indicado no texto, talvez faça alusão a Heidegger e seu conceito de Ser/Ente. Cf. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 271.

¹⁸ DELEUZE. **Lógica do sentido**, p. 264.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 261.

traçado do plano. Consistência virtual que, seguindo a crítica socrática feita por Nietzsche, afirma a aparência absoluta.

Filosofia da Diferença=Pop'filosofia.

Afirmar a aparência absoluta, a preponderância dos efeitos pelos quais o imperceptível é expresso, não esgota o projeto crítico anti-platônico. A crítica é necessária para constatar os modos pelos quais os conceitos se transformam, aumentam sua potência ou se esvaem. Criticar é uma criação que resiste às filosofias da similitude e suas operações dialéticas analógicas, mas, acima de tudo, é combater as ilusões que envolvem o plano e que criam o que Deleuze chama "imagens dogmáticas de pensamento". As imagens a serem derrubadas são aquelas que criam uma ilusão de transcendência: as idéias de teor platônico que são tomadas como Universais (que fazem da filosofia mera contemplação) e suas verdades metafísicas acreditadas perpétuas (que restringem a atividade criadora da filosofia à reflexão). No entanto, essas ilusões transcendentais e seu enciclopedismo conceitual fazem parte dos movimentos dos conceitos e ainda pertencem ao plano de imanência pop'filosófico, embora servindo a outros fins, não transcendentais ou ideais. A pior ilusão de todas, aquela que deve ser estrategicamente combatida, é a "circulação estereotipada das opiniões dominantes"²⁰ estabelecida pela palavra de ordem dos discursos, dentro do qual os conceitos acabam confundidos com proposições. O conceito, que durante toda a História da Filosofia foi adulterado para representações coletivas ou "concepções de mundo criadas pelos povos",²¹ acaba apresentando as quinquilharias de uma sociedade de serviços e suas técnicas de *marketing* e produção. A ilusão de discursividade, que produz consensos sobre afectos já conhecidos (a calamitosa confusão da filosofia com a comunicação) é o desastre absoluto, uma vergonha para a filosofia, pois esses "conceitos", ocupados com "a formação

²⁰ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 67.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 19.

profissional comercial”²² e com as lutas de poder pela imposição da opinião, jamais nos forçarão a pensar.

Se, para Deleuze, só pensamos no devir, pensar é um acontecimento singular, imperceptível, acontecimento de um tempo menor que um mínimo de tempo pensável. O lugar do pensamento é o devir das minorias, micro-agenciamentos entre ínfimos elementos e indivíduos, de modo que pensar só é possível com o povo. Quando o devir se reterritorializa em linha molar e o povo é sobrecodificado, identificado, representado, o pensamento passa a servir a direitos pessoais, empresariais ou estatais, a garantir os bens, a preservar propriedades. Os valores decaem e a criação de conceitos subsume-se aos ideais e a opiniões do “pensamento-para-o-mercado”.²³ No Império da Comunicação, o pensar vira palpite sobre os movimentos do mercado universal imanente ao capitalismo, deixa de ser pensamento e estratifica-se em opinião:

Os direitos do homem não nos farão abençoar o capitalismo. É preciso muita inocência, ou safadeza, a uma filosofia da comunicação que pretende restaurar a sociedade de amigos ou mesmo de sábios, formando uma opinião universal como ‘consenso’ capaz de moralizar as nações, os Estados e o mercado.²⁴

Em nome da integridade dos corpos e da segurança das propriedades, não há estado de Direito ou opinião pública que faça com que os Estados democráticos atirem contra a miséria quando essa escapa do controle. Monstruosidades e instabilidades pertencem à descodificação de fluxos que constitui a própria axiomática do capitalismo. Esse axioma, cujo modelo de realização são as nações-Estado, completa-se com a emergência de um dispositivo jurídico que tenta reterritorializar as anomalias sob o jugo de sanções e leis sobrecodificadoras. Por isso, dentro do Império, a justiça é insuflada pelo poder policial. A sociedade de controle opera na vigilância e no policiamento, armas dos Estados feitas para conter a miséria em territórios especiais, guetos, prisões, hordas de excluídos e não-garantidos que

²² DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 21.

²³ Idem, *ibidem*, p. 140.

²⁴ Idem, *ibidem*, p.139

fazem funcionar a axiomática capitalista. O que a geo-filosofia mostra é que a agilidade e a atualidade das opiniões são inócuas para o que diz respeito aos problemas da multidão. As opiniões não passam de bombardeios, fochos do senso comum sobre as urgências do campo social imperial e seu corrupto *modus operandi*. Degenerada, a paisagem existencial imperial é cheia de lixões: carências materiais, degradação física, encarceramentos morais, restrições territoriais, endurecimento das trocas afetivas, embotamento das percepções e privações estéticas de toda natureza, que acabam por estancar o devir. Além da voracidade do mercado, a corrupção do Império é também a miséria dos universos de referência²⁵ que o “bicho-papão” capitalista defeca. Trata-se de universos presos ao que Guattari chama “mass-midialização embrutecedora”,²⁶ processo que impede a efervescência virtual do pensamento e a criação de novas constelações existenciais. Movida por um mercado dos desejos restrito às formas estratificadas desses universos, a mídia e suas cadeias de comunicação centralizam o controle bio-político dentro do Império, funcionando como um “dispositivo de produção de medo”,²⁷ o qual contém a multidão e reterritorializa seus fluxos em segmentos sociais de produção e distribuição, em prestação de serviços e propagação de informações para atingir as massas consumidoras e o eleitorado.

O povo cai nas garras da lei e as vidas caem nas malhas do Império e sua sistemática de controle. Registros, certificados, certidões, cadastros, contratos, códigos, convenções, estatutos, normas técnicas e ritualísticas, procedimentos institucionais, enfim, todo um aparato jurídico-administrativo a serviço do capitalismo: maquinaria da megalópole imperial. Cidade onde “os grandes

²⁵ Expressão usada por Guattari para designar traços visíveis e enunciáveis que se estratificam nas teias da discursividade. “Um Universo de referência é um enunciador que pode ser descrito como uma potência divina, como uma idéia platônica, pelo ato de pôr em jogo um sistema de valorização. Com ele, há polarização da máquina da subjetividade, cristalização de uma opção pragmática. A textura de um tal Universo de subjetivação é hipercomplexa, já que pode categorizar componentes ontológicos como os das matemáticas, das artes plásticas, da música, das problemáticas políticas” Cf. GUATTARI. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 77.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 15-16.

²⁷ SILVA. *Elementos para uma comunicação pós-midiática*, p. 12.

pensamentos são refogados vivos e cozidos picadinhos”²⁸ e o espírito transformado em jogo de palavras para fazer tilintar o ouro da venda de jornais, como dizia o louco que imitava Zaratustra, macaco do sábio.

O fato é que ainda não foi inventada uma opinião (aliás, opinião não se inventa, apenas se propaga) que aplaque as durezas da vida, que acabe com o tédio, atenua o estresse do constante assujeitamento burocrático, dissipe a tristeza, diminua a insuficiência da merda que se come e termine com a vergonha pelo extermínio justificado. Herdeira das ilusões metafísicas, a comunicação mercadológica descarta a matéria com muita facilidade, de modo que cria muitos e muitos despojos, poluição visual e atulhamento de informações. Estimula a produção de artefatos que, nem bem são usados, já viram restos para alimentar o lixão. Sucata que, cada vez mais, tem servido como fonte de subsistência para as tribos sem garantias dentro do Império. Todavia, uma filosofia pop, mesmo que exerça a crítica das opiniões e a resistência aos focos descentrados do poder imperial, não é uma filosofia ocupada com o que urge nas malhas da sociedade de controle, como por exemplo “a clonagem dos seres humanos; a onipresença do computador, a destruição maciça da natureza; a má qualidade dos programas de TV”, tal qual é colocado por Charles Feitosa.²⁹ Embora “pop” possa ser entendido como o que está na moda, o que é atual, urgente, a pop filosofia pensa problemas essenciais, extemporâneos, que envolvem as singularidades dos povos e as intensidades da vida. Zaratustra é o grande personagem pop. Ensina a seu macaco, o louco da cidade, que se deve *passar além* daquilo que não podemos mais amar. Zaratustra nos manda ir para as ilhas verdes e para as florestas, quando não se agüenta mais a náusea das grandes cidades. Não é preciso ficar comunicando desgraças, e, sim criar um novo modo de vida, cheio de graça, alegria. Perante o excesso de opiniões e a crença generalizada na comunicação, “falta criação”,³⁰ observaram Deleuze e Guattari.

²⁸ NIETZSCHE. Do passar além. In: _____. **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

²⁹ FEITOSA. O que é isto – filosofia *Pop?* p. 97.

³⁰ DELEUZE e GUATTARI. **O que é a filosofia?** p. 140.

Somente a arte subverte a opinião, aprofunda-a e a substitui pelo conceito;³¹ afinal, a arte é atividade criadora em sua essência. Daí sua extrema importância para a pop'filosofia, pois, é por meio da arte, que acontece a metamorfose do *factício*. Com arte e filosofia, as questões urgentes da atualidade são pensadas na dimensão essencial dos problemas que apresentam. A arte produz culturas abertas aos signos sensíveis, junto aos quais se aprende uma outra maneira de lidar com fluxos descodificados, não mais sobre uma relação de usura e mais-valia e sim criando uma composição ético-estética. Essa proposição é apresentada por Alexandre Rocha da Silva que, junto à semiótica e às três ecologias de Guattari, pesquisa uma estética midiática composta por signos que ainda não viraram códigos.³² Signos que fulguram na multidão, nos devires minoritários³³ que procuram escapar às malhas do Império: devir-moleque, devir-candomblé, devir-exu, devir-travesti, devir-negro, devir-índio, devir-milonga, devir-bolacha, devir-feijão, devir-erva, devir-daime, devir-purpurina... Substituir o barulho da informação pelo silêncio da sensação. Nada para compreender... nada para interpretar... encarnar nos conceitos, extrair-lhes o devir. Conceitos que se transformam em perceptos e blocos de sensações que criam conceitos: esse é o movimento que cria o pensar. Não é querer crescer e acumular, possuir, apropriar-se, nem conservar regras gerais. Tampouco fazer do devir uma regra universal,³⁴ mesmo que o devir seja puro fluxo caótico. A micropolítica do devir assume a "cao-errância"³⁵ e leva "ao absoluto a desterritorialização relativa ao capital", pois suprime seu limite interior fazendo passar pelo movimento infinito, molecular, "voltando-o contra si, para chamá-lo a uma nova terra, a um novo povo".³⁶ Um novo modo de vida, a transvalorização de Nietzsche: uma arte de si, a ética dobrada

³¹ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 195.

³² SILVA. *Elementos para uma comunicação pós-midiática*, p. 127.

³³ "Os devires minoritários constituem as matérias-força das comunicações pós-midiáticas, cuja efetuação estabelece um tensionamento entre a potência desses devires e os poderes matérias-formas do Império". *Supra*, p. 141.

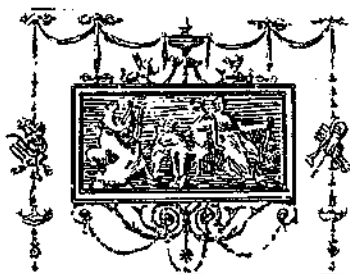
³⁴ Para Hélio Cardoso Jr., a molecularidade do devir é um devir-universal, enquanto que a maioria representa apenas um estado determinado de aprisionamento de singularidades/acontecimentos, criando a ilusão de sua universalidade ao colocar-se como representante de uma vontade, de um poder". Cf. CARDOSO JR. *Conceitos onto-políticos no pensamento de Gilles Deleuze: "minoria" como "devir-minoritário"*, p. 23.

³⁵ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 270.

³⁶ DELEUZE e GUATTARI, *O que é a filosofia?* p.129. (Grifo dos autores).

em estética de Foucault. Pop'filosofia: banalidade de um pensamento que cria e inventa uma vida.

Uma vida simples. Uma criança soprando velas sobre um bolo. Uma vaca pastando. Uma rosa no vaso. Uma casa na montanha. Um passarinho no galho de uma árvore. Uma praia na alvorada. Um céu noturno cheio de estrelas. Um cartão escrito "eu te amo". Um abraço. Uma mãe com o filho no colo. Um homem sofrendo pregado em uma cruz. Um corpo saindo de um sepulcro. Uma explosão. Uma águia e uma serpente. Um herói metálico e celeste lutando com um monstro telúrico e obscuro. Um rosto. Uma mão. Um copo de água com açúcar. Um livro. Um ovo que se parte.

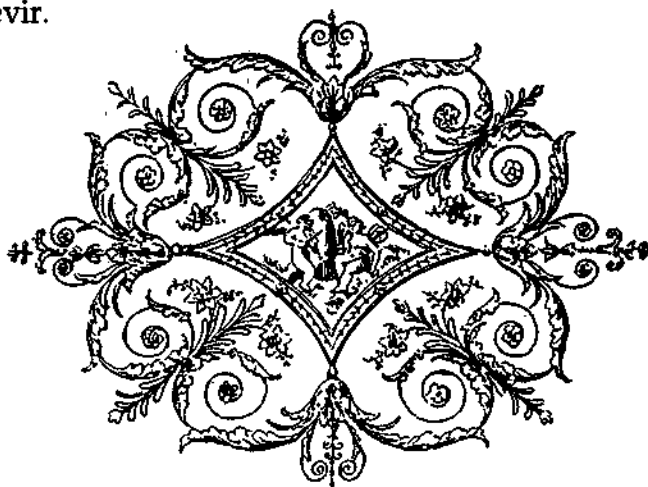


Lugares-comuns, imagens pop, clichês. Imagens sem idéias, que pouco servem para elaborar abstrações. Qual seria o "modelo ideal" do açúcar se dissolvendo na água, da vaca pastando, do ovo partindo? Por que seriam cópias degradadas se o impacto que produzem é transcendental? A pop'filosofia está se lixando para as abstrações transcendentais e seus ilusórios valores "espirituais". A única transcendência está no ser da sensação, *sensibilia* que insufla certas imagens, coisas banais e experiências corriqueiras. Manifestação da vontade de potência,³⁷ o devir sensível impressiona muito mais do que as idéias. Ao contrário das verdades idealizadas e dos valores abstratos, mesmo que se repitam, as sensações nunca serão as mesmas. É por meio delas que aprendemos a única verdade essencial que existe no mundo: sempre o mesmo, contudo diferente. É muito simples; tão óbvio que chega a ser uma bobagem.³⁸

³⁷ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976, p. 52.

³⁸ *Nada do que foi será/De novo do jeito que já foi um dia/Tudo passa/Tudo sempre passará /A vida vem em ondas/Num indo e vindo infinito*, diz a canção pop de Lulu Santos.

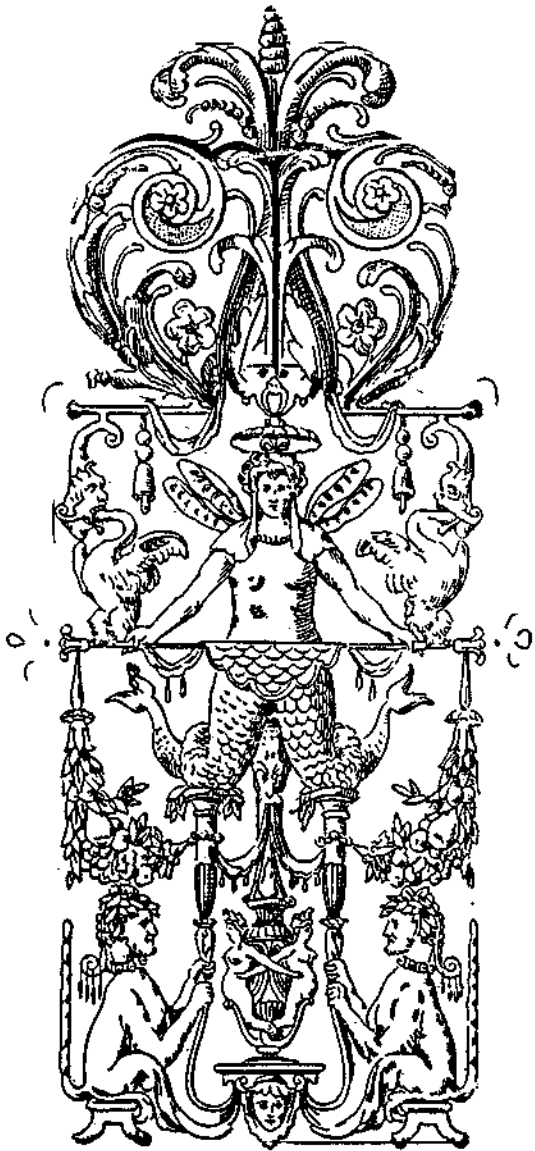
Somente uma filosofia muito popular para afirmar como única essência esse ensinamento tão pequeno. Popular que, nas três primeiras definições do “amansa burro” que acompanhou toda minha vida estudantil, é (1) o que feito para o povo, (2) próprio para o povo, (3) agradável ao povo e que tem as simpatias dele.³⁹ Sem dúvida, uma filosofia pouco douta, visto que, ao invés de tratados filosóficos e obras consagradas, parece que requer dicionários, cujo trabalho coletivo com as palavras recria completamente o léxico, como foi o caso do verbete “popular”. Esse, no recente dicionário idealizado pelo enciclopedista Antônio Houaiss, só coaduna com a definição do dicionário *Aurélio* na quarta e quintas designações, sendo que nessa, popular também é “famoso”(5). As cinco definições seguintes do dicionário *Houaiss* parecem ter sido retiradas de um texto de Teoria Crítica (consumidores, baixo nível estético, preços ao alcance do povo, acomodações baratas), enfim, o popular (6) “prevalece junto ao grande público, especialmente às massas menos instruídas”. Mais uma vez, entre o douto e o pop (alguém discorda que o *Aurélio* não seja pop?), o último sai na frente, deixando o popular (5) “vulgar, trivial, ordinário; plebeu” para sua penúltima definição.⁴⁰ Terminamos com o popular que é o “homem do povo”, um “anônimo”⁴¹ na multidão, porque interessa ao plano geo-filosófico a dimensão impessoal do popular. Impessoal, junto com o indiscernível e o imperceptível, são as qualidades do devir.



³⁹ FERREIRA. *Novo dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.1365.

⁴⁰ Essa aparece antes de (4) “democrático”, que é a similar a última definição do **Houaiss** (12) “partidários do povo, democratas”.

⁴¹ Sexta e última definição de “popular” no **Aurélio** e décima primeira definição do **Houaiss**, que inclui o adjetivo “anônimo”.



Pmdp . Princesa moura, deusa pagã

*eu sou a rosa
dos tesouros escondidos
dentro da casca do mundo.¹*

*O pênis, tão logo cortando-o com o aço
atirou do continente no undoso mar,
aí muito boiou na superfície, ao redor branca
espuma da imortal carne ejaculava-se, dela
uma virgem criou-se.²*

Dizem que ela veio pelo mar e que de terras longínquas trouxe um condão mágico de poderosos encantos. Embora chegasse como fada velha, era moça de indizível beleza, princesa com séqüito de falsos cristãos lhe acompanhando numa longa travessia em busca de sua fortuna. Indiferente aos santos, estátuas sem poder, e enganando os padres das embarcações que jamais desconfiaram das artes que aqueles espanhóis de Salamanca carregavam, chegaram a esses pagos distantes tais mouros alquimistas, aqueles que escondiam a mulher encantada com suas magias, ávidos para “alçar de novo a Meia-Lua sobre a Estrela de Belém...”³ Mal haviam

¹ NETO. A Salamanca do Jarau. In: _____. **Contos gauchescos e lendas do sul**. Porto Alegre: LP&M, 2002, p. 179.

² HESÍODO. **Teogonia**. (vv.188-192). São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 115.

³ NETO. A Salamanca do Jarau, p. 171. A meia-lua é o que a igreja instituiu como marca do Inimigo cristão. A lua crescente, adorada desde os antigos como os cornos de Ísis e de outras divindades femininas, é o emblema dos

aportado nessas terras perto do fim do mundo,⁴ na meia noite da primeira sexta-feira, entabularam trato com o demônio que reinava por aqui. Anhangá-pitã (esse era o nome do “maldito”) esfregou o condão mágico no suor de seu corpo vermelho, transformando-o em pedra transparente. Baforou com seu fogo o peito da fada moura, que virou uma lagartixa, teniaguá⁵ na língua dos índios. A pedra mágica, ao amanhecer, ficou vermelha como brasa. Esse carbúnculo era a cabeça da lagarta criada sem faces, para quem Anhangá-pitã mostrou todos os tesouros escondidos nas entranhas dessa terra. E a furna onde se deu tal encontro foi chamada salamanca, nome que ficou “pras furnas todas, em lembrança da cidade dos mestres mágicos”,⁶ muito além do grande mar.

Dizem que em uma gruta de difícil entrada, nas serranias onde nasce o rio Uruguai, lá para os lados do poente, a princesa do Oriente fez seu palácio mágico repleto de riquezas inestimáveis, o qual muitos aventureiros se perderam a procurar. Contam que se entregou a um inocente sacristão da missão de São Tomé, por quem fez uma lagoa ferver a ponto de cozinhar todas as traíras. Deixou-o de tal sorte embevecido de amor, que num momento de lascívia, convenceu o jovem a embriagar-se com o vinho do Santo Ofício, que o sacristão roubou do altar. Dizem que a teniaguá fez a terra tremer irrompendo em uma fenda abissal quando uma lágrima de saudade foi vertida pelo sacristão condenado à morte. Unido à feiticeira,

mouros que invadem o território europeu por quase mil anos. Mais do que embate de forças, sobreposição de crenças, o estrangeiro é aquele que traz a peste, a fome, a guerra e a morte de um povo: sua escravidão. A lua crescente é a lembrança da heresia, do pecado original que a Igreja instituiu para doutrinar o desejo e dominar populações. No Brasil, as raças e crenças se confundem, bárbaros e cristãos são ambos invasores que, com os filhos selvagens da terra, misturam o seu sangue e criam uma outra raça, estranha, híbrida.

⁴ Por ser uma porção continental ladeada por grandes extensões de oceano, o sul do continente americano, em especial a região da Patagônia, é o mais isolado do planeta. Esse lugar “fim do mundo” fica nitidamente visível no traçado imaginário de uma “rodovia” mundial que uniria continentes e arquipélagos formando um circuito global. Nesse traçado, que incluiria mega-projetos como a ponte do Estreito de Gibraltar e rotas de *ferry-boats* entre Ásia, África e Oceania, a linha derradeira, incomunicável, é o extremo sul da América. Esse mapa é exposto no especial *Engineering the impossible* do *Discovery Channel*.

Cf. <<http://dsc.discovery.com/convergence/eti/eti.html>. > Acesso em: 13 dez. 2003.

⁵ Mais precisamente “alma de lagarto”. Também chamada de teiú-iguá, sendo que no tupi *teiú* é lagarto e *yaguá* é cão ou felino. Não convencido com a simples união desses termos, Mario Corso arrisca a hipótese de que, devido ao acréscimo do *i*, diminutivo, o termo poderia ser compreendido como “lagartinho”, enquanto que *água* seria “uma corruptela de *anga* (espírito ou alma)” de modo que traduz o termo como “lagartinho encantado”. Cf. CORSO. **Monstruário**: inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros. Porto Alegre: Tomo editorial, 2002, p. 160.

⁶ NETO, S. L. A salamanca do Jarau, p. 172.

por duzentos anos vagou o sacristão como fantasma pelo cerro do Jarau, onde misteriosos vapores atestavam a cercania da salamanca enfeitada procurada por cueras ávidos de riqueza. Escravo da bruxa, esperava a quebra do encanto que faria tudo se desfazer como fumaça. Entabulava conversa com os viventes, contando sua história com a sedutora, o bicho imundo da salamanca a quem pertencia sua alma, mulher falsa, anti-cristã que, ao mostrar-se no auge de sua beleza, tinha de ornamento na cabeça os cornos amarelados da lua crescente.

Destarte, a cultura dos machos, ainda que sob o jugo da moral cristã, ainda que identificada com o mal e avessa à cruz, as potências das deusas pagãs chegaram aos pampas. Alimentada com o fino mel de flores, a Teniaguá lembra a iorubana Oxum, orixá das águas doces e cachoeiras, uma deusa da fertilidade adornada de sedas e jóias. Senhora das Minas, dona do ouro e das riquezas da terra, Oxum é o perfume das flores, o sumo dos frutos e a variedade de enfeites oferecidos pela vegetação. Velha, surge como Nossa Senhora Aparecida, com manto de brocados bordado de pedrarias, a Padroeira do Brasil. Mulher, é Nossa Senhora das Graças, de véu branco como água de cascata, pisando na cobra. Chorona, é a das Dores, água doce que tudo consola. Moça, é a Virgem da Conceição, uma Santa Maria sem véus e com uma lua crescente aos pés, força que engendra os bebês e, portanto, está ligada ao sexo. Há mesmo quem olhe para a imagem de Nossa Senhora das Graças com os braços caídos cobertos pelo manto e enxergue perfeitamente uma vulva. Pois o sexo, antes de ser transformado em pecado mortal, era força vital a ser venerada em cultos cujos mistérios são incompreensíveis para a Razão.

Sob o auspício da sensualidade e do prazer erótico, encontramos Vênus ou Afrodite, a deusa pagã concebida nas espumas do mar, relacionada aos órgãos genitais femininos, à pele e às artes da concupiscência. Oriunda da ilha de Chipre, no mediterrâneo oriental, esta divindade espalhou-se pela Grécia e pelo mundo antigo. *Genitrix*, mãe de Enéas, Vênus foi venerada como protetora de Roma, sendo uma das principais deusas de seu panteão. Afrodite/ Vênus é sincretizada com Ishtar, deusa

abilônica da fertilidade, e com a romana Cibele. Ishtar, que também é Astarte, Astarot ou Astoret, para os povos semitas,⁷ ou ainda Astartéia,⁸ adorada pelos fenícios como a lua, a consorte de Astaroth, o sol, deus das riquezas.⁹ Ísis, Iemanjá, Oxum, Pomba-Gira, Hécate... Remanescentes da religiosidade primitiva, anterior à civilização, os ídolos femininos sobreviveram a séculos de patriarcado e de cristianização, ainda que sob a espessa roupagem da Virgem Mãe de Deus. Embora todas essas figuras tenham raízes nos arcaicos cultos matriarcais, divergem e espraiam-se nas mais variadas qualidades e aspectos da vida feminina: sedução, acasalamento, concepção, gravidez, parto, amamentação, alimentação, criação. Vida que se exprime nas três faces da Deusa (a donzela, a mãe e a anciã), nas fases da lua, nas voltas do sol, no movimento das marés, no curso dos ventos, na passagem do tempo. Personagem de inúmeros poemas e obras literárias, “tecelã das tramas”,¹⁰ Vênus talvez seja o nome mais popular entre as antigas divindades femininas.¹¹ Por ter permanecido alheia ao cristianismo, propagou a imagem da deusa desnuda e lasciva, cujo semblante foi popularizado através da ampla veiculação de reproduções, principalmente do célebre *O Nascimento de Vênus*, do renascentista Sandro Botticelli.¹² Seus atributos expressam-se na terra fértil e em instrumentos como o espelho ♀, o cinto ondulante, a concha e a vulva. O cinturão usado nos quadris, peça fundamental nas antigas danças femininas centradas no movimento do baixo ventre, mostra o quanto Vênus devém do corpo, do ato sexual e dos mistérios da concepção.

⁷ SPALDING. **Dicionário de mitologia**. São Paulo, Cultrix, s/d., p. 105.

⁸ BÄCKES. In: BRUNEL. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 21. Cf. RIMBAUD, *Credo in unam* e MUSSET, *Rolla*, p. 25.

⁹ TÖPFFER, P. **As missas negras**. Sintra: Publicações Europa-América, 1980. p.81. Vênus é ligada a Asmodeus, o demônio da luxúria. Cf. **Pequeno dicionário**, p. 54-56.

¹⁰ SAFO. **Hino à Afrodite**. Disponível em < <http://www.angelfire.com/rock2/ligia/sappho.htm>.>

Cf. <também <http://geocities.yahoo.com.br/bibliotecaclassica/textos/safo.htm>.> Acessos em: 15 ago. 2003.

¹¹ Esta popularidade pode ser observada na alcunha “Vênus” para as pequenas estatuetas que os arqueólogos presumem serem deusas da fertilidade. São entalhes de corpos com grandes seios e ventre proeminente, dos tempos pré-históricos. A mais famosa de todas talvez seja a escultura em pedra de 12cm que pode ter até 27.000 anos, a Vênus de Willendorf, hoje no Museu de História Natural de Viena. Cf. GIMBUTAS. A “Vênus Monstruosa” da pré-história. In: CAMPBELL. **Todos os nomes da Deusa**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

¹² A modelo para a Vênus de Botticelli foi a jovem florentina Simonetta, prima de Américo Vesúcio e amante de Lorenzo di Médici, o Magnífico. Cf. BUENO. Apresentação à **Novo Mundo**: as cartas que batizaram à América. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003, p. 18.

Tanto para a tradição oral como para a literatura, Vênus, também confundida com a “senhora das feras selvagens”¹³ da civilização micênica e com a bíblica prostituta da Babilônia, ficou conhecida como “figura da fraqueza e dos desejos desenfreados”.¹⁴ Encantadora, adúltera, traidora, Vênus não parece ser a personagem ideal para auspicar uma tese da área de Educação. A seriedade e a sobriedade, junto às quais se construiu uma certa imagem da Educação, designam qualidades de uma das rivais de Afrodite/Vênus, a deusa virgem Palas-Atena/Minerva, da qual muitos estabelecimentos educacionais usam o emblema.¹⁵ As instituições principalmente as escolares, muito se valem do espírito da protetora da cidade de Atenas. Todo o campo da Educação consolida marcantes características atenienses: racionalidade, contenção dos instintos, planejamento e estratégias, conhecimento e domínio de técnicas. A princípio, Vênus, Teniaguá e Oxum não fariam nem parte desse campo, território legado a outras instâncias e esferas, distintas das genito-corporais próprias das deusas do amor, da luxúria e do prazer. Isto porque, legado ao sensual e ao prazer, o amor venusiano é associado à fruição mundana, ao divertimento e à frivolidade das emoções. O amor que cabe no projeto educacional só pode ser a *caritas* cristã, o amor fraterno, platônico, idealizado e incorporeal.¹⁶ Embora sejam muitas as formas de amor e a vida social, cooperativa, implique discursos amorosos, as práticas entre corpos que envolvem contactos pele com pele ou pele com mucosas e que proporcionam dores e prazeres corporais se confundem com as formas de perdição provocadas pelo “pecado original”.

Essa separação entre físico e espiritual, em termos de amor, tornou-se célebre nos diálogos platônicos. No *Banquete*, o discurso de Pausânias faz a distinção entre Vênus Urânia e Vênus Pandemia: uma é velha, corresponde ao amor divino e a outra

¹³ CHEVALIER e GHEBRANT, **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989, p. 14.

¹⁴ BÄCKES, op.cit., p. 21.

¹⁵ O animal emblemático da deusa Palas-Atena ou Minerva é a coruja, comumente associada a escolas e a professores. Os animais e Vênus, cisnes e pombas, são conhecidos clichês para elementos decorativos de produtos temáticos relativos ao amor.

¹⁶ Cf. PEREIRA. **História de amor na educação**. UFRGS/FACED. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

é moça, inspiradora do amor carnal. A celestial é a filha de Urano, sem mãe, e a popular é filha de Júpiter e uma de suas consortes. No Renascimento, esta divisão aparece sob a designação “sacra e profana”. O amor vulgar, amor pela concupiscência, voltado mais para o corpo do que para o espírito, é dos homens inferiores, que amam “antes de tudo as mulheres e também os mancebos”.¹⁷ Pausânias mostra que a sedução fácil torna o amor desonesto, falsidade que vive da economia de favores e honrarias visando a conquista. Erixímaco também estende esta distinção para Eros, deus inseparável de Afrodite. Como Afrodite, Eros se apresenta com duplo aspecto. O primeiro é filho de Polímnia, jovem no panteão olímpico e, como Afrodite Pandêmia, era desregrado e lascivo e o outro, companheiro de Urânia, é o deus antigo e primordial responsabilizado pela ordem astronômica. Liga-se aos corpos celestes, ao movimento dos astros e às estações do ano.¹⁸

O discurso de Ágaton elogia o potencial criador de Eros, deus que torna as pessoas poetas quando as ataca.¹⁹ As invenções são impelidas por Eros, que inspira todos os deuses a criarem seus prodígios. Somente as artes bafejadas por Eros, cuja beleza e agilidade o colocam junto às flores e aos perfumes, conseguiriam sair da obscuridade.²⁰ A filosofia de Platão, embora enalteça Eros, valoriza a amizade que advém do amor “verdadeiro e autêntico”, bastante diferente das paixões volúveis. No diálogo *Fedro*, Sócrates fala das “ilusões do amor” que acompanham os sentimentos sem razão. O homem apaixonado é comparado ao lobo voraz, ávido para saciar seu apetite com prostitutas ou outros prazeres efêmeros e duvidosos.²¹

Desde os hebreus e os gregos, o prazer, mesmo sendo considerado inócuo, um sentimento agradável, é tomado como algo desinteressado, um fruir enganoso, pouco profundo que, mesmo embargando os sentidos, é instável demais para constituir

¹⁷ PLATÃO. *Diálogos*. Porto Alegre: Globo, 1962, p. 127.

¹⁸ O discurso de Ágaton contradiz o de Fedro, que dizia ser Eros mais velho do que os titãs, como Jápeto e Cronos. Ágaton diz que o desejo é jovem e que tal Desejo primitivo descrito por Hesíodo, Parmênides e Acusilau, nascido, junto com Géia (ou Gaia), imediatamente depois do Caos, não era Eros, e sim Anankê, a Necessidade. Id., *ibid.*, p. 146-147.

¹⁹ PLATÃO. *Diálogos*. p. 149.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 146-148.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 195.

algo suficientemente sólido. Uma suposta brevidade dos prazeres e do corpo lega aos gozos da carne e ao padecimento do coração um lugar subalterno ao das escolhas racionais analisadas com prudência. Contraditório, paradoxal e mentiroso, o amor não consegue produzir as verdades da razão.

Em *Proust e os Signos*, Deleuze fala dos signos amorosos, detentores de mundo desconhecidos que nos afectam intensamente, como signos que escondem aquilo que exprimem.²² “As razões de amar nunca se encontram naquele que se ama, mas remetem a fantasmas, a Terceiros, a Temas” que se incorporam no amor “por intermédio de complexas leis”.²³ Embora não nos obriguem a pensar de modo tão efetivo como os que Deleuze chama “signos essenciais da arte”, os signos do amor nos ensinam o jogo da decifração. Os signos amorosos nos fazem padecer de velamentos e de desnudamentos, arrastando-nos a uma busca insana para revelar e ocultar as mentiras da paixão. É no ludibriar da verdade que o amor se faz conhecer. São esses signos que nos fazem sofrer. Na procura do “amor verdadeiro”, somos constantemente violentados pela falsidade e ambigüidade dos signos amorosos. O amor está sempre junto da morte e “não pára de preparar seu próprio desaparecimento, de figurar sua ruptura”.²⁴ Buscamos o aprendizado porque nos decepcionamos com o objeto da paixão, o qual nunca revela o seu segredo nem entrega seu tesouro. Pensar é decifrar os desgostos do tempo perdido com o amor.

Quando Deleuze observa que Proust escolhe o amor e a arte, “duo obscuro”, em relação à dupla “amizade e filosofia”,²⁵ esboça uma troca da boa-vontade do pensador, dos exercícios premeditados e voluntários do pensamento, do amor ao verdadeiro e a comunicabilidade das idéias pela violência inominável do fora. Se, “o amor é como a violência que força a pensar”,²⁶ colocar Vênus para pensar em nós é muito mais do que jogar com as qualidades dos Pretendentes e dos Rivais e fazer do

²² DELEUZE. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 9.

²³ Idem, *ibidem*, p. 31

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 19.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 30.

²⁶ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 94.

Amigo (o filósofo “amigo” da sabedoria) um Amante. Enquanto a amizade só pede “um pouco de boa vontade”,²⁷ o amor exige o corpo, o sangue, o tempo, uma dedicação extrema e as preciosidades da alma amada. Amar incondicionalmente, passionalmente, é entrar de carne e osso no caos. Mas antes disso (pois esse tipo de amor apaixonado é mais dionisíaco do que venusiano), Vênus é a personagem conceitual de um pensamento erótico, genital, que pensa junto à sensibilidade da pele, às afecções do corpo e aos afectos que compõem as alegrias e as tristezas do pensador. Entretanto, a sedução venusiana implica seleção, elaboração e equilíbrio de forças, embora aliadas à insensatez e brutalidade.

Casada com o coxo Hefestos ou Vulcano, deus do fogo artesão e ferreiro, de cuja forja saíam as armas e as jóias dos deuses olímpianos, Vênus é quem escolhe os parceiros para seus jogos sexuais, entre os quais o mais conhecido é Ares ou Marte, belicoso e sanguinário deus da guerra. Vênus é também ligada a Adônis, entidade primaveril que morre e renasce, perseguido ou mordido por um javali, animal que tanto o mata como o faz nascer. Filho do amor de uma filha pelo pai, Adônis sai de dentro do tronco de Mirra, a mãe incestuosa transformada em árvore odorífera. Tal qual as Grandes Mães das hierogamias²⁸ primordiais, mãe ou amante de Adônis, Vênus aparece na morte do deus, como aquela de cujas lágrimas brotaram as rosas e de cujo sangue nasceram as anêmonas. Ligada ao mar, à vegetação e aos perfumes, essa deusa venerada pelos césores romanos e pelas antigas cortesãs, mostra o duplo aspecto de um devir que ora se esvai na carnificina irracional (impulso marciano), ora extrai das entranhas da terra obras de arte e utilitárias (habilidade vulcânica). Coroada de rosas, flor que lhe é consagrada, tanto exala suaves odores de suas pétalas delicadas como fere com seus agudos espinhos.

²⁷ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 94.

²⁸ Cf. BRANDÃO, J. *Mitologia Grega* v. 1. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 162. Adotado pelos mitólogos brasileiros, hierogamia é um termo usado amplamente na obra de Jung para designar os casamentos sagrados, encenados ritualisticamente no culto da união de forças distintas e opostas: masculinas e femininas, solares e lunares, fálicas e ctônicas, celestes e terrestres.

Nascida nas ondas do mar, Afrodite se fez do esperma que jorrou do corte dos órgãos de Urano por Saturno. Há quem diga que Afrodite nasceu dos próprios órgãos sexuais extirpados da abóbada celeste, de modo que se pode dizê-la irmã das Erínias ou Fúrias, que nasceram das gotas de sangue derramado pelo mesmo ato. Levada pelos ventos, é o gozo da Terra e o alívio de seus filhos oprimidos dentro do abraço do Céu. Concebida na espuma rósea, mistura de porra e sangue na água do mar, é a deusa da beleza e do florescimento que surge com os seios desnudos sob a luz do sol.²⁹ Segundo Homero, é filha de Zeus e da oceânica Dione. Unida a Dioniso, gerou Priapo, deus itifálico “guardião das videiras e dos jardins”.³⁰ Com Hermes, gerou Hermafrodita, aquele que se fundiu com uma ninfa e ficou com dupla natureza, masculina e feminina. De seu amor com Ares ou Marte, gerou Fobos (o medo), Deimos (o terror) e Harmonia. Esta aventura amorosa com o deus da guerra foi contada para Vulcano pelo Sol, aquele que tudo vê. O marido de Vênus preparou então, uma rede de fios tão finos como teia de aranha para capturar os amantes enquanto copulavam e castigou-os chamando todos os outros deuses para gargalharem do casal engalfinhado. Deusa das *hierodulas*³¹ cujo culto era de origem asiática, Afrodite “nunca se encaixou bem no mito grego”.³² Isto não se deve apenas ao desconfortável flagrante de adultério, mas pela “cegueira da razão,”³³ que faz do amor uma *áte*, insanidade imputada pelos caprichos de Afrodite. No entanto, o poder sedutor da deusa transforma até mesmo o juízo implacável de Zeus, como é cantado no hino homérico no qual ela aparece com um bando de feras ávidas para procriar.

Hetaira, amante, concubina, cortesã, Afrodite Pandêmia, toda do povo, vulgar, é aquela que aparece como o tipo de amor que não eleva, paixão baixa que acomete o corpo e o escraviza. Ela é a Senhora dos cios, cujas potências o platonismo

²⁹ Ver vaso do século V a. C. In: PINSENT. **Mitos e lendas da Grécia antiga**. São Paulo: Edições Melhoramentos/Editora Universidade de São Paulo, 1978, p. 18.

³⁰ BRANDÃO, J. **Mitologia grega 1**. p. 221.

³¹ ImproPRIAMENTE denominadas “prostitutas sagradas”, as *hierodulas* eram sacerdotisas da fecundidade que cumpriam ritos sexuais com os visitantes dos templos, que faziam suas oferendas para deusa em forma de moedas ou dinheiro. Cf. supra, p. 223.

³² Idem, *ibidem*, p. 217.

³³ Idem, *ibidem*, p. 222.

reduz à fraqueza dos desejos desenfreados, fazendo da deusa antiga uma imagem da perversão. Para Junito de Souza Brandão, perverte-se “a alegria de viver e as forças vitais, não mais porque o desejo de transmitir a vida estivesse aliado do ato de amor, mas porque o amor em si mesmo não seria humanizado. Permaneceria apenas como satisfação dos instintos, dignos de animais ferozes que formavam o cortejo da deusa.”³⁴ Mais do que uma perversão, esse rebaixamento de Vênus estrangula o inumano do amor de modo a perder com ele todos os devires da matéria. Perdem-se variedades de texturas, de consistências e densidades, de cores, de luminosidade, variedades de tipos de minérios, de pedras e cristais, variedades de vegetais, da flora, da fauna, variedades de territórios e agenciamentos. Negação dos desejos mais simples, perversão de valores que extingue as variações em prol de uma forma ideal, o platonismo endossa a crença judaico-cristã-alexandrina em um amor destituído da matéria. A Terra passa a ser cada vez mais descartável, a Natureza é profanada; cada vez mais, tudo gira em torno da realização dos ideais do homem e de suas conquistas.

Colocar a pop Vênus no plano educacional implica uma operação quase nietzschiana, anti-platônica, que troca o jugo da cruz pelo brilho da crescente e todas as outras fases da lua. Essa semi-inversão, cujo teor feminista e lunar não se enquadra exatamente no projeto de Nietzsche, é a micropolítica da geo-educação, um educar para a Terra. Essa educação assume a Terra como nutriz e fonte de riquezas, cujos agenciamentos maquínicos envolvem para o mágico, recriando arqui-ligações com a Natureza que tratam a matéria de uma nova maneira, privilegiando relações éticas e estéticas entre os corpos e, obviamente, operando uma transvaloração da sexualidade. No que tange à mudança de valores, a geo-educação é plenamente nietzschiana, pois visa reverter o estatuto metafísico dos conceitos abrindo-os aos processos estéticos que fazem transposições insinuantes entre as coisas e o intelecto,

³⁴ Apesar de discordar do humanismo do autor, que pensa em integrar o selvagem “numa vida realmente humana”, partilho dos estudos mitológicos brasileiros no que tange ao tratamento relevante dado ao aspecto carnal de Afrodite/Vênus. Cf. BRANDÃO, J. *Mitologia grega*. 1. p. 224.

o qual se deixa traduzir numa língua completamente estranha,³⁵ amoral e inumana. Pouco importa se os apetites que conduzem à luxúria são falsos ou verdadeiros, o que importa é a revitalização dos instintos e dos devires supra-humanos. Tudo o que se pode ter como enganoso é o amor platônico que mendiga o conceito ideal, cerne da idéia indigente que sustenta todos os valores da decadência. Considerando que na Grécia Antiga, “não se está longe de considerar a mulher um diabo”,³⁶ a reversão das pressuposições misóginas que fundam a cultura greco-cristã exige que se vá contra o amor idealizado, o qual aplica uma ascese anti-erótica, avessa a Vênus. Ao invés de disciplinar o corpo para uma arte, essa ascese, ao invés de criar, tende a encerrar o desejo em dogmas morais. Moral decadente, sombra de moribundas projeções que aviltam a Terra e todos os corpos que fazem parte de seu corpo, imensa superfície. Por isso, aquém ou além da filosofia de Nietzsche, a geo-filosofia segue as linhas deixadas pelo pensamento mágico e pelos mistérios pagãos envolvidos nos arcaicos cultos das deusas inseparáveis da matéria,³⁷ pois não há mais como permitir que o amor carnal que acaricia e alimenta seja considerado “desprezível” ou até mesmo “perigoso”.

Em *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*, Nietzsche observou que como não temos chifres, garras ou presas pontiagudas, lutamos pela sobrevivência com as forças dissimuladoras do intelecto, auge da ilusão que conserva o frágil animal homem intacto.³⁸ Com os mitos e as lendas, a irresistível inclinação do homem a se deixar iludir faz com que “tudo seja possível a qualquer momento, e a Natureza inteira pulule ao redor do homem como se fosse a máscara dos deuses, que se divertem em enganar o homem com toda classe de disfarces.”³⁹ O jogo mítico, a brincadeira infantil, a mais pura das artes, é o que pode colocar o humano em outro

³⁵ NIETZSCHE. Sobre la verdad e y la mentira en sentido extramoral. In: _____. *El origen de la tragedia y otras póstumas*. Buenos Aires: M. Aguilar, 1947, p. 403.

³⁶ BÄCKES. Afrodite, p. 21.

³⁷ Aqui cabe dizer que não foi a toa que, em pleno século XX, a Igreja Católica instituiu o dogma da Assunção de Nossa Senhora, a qual, em consonância com o sentido expresso pelas deusas pagãs, ascende aos céus na plena materialidade do corpo físico.

³⁸ NIETZSCHE. Sobre la verdad e y la mentira en sentido extramoral, p. 396.

³⁹ Idem, ibidem, p. 406.

curso e em novos domínios. Somente através do mito e da arte é que acontece a desordem da criação, movimento que permite ao mundo ostentar suas irregularidades, a incoerência das palavras e a impossibilidade de um conceito “verdadeiro”. Essas artimanhas, que a cultura alexandrina emprestou ao demônio medieval, são para Nietzsche qualidades do Anti-cristo, personagem conceitual da transvaloração. As forças dos cultos pagãos, principalmente as silvestres, acabam como agentes do inimigo do Deus, aquele que incita ao pecado e se faz amante da feiticeira. Para Nietzsche, o Anti-cristo é Dioniso, que se metamorfoseia em bode, fazendo as mulheres correrem pelos bosques em transes orgiásticos e selvagens.

Deusa caprichosa,⁴⁰ Vênus assina atividades menores, que a cultura considera inferiores à filosofia, à lógica e às conceitualizações. Além da galanteria, do coquetismo e da etiqueta cortês, Vênus preside as artes decorativas e seus detalhes insignificantes, a ornamentação efêmera das festas e os enfeites volúveis colocados sobre os corpos. Para a tradição hermética clássica, Vênus acaba sendo a assinatura planetária da arte, a Senhora do terceiro céu do sistema ptolomaico. Para os alquimistas era o cobre, provável herança de sua origem cipriota. Abundante na ilha de Chipre, metal dos tachos e panelas, o cobre também é o suporte das gravações que ilustram a Idade Moderna e popularizam estilos por meio de folhetos impressos. Citeréia, como a chamou Hesíodo, era tocadora de cítara, a quem cabia “as conversas das moças, os sorrisos, os enganos, o doce gozo, o amor e a meiguice”.⁴¹ Vencedora do concurso de beleza julgado por Páris, ganha o pomos de ouro do jardim das Hespérides, as filhas da Noite. É Vésper, aquela que brilha no crepúsculo, também Estrela da Manhã, estrela matutina ou estrela D’Alva. De todas as deusas do panteão antigo, Vênus foi a única a designar um dos planetas do sistema solar. Junto com a Lua (idolatrada sob máscaras incontáveis), Vênus designa as forças femininas na astrologia, tornando-se um conceito genérico para a feminilidade. De qualquer

⁴⁰ Maneirista, o termo *capricciosi*, advindo de *Capra* (cabra) aparece nos escritos de Vasari para designar os ornamentos grotescos, em especial os da pintura de Michelangelo. Cf. WÖLFFLIN. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 95.

⁴¹ HESÍODO. **Teogonia**. (vv.198-206), p. 117.

modo, essas designações só interessam na medida que trazem consigo a expressão do devir-mulher e os devires minoritários que as forças venusianas acompanham.⁴² Fruindo do lusco-fusco dos desejos, tais devires nos iniciam nas artes do fugaz e na aprendizagem dos signos, arte mágica que fez desaparecer até Anhangá-pitã, que se achava esperto “só que não tomou tenência que a teniaguá era mulher...”⁴³.

Serpente, Lagarta, Senhora das Bestas: figuras estéticas que personificam os instintos e atizam um plano de imanência composto por besteiras. Pensar com o corpo, pensar com os quadris. Que sabedoria há nisso? Tolices e bobagens das artes ambulantes, nômades, como a cigana com a cabra,⁴⁴ o encanto da multidão. Diaba Infernal ou Virgem Maria, seja na folia ou no clamor da procissão, a alma da festa permanece entre a gente do povo, pastores, agricultores, artesões e oficiantes. Sua graça é a relação esquizo dos personagens conceituais abestalhadas pelo amor. Os signos enganosos do amor estão por trás dos processos animistas, totêmicos, que dotam de alma todas as coisas existentes nas várias camadas da Terra. Sob formas antropomórficas, os totens tornam-se ídolos que, mesmo desanimados, meras estátuas, entram nos agenciamentos entre a força dos santos e os pedidos dos fiéis. A idolatria é um culto de forças que obedece às leis complexas e confusas dos signos amorosos e suas promessas distorcidas. O ídolo finge que se eleva, o amor faz de conta que o amado o levou ao céu. Desejo de voar, desejo de ser pássaro, desejo da flor, de fruto firme e maduro na boca, de água fresca e terra vicejante: paraíso que deseja as longas travessias pelo mar, provações na escuridão da fuma e a lagoa que fervilha antes da desejada saída do monstro. O amor é a fera, o touro de Pasifae, o príncipe-sapo, o urso, a teniaguá que foi aprisionada na guampa do sacristão: animal que deixa sua marca. Depois, o amor jura que deixa de ser bicho se ganhar um

⁴² Parindo uma criança, virando animal, lidando com alimentos e ervas e até mesmo dispondo minerais (útero da Terra), a mulher dispara o devir. Seja como Vênus, a moça bela e fértil ou Géia, matriz sem o qual não existiria devir algum, o devir mulher é a chave para todos os outros devires: crianças, animais, vegetais, minerais. Cf. DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs 4*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 70.

⁴³ NETO. A salamanda do Jarau. p. 173.

⁴⁴ A cigana Esmeralda e sua Djali, a cabra branca que tocava pandeiro e dançava sobre duas patas, são personagens de um dos primeiros romances de Victor Hugo. Cf. VICTOR HUGO. *O corcunda de Notre-Dame*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

coração puro. Engana. O amor só deixa de ser bicho para virar árvore, flor, lágrima, cristal, tesouro da fada do condão mágico, aquele que ela ata e desata lá nas profundezas de sua caverna. O amor não sai da terra, de modo que o traço existencial de Vênus cruza-se com o de Perséfone, a Donzela das Sementes que vira Rainha dos Infernos. Mesmo que celeste, a deusa da terra assim como dá, tira. Por isso também é a figura da morte, nunca desligada da vida. Feiticeira sedutora, a cria dessas cruzas envolve um modo de vida farto, sensorial e erótico do qual a Educação tanto se afasta.

Tempo perdido, os signos mentirosos do amor são importantes porque nos levam aos signos trágicos, essenciais. “O que acontece no amor, acontece também na arte”,⁴⁵ explica Deleuze. O aprendizado nunca encontraria a arte sem passar pelos signos sensíveis que atravessam os signos mundanos e amorosos. Aprende-se a pensar com as mucosas. Aprende-se na pele ultra-sensível junto a qual se redescobre o tempo absoluto redescoberto da obra de arte. Sem a força das deusas arcaicas, copuladoras e geradoras, não acontece a preparação estética nos umbrais da vida, o aprendizado da própria criação. Os signos sensíveis, que se desbordam em essências que são decifradas na redescoberta do tempo perdido com as coisas mundanas e as ilusões do amor, é que nos colocam na trilha da arte.

“Só a arte realiza plenamente o que a vida apenas esboçou”,⁴⁶ pois a arte sobrevoa a vida, transmuta a matéria, cria a diferença, nos dá a eternidade. Anti-platônica por natureza, efeito de superfície, a arte pode “enganar sem prejuízo”, dissimular à vontade, livre para “ultrapassar o limite das abstrações”.⁴⁷ A arte é o fim da indigência, alimento do corpo sem órgãos, néctar da alma, acontecimento. Aion.⁴⁸ Esperma, jorro de leite, água da cascata, espuma do mar, via-láctea. Fluxo de desejo, linha abstrata. Dobras e desdobramentos de um si, sujeito topológico dado por pontos de vista variados e forças da paisagem. Saturação do tempo, Aion é o

⁴⁵ DELEUZE. *Proust e os signos*, p. 36.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 55.

⁴⁷ NIETZSCHE. *Sobre la verdade y la mentira en sentido extramoral*, p. 406.

⁴⁸ Cf. DELEUZE. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 167-173.

momento silencioso que faz gritar os elementos, redescoberta essencial do tempo. Tempo do eterno retorno, provado paulatinamente na repetição dos mitos e nos bocadinhos de diferença criados pela arte.

Virtuose, esfumaçamento, evaporação, ascensão, dança de elementos que, ao invés de idealmente irem para um plano inatingível, permanecem aqui, mesmo que imperceptíveis. Virtuoso é o corpo sensível que capta essas variações moleculares da “hora do mundo” e faz de qualquer gesto uma matéria erótica. As virtudes, três graças do pensamento deleuziano, são os devires imperceptíveis, impessoais e indiscerníveis que se aprende com os signos da arte.⁴⁹ Planificação do desejo, a arte ensina que o enrijecimento atribuído ao tesão também é fluídico, aquoso e vibrátil, que toda tensão compreende uma distensão, como o movimento das marés e das nuvens na atmosfera. Plano criado com o corpo, é o que se estende e se dobra na forma-conteúdo-matéria-substância do devir. Não comunica, mas emite signos a serem decifrados, acontecimentos que fulguram na superfície, vapores que saem do chão, como se via lá no cerro do Jarau. Brilho de pedra mágica, trejeitos da Dama Caósmica, rastro deixado pela teniaguá: véu de seda com bordaduras exóticas com “uma meia lua prendendo entre aspas uma estrela”.⁵⁰ Força estranha que vem do oriente distante, de povos extemporâneos e de terras desconhecidas muito além do mar.⁵¹



⁴⁹ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 4, p. 74.

⁵⁰ NETO. *A salamanca do Jarau*, p. 181.

⁵¹ Essa lenda gaúcha, mistura de simbolismo alquímico com temores da colonização jesuíta, é redimensionada na rica prosa pré-modernista do pelotense Simões Lopes Neto, que a publica em 1913. A partir daí, a *Salamanca do Jarau*, considerada por Barbosa Lessa “a mais linda lenda do Brasil, quiçá do mundo”, citada no hino do Movimento Tradicionalista Gaúcho, ganhou inúmeras versões escritas (Daniel Granada, Antônio Augusto Fagundes), inspirou um balé de Luis Cosme, a música *Tirana* de Dércio Marques, a peça de Walmir Ayala montada e dirigida por Luis Arthur Nunes. A teniaguá emprestou elementos para Erico Veríssimo compor a personagem Luzia, protagonista do trecho homônimo à lenda, em *O continente*, primeira parte de sua saga *O tempo e o vento*. A origem ibérica do conto foi estudada por Augusto Meyer. Ver MEYER. *Prosa dos pagos*. Rio de Janeiro: São José, 1960.



Dmv . Dos movimentos

*Todos pertencem à Terra,
são manifestações da sua cólera,
de seu transe¹*

Raios fulminam uma torre. A Terra treme, seus abalos fazem tudo despencar. Uma construção vai abaixo, desmorona. Um diagrama maquínico se desmancha. Esse encontro com o inesperado, imprevisto, obra de motivos obscuros e inexplicáveis, é o caos. Caos não é o nada, um estado sem consciência, anterior ao Ser, desordenado, mas o devir imanente à matéria e à vida, inconsciente e louco. Caos é multiplicidade, lance de dados, frêmito molecular intensivo, univocidade de todos os fluxos que passam na matéria. Movimentos de elétrons, célula que se divide, ovo que rompe, batida da asa da borboleta, pedra atirada na água: mutabilidade imperscrutável do tempo que a cada instante desborda e se infiltra nos corpos.

O corpo é o ponto zero da experiência, a mordida da duração, devoração molecular na qual caos e o plano se misturam, um afectando o outro e vice-versa. Em suas idas, vindas e voltas, entradas e saídas de agenciamentos, uma imagem de

¹ Frase nascida dentro de uma pesquisa que conjuga o pensamento de Deleuze com a obra cinematográfica de Glauber Rocha. Cf. BENTES, I. Transe, crença e povo. **Cadernos de Subjetividade**. Deleuze! São Paulo: PUC-SP, jun. 1996, p. 112.

plano, "gigantesco tear",² se cria. É o plano de imanência, indiscernível do plano movente da experiência, extensão da matéria junto a qual o corpo percebe. A percepção acontece nos sucessivos deslocamentos e mudanças de pontos de vista, os quais estão implicados em certas disposições de imagens. Uma vida, uma paisagem, rostos: imagens do que experimentamos, matérias de pensamento, matéria da criação. Mas, será que só criamos com imagens? É possível criar um pensamento sem imagens, como tantas vezes Deleuze propõe? Como exprimir a experiência sem as imagens, sem essa derme pela qual o pensamento faz corpo com o mundo? Se apenas na pele das coisas se dá o jogo pictórico, háptico, por meio do qual o pensamento experimenta o caos, potência caósmica da matéria, por que é tão difícil pensar fora do visível e do enunciável que compõem as imagens?

Pensar sem imagens, mais do que um encontro com o fora, não-enunciável, não-visível, o impensado de todo pensamento, pressupõe encarar o caos, as incertezas de sua atmosfera e seus fluxos tempestuosos. Um pensamento sem imagens implica pensar intensivamente e mirar um turbilhão. Mesmo assim, o caos ganha consistência nas formas de pensamento que recortam as variabilidades caóticas, variedades, variações e variáveis junto às quais se criam as caóides da arte, da filosofia e da ciência. Máquinas de corte que não se separaram do caos, as caóides traçam um plano secante de referência, de re-encadeamento de conceitos e de sensações que constituem o Caosmos.

Jordi Torr , ao tratar os clichês da cultura midiaticizada sob uma perspectiva deleuziana, lembra que precisamos de reconhecimento e familiaridade, de um pouco de ordem para nos proteger do caos.   a necessidade de prote o que nos afasta de seu "rosto pavoroso e sinistro" a ponto de sacrificarmos as potências caóticas criativas que a vida oferece.³ Uma aliança paradoxal com o caótico   a linha de fuga que Torr  aponta para sair dos estados de clichê. Essa necessidade   afirmada por

² DELEUZE e GUATTARI. *O que   a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 55.

³ TERR . Ojos rojos: tientos sobre algunas fórmulas deleuzianas. *Archipiélago*. Madrid, n. 17, p. 42-51, jun. 1994, p. 43.

uma das máximas de Zaratustra, a grande “fórmula do jogo”:⁴ “é preciso ter caos dentro de si para poder dar à luz uma estrela dançante”.⁵ Poeira do cosmos, dourada estrela dançarina, brinquedo de deus menino: belas imagens de Nietzsche e Deleuze para o devir criador da vida e sua potência ígnea. “Constelação saída do lance de dados”,⁶ é o jogo dionisíaco onde o deus é dilacerado, cozido, prova o caos e faz seu monstruoso casamento com o fora.

Como sair do tópico, como ascender a uma percepção, a uma experiência não codificada, sem desmoronar-se em uma regressão catastrófica do indiferenciado? E, como desembaraçar-se da opinião [...], da prova escolar do saber, do erro e do reconhecimento, tudo isso sem desmoronar-se pelo declive dissoluto do caos mental? Como alcançar, enfim, o *pensar*, esse ponto em que o pensamento *afirma* a vida e a vida *ativa* o pensamento, cópula do leão e da pomba, pássaro de fogo?⁷

Se o pensamento só acontece no encontro com seu lado de fora, procede do caos, não é sem perigos que se ultrapassa a famosa “linha feiticeira”, descrita por Deleuze em seu livro sobre Foucault.⁸ Rasgar o firmamento e mergulhar no caos.⁹ Abrir fendas nos “guarda-chuvas e sombrinhas das opiniões”; rachar os dogmas que nos protegem da água da chuva e do ardor do sol. Somente fora das tramas de saber e poder, dos visíveis e enunciáveis, podemos transbordar a opinião corrente, experimentar o caos, criar um corpo sem órgãos aberto ao infinito, já que, afinal, o caos é “a condição imanente de toda a criação”.¹⁰ O confronto involuntário com o fora nos arrasta a um jogo incessante, no qual podemos tanto nos esconder nos clichês estratificados como encarar o espaço liso e demoníaco do que ainda não se formou. Um pensamento sem imagens é sempre in-formado, pressupõe um toque do caos virtual na matéria. Matéria sempre a se transformar, da qual o pensamento tira devires imperceptíveis e impessoais.

⁴ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p. 25.

⁵ NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 41.

⁶ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. p. 25.

⁷ TERRÉ. *Ojos rojos* p. 44.

⁸ DELEUZE. As dobras e o lado de dentro do pensamento. In: _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 101-130.

⁹ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 260.

¹⁰ TERRÉ. *Ojos rojos*. p. 44.

Enunciar a matéria, alquimizá-la, territorializá-la, imaginá-la, é desterritorializar a Terra. Colocar palavras nas coisas é criar imagens de pensamento, crivar o caos, enunciar o não-enunciável. Na imanência, pensamento e natureza são indiscerníveis, intrincados que estão na imagem oferecida pela experiência atual que se dispõe de acordo com os movimentos do virtual. O plano é mesmo a “imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento...”.¹¹ Em sua ascendência e descendência, o plano retém o que a experiência pode reivindicar de direito, o que o pensamento seleciona. Imagem constituída do pensamento é “movimento infinito ou movimento do infinito”, também é “matéria do ser”, separada do cérebro.¹² Todavia, essa imagem do plano de imanência não é necessariamente dogmática, e sim uma paisagem em devir. Paisagem como agenciamento entre matérias visíveis, sonoras, tácteis e abstratas, composição de sensações. Toda imagem mostra os territórios virtuais do pensamento que se atualizam na experiência, de cujo plano extenso são extraídas as perspectivas que povoam o plano intenso, virtual.

Esse plano é povoado por personagens conceituais, “verdadeiros agentes de enunciação”,¹³ que constituem os “pontos de vista”¹⁴ e as condições internas do pensamento. Devir da própria filosofia, são entidades que manifestam territórios, desterritorializações e reterritorializações¹⁵, intervindo entre os traços do plano e o caos. Tiram determinações do caos das quais fazem “os traços diagramáticos”,¹⁶ ao passo que lançam os dados do acaso, criando os traços intensivos que sobrevoam o plano de imanência. Para René Schérer, a construção de um conceito abarca “uma multiplicidade de figuras históricas, mitológicas, literárias, estéticas. Em cada caso, designa um tipo de relação singular que inclui graus, intensidades”.¹⁷ Ao formar

¹¹ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 53.

¹² Idem, *ibidem*, p. 54.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 87.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 99.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 92.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 99.

¹⁷ SCHÉRER. *Deleuze educador. Archipiélago*. Madrid, n. 17, jun. 1994, p. 37. O autor coloca as figuras míticas, divinizadas, junto ao grau extremo que, em seus trabalhos sobre hospitalidade, se desbordam numa espécie de linha

blocos de sensações, os personagens conceituais confundem-se com as figuras estéticas da caóide da arte, mesmo quando não deixam de povoar o plano de imanência filosófico. Vagabundos que mudam de contorno, os conceitos deslocam-se brincando de perceptos, viram híbridos que povoam uma caóide esquizo, o entreplano onde arte e filosofia se misturam.

Os deuses greco-romanos clássicos são notáveis personagens/figuras criados nesse plano de fronteiras borradas, onde o pensamento é obra de arte. Elementos de sínteses disjuntivas, os deuses não representam nada, apenas expressam as forças da vida e as potências das artes. Combinações estranhas, os deuses ultrapassam os temas que encarnam para elevá-los à enésima potência do pensamento. São Imagens, Númens que se espalham pela Terra, personificando seus montes, rios, bosques, penhascos, mares, campos, lagos, grutas, tempestades. Junito de Souza Brandão observa o caráter migratório das divindades, composições de povos que se cruzam e cujos deuses se fundem “em elementos heterogêneos e, às vezes, contraditórios”.¹⁸ Entrelaçadas com a civilização, formaram sincretismos complexos, assumiram as mais diversas formas e se apoderaram de quase todas as coisas inventadas no mundo.

Incógnitas do problema,¹⁹ os personagens dessa Tese situam-se sobre linhas de fuga por onde passam forças diabólicas. Tais forças são rajadas e abalos deleuzianos que impelem a pensar os desconfortos e as delícias do inapreensível, da impermanência e do transitório que permeiam todas as criações. Como personagens limítrofes, problemáticos, criam imagens que interiorizam o lado de fora e todas as forças ali relacionadas. Nessa movimentação, essas figuras, escolhidas pelo alto grau de partículas selvagens que possuem, produzem miscigenações entre o plano e o caos, misturas que desordenam reinos e confundem os territórios.

de dádiva e acolhimento. Fora do cosmopolitismo contemporâneo, das relações jurídicas e das normas da sociedade, as quais atenuam os excessos do devir-hospitaleiro, a borda do mítico, situada na zona fronteiriça entre a civilização e a vida tribal, é também plena de linhas hostis, pouco hospitaleiras e difíceis de serem habitadas.

¹⁸ BRANDÃO. *Mitologia grega 1*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 73.

¹⁹ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p.106.

O primeiro personagem conceitual misturado a uma figura estética é Géia, a Terra,²⁰ também chamada de Gaia, a engendradora de monstros, nascida logo após o Caos²¹ primordial. Terra, que Deleuze e Guattari chamam “a desterritorializada”; o planeta Gaia, que os movimentos “verdes” e pacifistas, em defesa da preservação dos ecossistemas naturais, redimensionam a um só corpo. Grande Mãe primordial, o corpo de Géia, crosta terrestre habitável que se confunde com o próprio plano, estratificação da imanência, é permeada pelo caos ao mesmo tempo em que dele se distingue. Copuladora, não somente esposa Urano, a abóbada celeste, como também gera filhos sozinha: é a mãe de seres cheios de cabeças e de uma profusão vertiginosa de membros, os Hecatônquiros; dos gigantes Cíclopes de um olho só; dos Titãs que são os deuses da natureza em seu estado selvagem; da serpente Equidna; do dragão Pítom; das vingadoras e furiosas Erínias, surgidas das gotas do sangue derramado na mutilação de Urano, ato brutal da foice de Cronos/Saturno incitado por Géia. Sempre ao lado dos que estão sem o poder, une-se ao Tártaro, o mundo inferior, para derrotar a ascensão dos deuses olímpicos, encabeçados por seu neto Zeus/Júpiter, o qual protegeu para derrubar o poder de Saturno, seu filho. Nas lutas pelo domínio de seu corpo, todas as gerações dos filhos de Géia estavam destinadas a devorar umas às outras e a vencer e exilar a força devorada pela obtenção do poder.

O último predador foi Tífon, gigantesco monstro concebido no Tártaro como mais uma das investidas de Géia contra o estabelecimento do poder. Tífon, cujas mil cabeças tocavam as estrelas, excedia em tamanho a todos os seres criados. De seus olhos saíam labaredas, seus braços abertos alcançavam os confins do Oriente e do Ocidente, enquanto seus pés eram infatigáveis. O Filhos de Tífon eram Cérbero, o cão de três cabeças que guardava a entrada do Hades, o reino inferior, o dragão de cem

²⁰ As figuras míticas da primeira geração teogônica, embora sejam de certa maneira “personificadas” pela narrativa, pois engendram filhos, conspiram e lutam, não podem ser consideradas deidades simplesmente antropomórficas. São forças da natureza que geralmente possuem localização física e geográfica. Além de Géia (terra), nessa tese aparece o Tártaro (um monte que oculta profundezas abissais), Aqueronte (rio tumultuoso que deságua numa fenda insondável), a Noite (céu escuro) e Urano (abóbada celeste). Assim como *Iroko*, a árvore do tempo dos iorubanos, são divindades-lugares, forças do tempo e do espaço cujas ações não são facilmente imagináveis.

²¹ O Caos da *Teogonia* de Hesíodo personifica um estado primitivo, primordial, anterior a criação. É importante não confundir-lo com o conceito de caos da geo-filosofia.

cabeças Ládon, e a Quimera, animal híbrido que “soltava fogo pelas ventas”.²² O nome do monstro, também conhecido como Tifeu ou Tifão, vem de “redemoinho”,²³ tufão, diz das forças prodigiosas que abalam a Terra. Essa irrupção infernal que faz todos os deuses fugirem disfarçados de animais é enfrentada pelo celeste Zeus, que consegue ferir o monstro com uma lança. Resistente aos raios lançados por Zeus, Tífon toma-lhe a lança e arranca seus tendões. Colocados sob a guarda do dragão Delfínia, os tendões de Zeus são recuperados por Hermes e Pã. Depois de curado e de ter renovado suas forças, Zeus tenta fulminar Tífon com uma chuva indescritível de raios. O monstro sangra, atirando montanhas e mais montanhas contra Zeus, que as rebate de volta até conseguir esmagar Tífon com um monte.

Sob dimensões reduzidas, apresentando outras máscaras e variando as armas, o motivo da luta entre Águia, animal consagrado a Zeus, pássaro que atinge as maiores alturas do céu e Dragão, animal telúrico expelido pelas entranhas da terra, se repete ao infinito: Apolo e Píton; Hércules e a Hidra; Perseu e a Górgona; Belerofonte e a Quimera; Teseu e o Minotauro. Esse eterno combate de forças opostas é reterritorializado pelo cristianismo, com a lenda de São Jorge e com a função de São Miguel, Príncipe das Milícias Celestes, que garante a vitória transcendente do Bem e a subjugação do Mal. O que está em jogo são os contrastes entre a civilidade, criada com o domínio técnico da pedra e do metal, e a selvageria da natureza: o dragão feroz é ferido com a espada, repellido pela ponta da lança, expulso do Paraíso e obrigado a se exilar nos confins do mundo. Trata-se de uma narrativa, cujo desfecho imprescindível é mostrar o Vencedor e que, na maior parte das vezes, vira uma representação moral dos valores dominantes. Domar e subterrizar a barbárie é o desenlace clichê desse mito do Grande Embate, que serve de alimento para a produção global de entretenimento e corre pelo mundo em várias versões.

O mito greco-romano da luta de Zeus e Tífon, seja, talvez, a mais cataclísmica de todas as versões e interessa devido à dimensão amoral expandida pelo espírito

²² GUIMARÃES. **Dicionário de mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 269.

²³ LURKER. **Dicionário dos deuses e demônios**. São Paulo: Martins fontes, 1993, p. 203.

pagão que a engendrou. Sua imagem mostra a natureza rebelde dos fluxos da Terra chocando-se contra a civilização que tenta controlá-los. Afirma o estado de combate travado na superfície, a permanente tensão entre os eflúvios secretos de Géia, matriz de todos abalos sísmicos, intempéries, cataclismos, útero canibal que gerou toda a miséria da carne, catacumba de si mesma e o poderio luminoso do Olimpo, governado por Zeus, “o primeiro, epônimo, fundador”.²⁴ Deus Soberano, o Pai Todopoderoso, Senhor do Céu, é aquele que repartiu o poder com seus irmãos, Poseidon/Netuno, que ficou encarregado do mar e Hades/Plutão, que ganhou o poder dos Reinos Abissais.²⁵ A Zeus coube o domínio dos Céus e todo o poder sobre a Terra. Irmãos e filhos de Zeus, os deuses olímpicos possuem armas e artes inerentes a práticas da civilização.²⁶

Tífon, o pior dos flagelos, também aparece como filho de Hera, esposa traída de Zeus, Senhor do Raio e do Trovão. Perante a fúria de Hera, por Zeus ter dado à luz sozinho, Tífon foi criado para enfrentar o poder de um deus que pariu pela cabeça. A única divindade que não se transforma em animal e combate o monstro ao lado de Zeus, Atena, nascida de sua cabeça arrebetada, a deusa virgem de armadura, elmo, escudo e espada, exímia tecelã, detentora da tecnologia, inventora do carro, estrategista, protetora de rebanhos, é a obreira que protege a cidade e aconselha em nome da paz. Filha da Prudência, também é a deusa da Razão. Seu coração é protegido pela cabeça petrificadora da Medusa, de modo que nenhuma emoção atrapalha os julgamentos e os métodos de discernimento que se põe a aplicar. Efigie da morte, seu peito é o rosto feito de buracos-negros estancando o devir. Personagem conceitual da vontade de verdade, soberana do plano de consistência da cultura ocidental “esclarecida”, as forças dessa deusa obliteraram

²⁴ SCHÉRER. Deleuze educador. Deleuze educador. *Archipiélago*. Madrid, n. 17, jun. 1994, p. 37.

²⁵ Reino dos mortos cujo nome é o mesmo do deus, Hades.

²⁶ Além de Zeus, o panteão olímpico era composto por deuses encarregados dos casamentos (Hera/Juno), da agricultura (Deméter/Ceres), da organização e economia doméstica (Héstia/Vesta), da metalurgia (Hefestos/Vulcano), da tecelagem e engenharia (Atena/Minerva), do comércio e comunicação (Hermes/Mercúrio), das Belas Artes, artes divinatórias e medicina (Apolo), das artes galantes e eróticas (Afrodite/Vênus), da música e do vinho (Dionísio/Baco). E ainda que os partos e a caça, (Ártemis/Diana) e a guerra (Ares/Marte) sejam acontecimentos anteriores à Era do Metal, também foram cultuados no panteão clássico.

quase todas as outras. Como Sofia, a sabedoria, foi incorporada aos cultos gnósticos no alvorecer do cristianismo, o qual, já instituído, passa a cultuar forças parecidas por meio da imagem de Santa Catarina de Alexandria, a protetora dos estudantes. A coruja, um de seus atributos, tornou-se emblema estereotipado da Filosofia e, posteriormente, da Educação.

Ao invés da multiplicidade de forças, que compõem a imagem de deuses imanentes à natureza e às atividades dos homens, foi se sobrepondo uma Idéia Transcendente. Ergue-se, então, um Deus único, molar. Deus de valores abstratos: Verdade, Sabedoria, Conhecimento, Beleza, Justiça, Misericórdia, Glória, Vitória, todas emanadas da Árvore da Vida²⁷ e expressas por livros sagrados feitos para serem incontestáveis, como a Torá, a Bíblia e depois o Alcorão. As antigas divindades, forças da natureza, das artes e dos ofícios foram tomadas como grandes mentiras, falácias idólatras de um povo que desconheceu a verdadeira Lei de Deus. E, embora essa Lei tenha sido tecida junto ao plano de consistência greco-latino, cujas divindades operavam como personagens conceituais e figuras estéticas enredadas na realidade psicossocial, a cultura cristã reduz os deuses clássicos a temas alegóricos que ornaram os salões da Idade Moderna. Acabam ligados às práticas libertinas e passatempos aristocráticos, aparecendo como firulas da erudição. Viram enfeites retóricos que afirmam a cultura clássica “esclarecida” contra os misticismos populares que perduram junto ao poder eclesiástico. As entidades greco-romanas povoam o discurso dos filósofos e dos homens de todas as letras, seus nomes permanecem nas classificações de várias ciências e suas lendas inspiram a sintomatologia médica e psiquiátrica.

Décadas antes de declarar-se discípulo de Dioniso, antes de apregoar a morte de Deus, Nietzsche, ainda professor de filologia clássica, disse que os homens cultos,

²⁷ As palavras iniciadas com maiúsculas são os nomes das *sephiroth* da árvore da vida cabalística. A Terra, em hebraico *Malkuth*, décima e última esfera, de cor marrom, situa-se na base inferior. A Lua, sua contraparte, nona esfera que a antecede e que também está abaixo de todas as outras é *Yesod*, chamada O Fundamento. Por meio dessa esfera é que contemplamos os atributos divinos que vibram em todas as outras. Somente por meio de reflexos, sob a luz enganadora da lua, pode-se vislumbrar o montante das forças do universo que emanam do *Ain soph aur*.

ocidentalizados e cunhados pelo espírito grego, são algemados pela ânsia socrática por Conhecimento.²⁸ Presos também estão os meios educativos, erigidos a serviço de uma cultura mais ou menos erudita, que se empenha no estabelecimento de verdades, na obtenção de graus, na distribuição de títulos, formação disciplinar e determinações curriculares, enfim, formas de educar que se prendem a traçados fixos. Máquinas binárias, esses traçados descrevem segmentos molares tomados como o caminho legítimo para se chegar ao saber, do qual Nietzsche fez questão de mostrar as limitações e impossibilidades. As idéias, o conhecimento, *aeternae veritates*, são tomados como uma instância superior, separada da Terra. Vista como matéria dominada, a Terra não passa de simulacro, cópia mal-feita do Projeto Divino, abstrato, que não cabe aos mortais inteiramente compreender. Quando o homem passa a cultivar valores abstratos, cujo teor platônico tende a descolar matéria e pensamento, rebaixando as efervescências caóticas dos fluxos da Terra, ele cria uma ilusão transcendente. Feita de abstrações metafísicas, que pouco interessam, tal ilusão é conhecimento morto que nada tem a ver com as fulgurações invisíveis da vida. Cheio dos limites e condicionamentos que os contratos sociais instituem e aparelham, esse Conhecimento é uma imagem dogmática, rosto embalsamado que perde aquele o frêmito indizível da matéria. As codificações operadas por essa imagem fomentam regras e leis que isolam as forças de devir, enfraquecendo sua potência. Esse isolamento afirma uma vontade ressentida que serve a uma cultura que necessita de servos e escravos, na qual os lugares são marcados com poucas chances de barganha.

Frente a essa cultura, Nietzsche procura as brechas abertas pela arte, fissuras pelas quais um outro tipo de conhecimento consegue passar. Ao reivindicar o contra-senso²⁹ e privilegiar a passagem dos fluxos "por debaixo das leis, recusando-as, por debaixo das relações contratuais, desmentindo-as, por debaixo das instituições, parodiando-as,"³⁰ Nietzsche inaugura o que pode se chamar de filosofia *underground*.

²⁸ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 108-109.

²⁹ DELEUZE. *Pensamento nômade*. In: MARTON. *Nietzsche hoje?* São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 56.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 59.

Não se trata apenas de desenterrar monstros exilados no Tártaro, mas de experimentar os fluxos desterritorializadores de Géia, libertar suas torrentes e aprender com a dimensão trágica da existência, expressa nos múltiplos elementos dançantes do sentido dionisiaco. Em *O nascimento da tragédia*, mostra como a cultura alexandrina só considerou o aspecto apolíneo dos gregos, descartando o “reverente assombro” com que os antigos veneravam a “onipotência sexual da natureza”.³¹ O projeto genealógico nietzschiano, a invenção de novos modos de vida, implica movimentos orgiásticos que assumem a necessidade titânica, bárbara, do horror antinatural da fusão e da desintegração. Esse niilismo de Nietzsche é uma negação ativa, vontade de potência nascida da má-consciência, que assume os riscos do caos como prova e estratégia de transvaloração. Afirmar o caos é entrar na dança animalesca, transmutar, mas sem fazer da dança uma cerimônia ou um ritual, mas levar o rugido do leão a virar gargalhada de menino. A dança, jogo dionisiaco, é brincadeira de crianças, cria um corpo que não pode ser recodificado pelos aparelhos de Estado. Trata-se de criar um corpo em que o devir “possa passar e fluir: um corpo que seria o nosso, o da terra, o do escrito...”.³²

Deleuze expõe o nomadismo do pensamento de Nietzsche, mostrando como esse é voltado para o exterior, para o fora, que atravessa a interioridade dos conceitos e conduz a um pensar itinerante que escapa às codificações. No meio de um palhaço e de um defunto, a “aurora da contra-cultura”³³ transporta o pensamento para áreas obscuras, onde a arte revela o tragicômico, ao qual estão fadados todos os filhos e filhas da Terra. Seguindo os fluxos da matéria e seus agenciamentos no interior de uma cultura cada vez mais ilógica, cria-se, então, uma filosofia que abandona o solo onde apodrecem os ideais do Iluminismo para afirmar a imanência transcendental da diferença e envolver a vida e suas criações no pensamento.³⁴ A tendência inumana

³¹ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 57.

³² DELEUZE. *Pensamento nômade*, p. 57.

³³ Idem, *ibidem*, p. 57.

³⁴ Isto implica, para François Regnault, um pensamento que envolva “sensações, intuições, afetos, impressões, emoções, sentimentos, paixões, vitalidades, representações, virtualidades”, enfim, “todos os momentos do que

dessa filosofia, composta por elementos animados e inanimados, corpóreos e incorporais, todos em constante ebulição, rompe com as idéias humanistas, contemplativas, reflexivas e comunicativas que predominam na maior parte dos planos, filosóficos ou não.

Tal ruptura, assim como a expulsão das palavras de ordem do racionalismo, instauram um plano filosófico demoníaco, o qual Sandra Corazza chama *Infersfera*, “reservatório inesgotável de criação”.³⁵ Traçada com linhas de Nietzsche, Guattari e Deleuze, a *Infersfera* desestabiliza vertiginosamente as estruturas da Educação, povoando o campo educacional de Infernais, personagens “emergentes dos abismos” que “fazem curto-circuito entre dois ou mais reinos”³⁶ e movimentam conceitos vagos, confusos. “Fantásticos, absurdos”, os Infernais, aqueles que “queimam sem se consumir e renascem sempre”,³⁷ fazem “vinculações extravagantes”,³⁸ cuja complexidade expressa a alucinação infinita dos acontecimentos.

Contrariamente a Platão, que alegava não se encontrar a felicidade fazendo “doutas deduções” sobre criaturas inexplicáveis e lendárias, “hipocentauros, a quimera e uma multidão de górgonas e pégasos”,³⁹ é com imensa alegria que as Filosofias da Diferença, especialmente no seu cruzamento com a Educação, fazem desfilar o cortejo dionisíaco, sua natureza selvagem e seres de estranhas combinações. Colocar imagens monstruosas e animaisca na “berlinda” é recriar perceptos que sempre estiveram nos limites do educacional, bodes expiatórios que funcionaram em oposição ao que foi eleito pelo monoteísmo, pelos dogmas da ciência e pelo positivismo. Contudo, não se trata de reforçar caducos esquemas opositivos, mesmo que se explore os contrastes... Os opostos se misturam,

chamamos *vida*, e que quando começamos a fazer filosofia, esperamos que sejam tratados por ela” Cf. A vida filosófica. In: **Cadernos de Subjetividade**. Deleuze! p. 56.

³⁵ CORAZZA. **Para uma filosofia do inferno na Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 20.

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 54.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 37.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 57.

³⁹ PLATÃO. **Diálogos**. Porto Alegre: Globo, 1962, p. 195. Embora nossa intenção não seja exatamente fazer deduções sobre a origem e a morfologia de tais seres, tampouco de procurar suas verossimilhanças com as espécies naturais, a perspectiva da diferença não se coaduna com a visão de que tratados sobre os monstros sejam perda de tempo. Cf. *biblio*.

confundem os limites, apresentam tendências que diferem e fazem oscilar termos que, a princípio, seriam contrários. Criam contornos indefinidos, técnicas de *chiaroscuro*⁴⁰ e efeitos de *sfumato*⁴¹ que provocam percepções imprecisas, afirmando o lusco-fusco do dionisíaco e seu cortejo de monstruosidades, bandos de arteiros malditos e todas as suas esquisitices.

Pensamento que é “o sorriso sem focinho do gato de Chester”, personagem maluco de Lewis Carroll, “no lugar da velha coruja carrancuda”,⁴² a Filosofia da Diferença cria um plano educacional louco, feiticeiro e infantil, completamente esquizo, que se abre “para as línguas e falas proscritas”.⁴³ Esse plano de consistência experimenta deuses antigos, fantasmas, vampiros, dragões e outras criaturas, para deixar que a educação seja invadida pelo sentido trágico, por acontecimentos inexplicáveis e, principalmente, pela magia, intensidade imperceptível das coisas que sempre escapa ao conhecimento. Espécie de xamanismo desterritorializado, a magia maquínica da diferença filosofa besteiras, seguindo o curso das artes e das trilhas deixadas pelas ciências ambulantes. Trata-se de um saber “menor,” disjuntivo, que *a priori* seria impossível de ser ensinado nas escolas, nas instituições de propagação do conhecimento formal e nos lugares ditos “pedagógicos” pelo *status quo*, como a “indústria cultural” e suas derivações capitalísticas.

O modelo *Árvore do Conhecimento-Livro do Mundo-Grande Obra-Imagem de Deus*, cuja multiplicidade e inconstância dos elementos poderiam fornecer mapas variados para ajudar nas inevitáveis travessias pelo caos, acaba como representação molar, Oficial, que limita a diferença. Ao produzir uma divisória estanque que relega o caos aos confins de suas estruturas, atribuindo-lhe o estatuto de um inconsciente inacessível e inatingível, esse modelo de pensamento passa a aprisionar a vida.

⁴⁰ A palavra refere-se a um artifício pictórico desenvolvido no Renascimento para produzir efeitos de luz e sombra nos quadros a óleo. Em português corresponderia a claro-escuro.

⁴¹ Técnica pictórica renascentista, que diz respeito à diluição dos contornos e uma sutil indefinição dos limites de uma forma. Um exemplo são os olhos da Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci. Em português poderia ser chamada de “esfumamento”.

⁴² LYOTARD. O tempo que não passa. **Cadernos de Subjetividade**, p. 46.

⁴³ CORAZZA. O que faz gaguejar a linguagem da escola. In: CANDAU (Org.). **Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 101.

Apartada, a vida cria ameaças cada vez mais obscuras, enquanto o Modelo de Mundo canaliza e controla o caos. Os fluxos desejanos são obrigatoriamente identificados, designados, reconhecidos e ajustados, coagulados numa imagem que serve como sua representação, produzida para ocupar o lugar do fluxo em si. Nesse tipo de vida, não há nenhuma força mágica. Magia se confunde com clichês de amor romântico, receitas para obtenção de orgasmos, fórmulas para se alcançar a felicidade, esoterismos dogmáticos, terapias alternativas e com todas as maravilhas da tecnologia, principalmente quando envolvem confortos e a facilidades de ordem privada e emoções vertiginosas do entretenimento partilhado globalmente⁴⁴.

Para Sylvio de Sousa Gadelha Costa, a total indiferença, a depressão, a perda de capacidade de invenção, de criação, de encontrar-se com o mundo, são sintomas que expressam as impossibilidades de se captar "toda uma energética, todo um processo de produção molecular que anima o movimento que nos arrasta".⁴⁵ Quando pensa que "*O anti-édipo* e *Alice* sejam dois bons livros para dar início a uma esquizo-educação",⁴⁶ este professor, assim como muitos outros no Brasil afora, procura a tessitura de um outro plano para o educacional:

Pensar uma educação esquizo é potencializar, dentro e fora da escola, modos de marcação, códigos, práticas, linguagens e experimentações, deslocamentos e deslizamentos que não coincidem com aqueles já instituídos nos planos psicopedagógico, educacional e social.(...) é fazer fugir e escoar, ativamente, tudo aquilo que não tem sua pulsação visível à superfície, por efeito do peso, da letargia e dos enquadramento das políticas educacionais, das instituições de ensino, das tecnologias de gestão do comportamento, das teorias e métodos psicopedagógicos que cada vez mais organizam, codificam e impõe limites e identidades ao devir-criança e ao devir-professor.⁴⁷

Há uma razão política para sempre se começar pensando o minoritário pela crítica ao molar, afinal, é mais fácil destruir aquilo que já se conhece do que criar alguma coisa junto ao que ainda não está formado, que ainda não tem imagem. O

⁴⁴ Quanto a este último ponto, cabe lembrar o estrondoso sucesso comercial dos produtos com temática "mágica" e fantástica, dentre os quais destaco *Harry Potter* e *O senhor dos anéis*.

⁴⁵ COSTA. **Esquizo ou da educação: Deleuze educador virtual**. In: LINS; COSTA e VERAS (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 128.

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 130.

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 130-131.

problema de se estudar as máquinas binárias é o de não sair de suas estruturas e continuar ignorando linhas de fuga, aquelas que fazem circuitos subterrâneos e sobrevoam o espaço estriado dos próprios conglomerados estatais. Uma micropolítica pede estudos sobre processos moleculares, sobre o caos, corpos sem órgãos e outros acontecimentos que fazem a vida vibrar. Isso implica uma pesquisa que busque a intensidade zero, o acontecimento pleno em que se começa a pensar, aprender e criar.

A maior parte das teorizações e das práticas educativas envolvem problemas em torno dos processos de reconhecimento, de reprodução e de representação submetidas a noções do que seja aprender e pensar. A Educação pensa a criação sobre bases dialéticas, que vêem o criar como uma passagem do nada ao ser, idéia cujas repercussões psicológicas e cognitivistas acabam por tomar a criação apenas como processo, como o resultado do que se fez em sala de aula ou qualquer outra coisa produzida nos espaços educacionais. Todos concordam que a criação é vital, não há plano ou intenção pedagógica que não faça suas apologias à criatividade. Mesmo assim, a "criatividade" é uma preocupação legada à Educação Infantil, ou socada no espaço restrito no qual se debate a Educação Artística e sua função dentro do currículo. Apesar de tudo, a criação é um dos mais notáveis problemas que atravessam o campo educacional. Sem criação não há pensamento e sem pensamento não existe vida, força criadora que é o interesse primeiro da educação.

A criação é explicada pelas mais díspares correntes teóricas, mas quase ninguém toca nas suas complicadas núpcias com o pensamento, no risco das provações exigidas para que se possa criar e nos perigos mortais que rondam suas implicações com o caos. Criar é cruzar uma linha, fazer magia, entrar na "Existência Estética Demoníaca"⁴⁸, sem modelos, representações, posições previamente fixadas. Entrar no devir que é a própria vida, que devora os traços do plano e bebe do caos, que burla as imagens e faz joguete nas dobras do pensamento. De nômade

⁴⁸ CORAZZA e TADEU. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 84.

distribuição, é o devir da geo-filosofia, a Filosofia de Géia, a Senhora da Cornucópia, deusa da abundância exuberante e das fúrias incontidas. Mesmo que a educação faça de Géia um grande laboratório, tome-a como campo no qual a cultura desenvolve todos os seus experimentos, é impossível conter a proliferação de seus devires. É a Terra, o que nos faz pensar.⁴⁹ Mesmo que em seu seio se afirmem crenças por meio de imagens, as imagens não passam de coagulações daquilo que foi provado e experimentado na superfície plena, abocanhado do corpo de Géia, absorção de algum devir. Então, por que parece tão difícil extrair devires de certas imagens?

Porque certas imagens parecem ser o juízo de Deus,⁵⁰ égide petrificadora de Palas-Athena e sua implacável espada de discernimento. São imagens produzidas dentro de um sistema de regras, cujos contornos se estabelecem por contigüidade, encadeamento, ordenação, obedecendo à necessidade de haver acordo entre as coisas. Esse sistema procura as semelhanças, a causalidade, de modo que, uma vez dentro dele, percebe-se o presente em conformidade com as imagens do passado.⁵¹ Imagens que são idéias prontas, pensamentos já “dados”, estereótipos. Para Deleuze e Guattari, esse tipo de sistema, “anti-caos objetivo”,⁵² forma a pior das desgraças da humanidade, os clichês de opiniões. Calcadas no bom senso, as opiniões temem os fluxos caóticos imanentes ao próprio pensamento. Duras, estratificadas, formam imagens dogmáticas que são modelos de reconhecimento. Embora possam parecer reconfortantes, familiares, transitáveis, tais imagens são as inimigas do pensamento e da criação, a ponto de só conseguirmos criar depois de esconjurá-las e exterminá-las. As caóides arte, ciência e filosofia investem contra as opiniões, traçam seu plano eliminando a *doxa*, o senso comum que teme a diferença e isola o caos, funcionando

⁴⁹ “Pensar consiste em estender um plano de imanência que absorve a terra (ou antes a ‘adsorve’)”. Cf. DELEUZE e GUATTARI. **O que é a filosofia?** p. 117.

⁵⁰ “Para acabar com o juízo de Deus” foi a emissão radiofônica de Antonin Artaud feita em 28 de novembro de 1947, cujo texto escatológico inspirou o conceito de corpo sem órgãos, CsO, criado por Deleuze e Guattari. Metaestrato libertador dos automatismos orgânicos, o CsO é a terra. O juízo de Deus aparece no platô 3 como um sistema de estratificação, compactador, do qual a terra se esquia, afirmando suas linhas de fuga. No platô 6, o corpo sem órgãos aparece como campo de exercício do juízo, sofrendo o peso dos órgãos. Cf. **Mil platôs** 1, p. 55 e v. 3, p. 21. Para Artaud, conseguir um corpo sem órgãos permite “dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar.” Cf. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: LP&M, 1986, p. 162.

⁵¹ DELEUZE e GUATTARI. **O que é filosofia?** p. 259.

⁵² Idem, *ibidem*, p. 259.

como verdadeiro guarda-chuva que protege das intempéries caóticas. Mesmo pensar, criar, só acontecem num embate corpo-a-corpo com o caos, numa dança que movimentada desejos e potencializa novos encontros de forças.

O problema é que a *doxa*, opinião que “retira da percepção uma qualidade abstrata e da afecção uma potência geral”,⁵³ evita as singularidades da experiência e a multiplicidade experimentada no devir. Acreditando nos proteger da morte, a opinião acaba por nos afastar da vida, do devir caótico da Terra, corpo de toda a criação.⁵⁴ Evitando a loucura oceânica do caos, a opinião é uma atividade mental que jamais cruza as fronteiras colocadas pelas imagens de pensamento e não se deixa tocar pelas ondas do oceano caótico. A forma-força-matéria que compõe as imagens não é o problema, os problemas surgem no modo pelo qual se experimenta uma imagem, naquilo que se faz com ela, com aquilo que dela se extrai. O problema é de método, pois envolve os procedimentos e os meios pelos quais o pensamento restitui uma interioridade para as forças exteriores que o atravessam.

Pensamento e criação são problemas estéticos implicados em composições, combinações, arranjos e encontros que dizem respeito a agenciamentos concretos e conceituais que não se separam do caos. Os perigos do caos não são poucos, seus fluxos podem ser fatais, entrar nele sem um mínimo de logística, sem estratégias, é enlouquecimento certo. Por isso, é preciso manejar a matéria caótica com cuidado, elaborar um estilo, um jeito de criar um corpo sem órgãos pleno, para que ele não se vitrifique, empedre, esvazie ou se dissolva completamente na sua ligação com o caos. Para a esquizo-análise, o estilo é política,⁵⁵ pois é a maneira de se conduzir na vida, de trabalhar junto com a Terra e produzir agenciamentos territoriais.

Aprender uma estilística para a vida plena é traçar uma outra cartografia para o plano educacional. Trata-se de pensar uma educação caósica, plano monstruoso

⁵³ DELEUZE e GUATTARI. *O que é filosofia?* p. 189.

⁵⁴ Interessante observar que a “matéria deriva da mesma raiz que mãe”, *Ma*, que na antiga língua ariana também designa medir ou construir. Cf. MACLAGAN. *Mitos da criação*. Madrid/Rio de Janeiro/Lisboa: Ed. Del Prado, 1997, p. 41.

⁵⁵ DELEUZE. *Pensamento nômade*, p. 59.

miscigenado e sincrético das três caóides dançando suas criações; conceitos, funções e perceptos que povoam o corpo de Géia, matéria divina onde tudo se engendra. Pensando a cultura como devir da natureza, essa educação responde à grande questão colocada por Guattari sobre a “maneira de viver daqui em diante sobre este planeta”.⁵⁶ Sem separar a mecosfera dos ecossistemas, Guattari articula três registros ecológicos, o meio-ambiente, o *socius* e a psique na luta contra a deterioração dos modos de vida, a carência de arte presente nas misérias materiais e desgraças psíquicas que pairam sobre o planeta. Essa revolução, chamada por Guattari de *ecosófica*, opera por heterogênesse. A heterogeneidade é um processo erótico, desejo aberto que “afronta o face-a-face vertiginoso com o Cosmos”⁵⁷ num processo contínuo de re-singularização que reinventa relações “com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa e com os mistérios da vida e da morte”.⁵⁸ O mapa ecosófico de Guattari segue o projeto esquizo-analítico: cartografar Territórios existenciais para detectar e experimentar vetores potenciais que se abram à singularidade. Pensar uma pedagogia ecosófica implica o campo problemático, bio-cultural, constituído por práticas, filogenias, tecidos de signos, modos ontológicos e linhas virtuais que inventam universos de referência e modelos estereotipados de vida. Essa pedagogia procuraria as vias singulares, menores, como saída das absurdas monstruosidades que alimentam o mercado global, sua lógica de “produção pela produção” e o crescimento obsessivo que rege o Capitalismo Mundial Integrado.⁵⁹

Sob uma perspectiva ainda crítica, a mecosfera é tomada como um campo de lutas, superfície na qual se “briga”⁶⁰ contra a molarização homogeneizadora. As estratégias de resistência resgatam as sub-culturas, as minorias, as margens, as populações do fora. É o que Sandra Corazza chamou *artistagem ética, estética e*

⁵⁶ GUATTARI. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990, p. 8.

⁵⁷ Idem, *ibidem* p. 54.

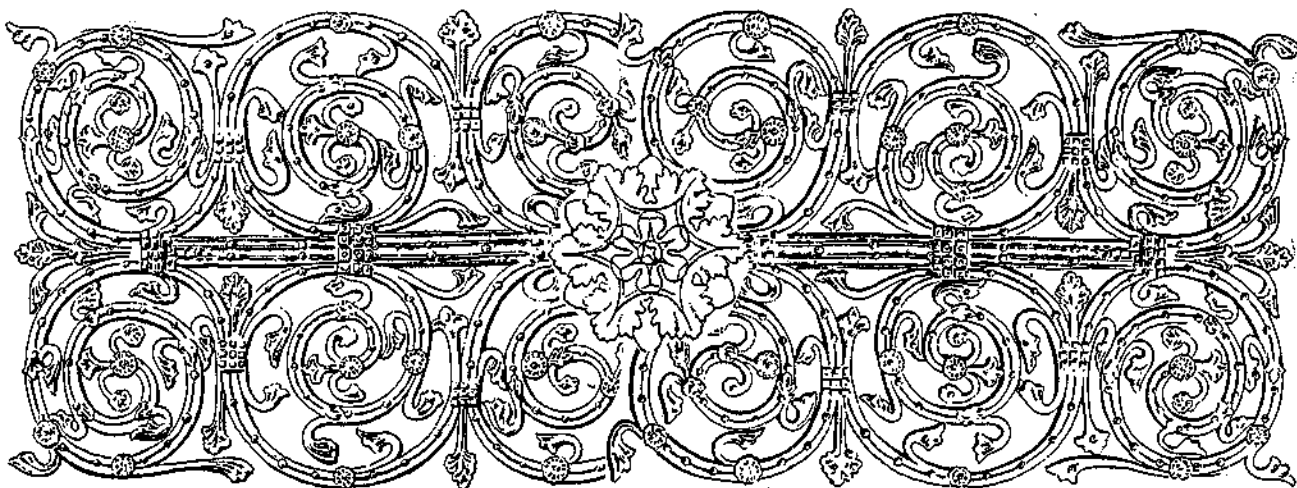
⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 16.

⁵⁹ GUATTARI. *Caosmose, um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 33.

⁶⁰ CORAZZA. Na diversidade cultural, uma “docência artística”. In: *Pátio: Revista pedagógica*. Porto Alegre, n. 17, mai./jul. 2001, p. 28.

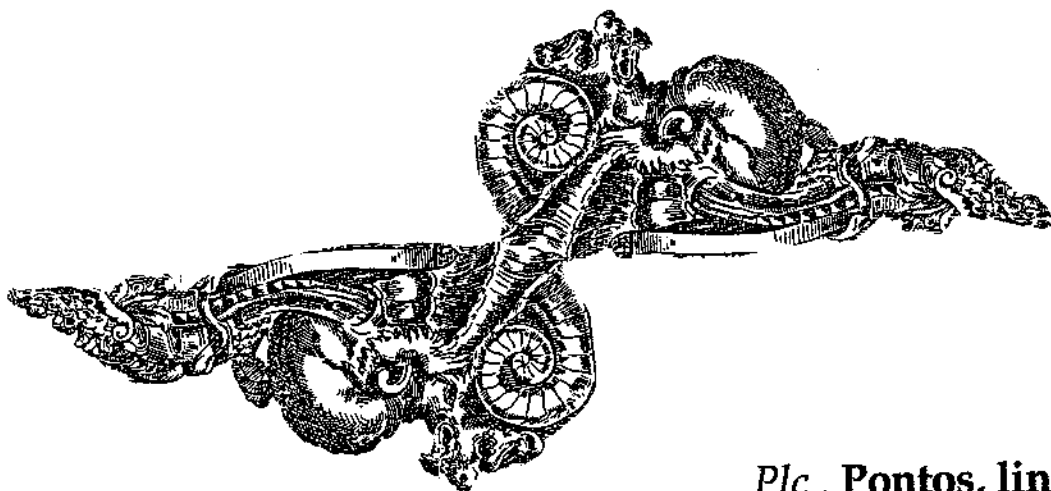
política das práticas pedagógicas,⁶¹ de modo que o professor, “artista”, é aquele que inventa, cria, “faz algo diferente com a sua docência”. É quando o professor se desprende dos traços diagramáticos e, ao invés de ensinar um estado de coisas sobre a sua matérias, passa a “artistar” a matéria.⁶² Pensar a *práxis* educativa como arte, estilística, maneirismo, é estabelecer, no lugar de leis marciais e regras dicotômicas, relações éticas e estéticas com a Terra e suas ecologias.

Géia, bio-mecanosfera polidimensionada, é composto molecular que precisa ser considerado não como um organismo holístico, mas como corpo desorganizado a ser tomado em suas complexas variabilidades infinitesimais. Para aprender a magia dos signos que esse corpo emite é preciso seguir as linhas minoritárias, potencialmente criadoras, que experimentam as intensidades caósmicas da matéria. O aprendizado do caosmos, relação esquizo com o fora, traça o plano da Geo-educação. Educação que é a dança excêntrica, a liberação os impulsos indomáveis e disfuncionais do sentido dionisíaco, da força sensorial de Vênus e da movimentação mercurial do pensamento.



⁶¹ CORAZZA. Na diversidade cultural, uma “docência artística”, p. 27-30.

⁶² CORAZZA. Pesquisa-ensino: o “hífen” da ligação necessária na formação docente. *Araucárias* - Revista do Mestrado em Educação. FACIPAL. Palmas, v. 1, n. 1, p. 07-16, 2002.



Plc . Pontos, linhas, cores

Um ponto nunca se fixa. Toda delimitação pontual é mero artifício, congelamento provisório para estabelecer um local de partida ou situar a passagem de forças. No texto, no cálculo, na geometria, na imagem reticulada, o ponto é um virtual que se atualiza expressando encontros, transições e a mínima secção geométrica possível. Ainda sob assertivas euclidianas, é preciso pensar o ponto como um móvel, cujo movimento contínuo produz segmentos lineares.

Para a cartografia esquizo-analítica, as linhas são o que há de mais importante. Não dão a ilusão de fixidez implicada num ponto, não circunscrevem polígonos e, por si, as linhas não produzem formas, mesmo que todas as formas sejam encontros e implicações entre linhas. Deleuze e Guattari trabalham com as incontáveis combinações entre duas linhas: as linhas molares e as linhas moleculares. As linhas molares também são chamadas de máquinas binárias, visto que traçam segmentos entre dois pontos, AB. São linhas duras, stratigráficas, segmentos definidos entre dois termos ligados num traço que tende a ser reto. Os termos que as definem são genéricos, apontam instâncias solidificadas nos discursos, na cultura, na sociedade em geral, de modo que o segmento binário aparece facilmente no plano extenso e nas suas atualizações. Mas, antes dos segmentos molares serem estabelecidos, há a linha molecular que não define nenhuma relação pontual, pois é o eterno deslocamento dos pontos virtuais. Esse movimento sem começo e sem fim, genético, é a única origem que podemos conceber. Mesmo que, para fins analíticos, se estabeleça um

ponto de origem, a linha molecular é aberta e tende ao infinito, de modo que é chamada por Deleuze e Guattari de *ligne d' fuite*, linha de fuga, traduzida por *borderline* para o inglês. Há tantos tipos de linha de fuga que é impossível dar a essas linhas características gerais, embora todas sejam maleáveis e sempre em vias de se fazer, pois raramente são dadas como prontas. Uma linha de fuga "acabada" já é um outro tipo de linha, pois mesmo em sua especificidade já pode ser descrita a partir de dois termos. Por isso, em uma análise das máquinas binárias formadas por segmentos molares, as linhas de fuga são tanto os escapes da própria linha molar como as pequenas forças do fora que a atravessam. Trata-se de potências singulares indeterminadas e coisas sub-determinadas que escapam aos termos estabelecidos, sem nunca definir um outro. O esforço do segmento molar é absorver as linhas de fuga, endurecê-las, cortá-las, ao passo que a força da linha de fuga é abrir o molar às potências do infinito e jamais deixar que um termo final dê cabo ao movimento. Nesse embate de forças, se encontra todo o problema dos revezamentos e oscilações dos fluxos maquínicos desejantes com os quais a esquizo-análise se ocupa.

Preocupar-se com as formas é prender-se nas determinações molares, pois toda forma circunscreve linhas entre termos definidos, codificados. Para Deleuze, a "forma" linear notável, visto que mesmo circunscrita ainda é aberta, é a espiral. Produzida pela inflexão da curva, as espirais descrevem os movimentos excêntricos, horários ou anti-horários, de um suposto ponto central. É a reta que se curva e recurva, espirala, faz mola. Estrutura básica do parafuso, a espiral está por dentro dos mínimos encaixes maquínicos. Mas, antes de juntar parafusos e porcas ou de fixar as superfícies umas nas outras, há que se pensar o espiralar como fluxo daquilo que constantemente se desvia de si mesmo circunscrevendo sempre um deslocamento. Essa circunscrição da espiral implica que esse desviar passe pelos mesmos segmentos transversais, embora em pontos distintos daqueles que já passou. A espiral é uma espécie de geometria do eterno retorno que ilustra, de modo simplório, a diferença e a repetição.

A espiral não é como o círculo, que só muda na grandeza. Há tantos tipos de espirais, tantas quanto forem as possíveis maneiras de um ponto qualquer se

descentrar, de modo que nem precisam ser curvas (como as espirais quadriculadas das bandas decorativas dos gregos). Para definir o estilo de uma espiral é preciso determinar as progressões geométricas a partir da projeção de ângulos dados na intersecção de raios abertos, que constituem os segmentos $A\alpha$. Sobre tais segmentos, são traçados os pontos que definem a regularidade do espaçamento entre as flexões da linha sobre si mesma. Sem esse recurso, ao invés de uma espiral, o movimento excêntrico é um turbilhão irregular, espiralar que acontece de qualquer maneira, do jeito que der, com menos ordem que em um tufão. A menos que se queira abster-se de certa regularidade para afirmar um estilo caótico, indeterminado, cujas progressões e regressões são incalculáveis, precisamos de uma reta. Uma linha relativamente reta, crivo no caos, é o recurso necessário para a expressão de algum propósito; sem a abstração de uma reta não há o traçado de uma superfície, plano que funciona como base para volições.

A linha é o horizonte, a paisagem de uma vida, a topografia onde se situam os corpos desejanter. Entretanto, a linearidade regular que descreve uma reta perfeita só aparece como feito humano. Horizonte inumano, a linha abstrata de Deleuze não comporta a regularidade da retidão absoluta, pois essa linha é multiplicidade, cujos elementos envolvem muito mais do que dois termos, mesmo que um desses termos seja dado como infinito. Esticada, reta, planificada, a linha abstrata é complexa e irregular, sua direção é indefinida, seus segmentos são metamórficos, seu traçado muda de direção, de espessura, de densidade. Uma cartografia molar opera com as *direções cardinais* que orientam as linhas, não apenas entre a latitude e a longitude como também nas triangulações e eventuais quadraturas das elevações e declinações da linha em relação à superfície do plano (a partir de um suposto ponto vernal ou nadir). Trata-se de uma análise topológica: o estabelecimento de graduações entre pontos relacionados que definem zonas de orientação e não a natureza intrínseca das linhas. Uma cartografia molecular, tipológica, que analisa o interior das linhas, mexe na zona indistinta onde se embatem as forças volitivas que fazem as linhas variarem em potência intensiva, em graus de aceleração e densidade pictórica.

A força de uma linha é passível de definição apenas por uma secção, visto que na próxima secção, uma outra força já pode se definir. As variações intrínsecas de uma linha envolvem: 1. *imagens de pensamento* que subsistem na interioridade das linhas; 2. *gradientes de estratificação* que lhe conferem rigidez ou flexibilidade, dureza ou moleza, uma espessura larga ou estreita, mais ou menos definição pictórica em suas bordas e centros, maior ou menor quantidade de luz; 3. *graus de aceleração*, que definem a velocidade de sua volição e a pressão interna que exerce sobre si mesma; 4. maleabilidade no *equacionamento* desses elementos; 5. *potencial de desterritorialização*, capacidade de a linha deixar de ser contínua, seccionar-se, pontilhar-se, engrossar, alargar, desabar numa torrente, sumir, reaparecer, esticar-se, diminuir, tornar-se rarefeita, precipitar-se, atrasar-se, repousar, saltar sobre suas falhas, enrolar-se, folhear sua superfície, criar espessamentos, avolumar-se. Esses termos, intrínsecos na constituição da linha abstrata, variam conforme a qualidade da sensação que o devir de uma linha efetiva no plano.

Se, a cada secção de linha, capturarmos a paisagem em que seus elementos intrínsecos estão implicados, extraímos um bloco de sensação. A sensação é o sexto termo que aparece no recorte de um ponto de vista, surgindo sempre quando esse se esparrama na paisagem, se desterritorializa como ponto e vira a perspectiva onde se inclui. A perspectiva, paisagem de um dado território, compõe-se dos seguintes elementos: 1. as estratificações da superfície (dureza dos materiais); 2. elementos fluidos (água, nuvens, névoas, densidade do ar); 3. incidência de luz (que depende dos volumes dos estratos e das direções topológicas); 4. direção (*topos*), 5. distância-fundo (relação com um limite perceptual que envolve estratos, fluidos, luminosidade e posição topológica). Um ponto de vista subsiste nos elementos da paisagem como lócus da sensação, espaço provisório ocupado por um corpo e suas afecções. Os afectos internos são sempre um elemento de fora a incidir sobre a perspectiva, algo que não lhe pertence, mas que imprime toda a força na paisagem e na maneira de extrair sua sensação. A intensidade desses afectos depende dos graus de desterritorialização implicados na sensação.

A conjugação de múltiplos pontos de vista define um território, zona que é o efeito de, no mínimo, quatro elementos distintos. Todo território tem n perspectivas, envolvidas em vários elementos e posições. Direção, incidência da luz e estratos que dão obstáculos e volumes ao horizonte são eventos que produzem pontos de vistas distintos no seio de um mesmo território, bastando apenas uma reviravolta do corpo para obter-se uma realidade diferente. Se, ao sul, enxergo edifícios que recortam volumes retangulares e um morro além dos quadriláteros que povoam minha janela, quando viro para o norte estou defronte a uma prateleira cheia de livros; outra distância, outra luminosidade, outra relação háptica, outras intensidades: diferença radical de perspectiva.

Essa divergência de perspectivas em zonas vizinhas ameaça a própria integridade territorial: o território da prateleira já não é o mesmo se tiro um livro dele. Abro um livro e uma outra perspectiva se desenrola, a cidade pela janela se desterritorializa em luz e minha leitura é a desterritorialização desse corpo na cadeira, num sobrevôo que desterritorializa a mesa de trabalho, bem como o edifício em que mesa e cadeira se situam, e a cidade onde se encontram. Até aqui, tudo parece muito simples, mas não é. Primeiro, porque existem graus de desterritorializações suportáveis para os corpos e seus territórios (o que aconteceria se, na virada da cadeira, ao invés da costumeira prateleira de livros estivesse a margem de um abismo?); e, segundo, porque os eventos envolvidos nas perspectivas englobam multiplicidades de fatores que nem sempre são quantificáveis e, às vezes, sequer podem ser qualificáveis. Por tudo isso, para se obter um território é necessária uma síntese que equacione n desterritorializações e o giro sobre seus incontáveis pontos de vista. A fundamentação estanque de um território, a impossibilidade de tomá-lo sob novos pontos de vista, é a sua doença, gerando uma contradição interna que acaba com suas forças e o esgota. Um território só sobrevive sob uma certa maleabilidade que permita a troca de direções cardinais e de posicionamento entre o corpo e seus possíveis fundos. Essa trucagem de lugares é a aprendizagem perspectivista dos afectos e dos perceptos, que acompanham um bloco de sensação extraído de um território. Perspectivar sensações é aprender a detectar os revezamentos necessários entre as forças que envolvem os corpos e os territórios,

garantindo sua saúde. Aprender é extrair de uma perspectiva muito mais coisas além do que ela pode dizer, é perceber seus signos oclusos e as intensidades de sua própria volição. Uma perspectiva inflexível, mais do que sinal de conflito, mais do que um falso problema, envolve os aspectos imponderáveis dos afectos, como podemos ver num conto de Exu:

Vinha Exu de arriba pela estrada, divisa das terras de um homem que plantava arroz com a de um homem que criava gado. De tardezinha lá vinha ele, cruzando perto da porteira do homem que criava gado, bem na hora que os homens estavam trabalhando, cada um na sua terra.

- Boa tarde – Exu cumprimentou levantando o chapéu. A manha do Exu era que cada lado do chapéu tinha uma cor, no lado canhoto era preto e no outro era vermelho.

- Boa tarde – os fazendeiros responderam, cada um de sua parte.

Logo depois, na hora que os vizinhos proseavam, o homem que plantava arroz perguntou para o homem que criava gado se ele conhecia aquele homem de chapéu vermelho que havia passado. O homem que plantava gado disse que não tinha visto nenhum homem de chapéu vermelho passar. Durante toda tarde, só vira passar um homem de chapéu preto. E os fazendeiros acharam que haviam visto homens diferentes.

Mas não é que no outro dia Exu passou de novo? Só que desta vez chegou um pouquinho mais tarde, na hora que os vizinhos tavam proseando bem distraídos. Exu passou no meio dos dois. E, então, os homens começaram a discutir, um dizendo que o chapéu era preto, outro dizendo que era vermelho e tal. Cada homem dizia estar certo sobre aquilo que vira, não podendo admitir que o outro tivesse visto outra coisa. Tentaram tanto ganhar um do outro, pois parece que chegaram a apostar a cor do chapéu, que até acabaram com a amizade, de tanto que um chamou o outro de louco para defender sua razão. Mas o que nenhum dos dois viu foi que o chapéu tinha duas cores. Exu dava mangada de rir¹.

¹ História compilada de relatos orais de “filhos-de-santo”. Cf. RIBEIRO. **O ritual africano e seus mistérios**. Rio de Janeiro: Espiritualista, 1969, p. 83-84.

A passagem de Exu é sempre a abertura de um termo, nesse caso, algo que se subtrai da perspectiva, que pertence a ela, mas não ao ponto de vista. Esse termo é o lado oculto do chapéu, elemento invisível, portanto indizível, nunca um tabu ou uma falta, apenas efeito topológico oclusivo. Se a estrada por onde passou Exu numa tarde de verão fosse em direção ao sul, uma perspectiva da direção oeste, situada contra o sol, ao leste, poderia muito bem dar a impressão de que o chapéu vermelho era preto devido à sombra da declinação solar na densidade do próprio chapéu. Enquanto isso, a perspectiva do leste, avistada no lado oeste da estrada, faria o sol bater em cheio no chapéu, fazendo seu vermelho parecer ainda mais forte. As oclusões da perspectiva necessitam dos revezamentos e trocas para explicar o relativismo das verdades e as parcialidades dos pontos de vista. Nesse caso simples, os homens não precisariam sequer ter atravessado a estrada para manterem a amizade, bastava uma virada de direção, 90º sobre si mesmos, para encontrarem Exu de frente e ver que a sombra faz o vermelho ser preto ou que o chapéu tem mesmo uma cor de cada lado. Todo problema surge sobre questões que envolvem a divergência dos pontos de vista e o que a convergência de suas perspectivas adicionam ou subtraem, ou seja, aquilo que numa dada paisagem age e padece sob o efeito das forças intrínsecas que a compõem.

Cartografar um campo problemático implica considerar variações constantes, não apenas variáveis físicas, mas a diferenciação entre estados de humor e espírito que são a complicação dos pontos de vista, a dissolução de sua lógica, a imprecisão de todos os seus termos. Melhor um problema é colocado quanto maior for o número de variáveis que apresentar, apesar dos problemas se configurarem no mínimo entre dois termos. Mas esses são problemas que o bergsonismo de Deleuze aponta como falsos, pois para serem mesmo um problema, precisam de um terceiro termo para discordar. Colocar um problema é dividir as séries de um termo, extrair as suas multiplicidades, suas variáveis extensas, suas variações intensas e as variedades pictóricas que constitui. A bifurcação, modo de procedência do rizoma, é o primeiro

aspecto do problema, assim como também é a primeira solução: divergir as perspectivas, criar novos termos para o campo em questão. A questão é a formulação do problema e a maneira de encontrar as incógnitas que uma multiplicidade de perspectivas coloca: preto, vermelho, bicolor?

Como mapear a volição absurda que determina os homens do conto de Exu a não cortarem a estrada a sua frente ou a suas costas? Por que os homens não observaram Exu se afastar, extraindo dele uma terceira perspectiva, cujos pontos seriam comuns? Se a direção que Exu seguia fosse o oeste, o problema teria que se resolver com dados da declinação da luz e o ângulo de incidência dela sobre seu corpo, no qual, devido ao efeito da sombra contra o sol do fim da tarde, a cor do chapéu poderia se manter indeterminada. Além da opacidade dos corpos e da luz, uma perspectiva envolve graus de nebulosidade que a dispersam em névoa, fumaça ou poeira, em reflexos, vidros e outros filtros (perspectiva dada pela “cor” do ar, chamada aérea, que se sobrepõe à perspectiva linear).² Cabe lembrar que uma paisagem ainda se dá sob um jogo de aproximações, distâncias, velocidades, múltiplos vetores de orientação, n angulações, maiores e menores graus de atração gravitacional, densidades, luminosidade, mais ou menos calor. Esse jogo de forças e suas composições atmosféricas moleculares constituem multiplicidades extensas ligadas a multiplicidades intensas, criadoras do acontecimento. Efeito de superfície que pode ou não, se conservar na lembrança guardando uma imagem, o acontecimento devém na multiplicidade de pontos de vista, pontos dados por corpos e o conjunto de forças em que estão intrincados.

Cruzamento entre estados de matéria e seus elementos potenciais, o corpo é um campo de experiências que determina os pontos de vista. A potência do acontecimento começa nos braços de uma cruz, termos distintos de uma multiplicidade em cujo coração, ponto de encontro de fluxos, os corpos vivem suas paixões. Qualquer encruzilhada é um lócus inexato de divergência e convergência de

² PEDROSA. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2002, p. 41.

forças, a viabilidade de variações, a abertura de possibilidades, de novos caminhos, rumos para paisagens inimagináveis, territórios desconhecidos, terras estrangeiras. Em *Caosmose: um novo paradigma estético*, Guattari explica a formação de universos de referências como cruzamentos maquínicos filogenéticos. A constituição de uma criança, por exemplo, se dá “no cruzamento de n sistemas de modelização”. Na filogenia maquínica dos acontecimentos não há um motor primeiro, uma lógica originária como o modelo ideal, a Mônada³ Divina, ponto determinante para a obtenção de uma perspectiva absoluta sobre o Universo. Antes de um ponto, transições no “interior da sopa caótica”, *phylum* de diferentes matérias que cristaliza “coordenadas espaciais, causalidades temporais, escalonamentos energéticos, possibilidades de cruzamento das compleições, toda uma ‘sexualidade’ ontológica, feita de bifurcações e de mutações axiológicas”.⁴

As oposições entre dois tópicos, expressão de segmentos binários, não se prestam à multiplicidade. Ao invés de enfrentamentos e posições antagônicas, o dualismo de uma multiplicidade é um “Jano bifronte”,⁵ um ponto de referência paradoxal implicado em n perspectivas. As multiplicidades sempre supõem linhas transversais em movimento que estabelecem entre seus termos todos o tipo de triangulações, quadraturas, conjunções, conglomerações, absorções e fusões. Os elementos de uma figura só entram na composição de uma multiplicidade se seus vértices se movimentarem, multiplicando as perspectivas, criando no lócus do cruzamento, linhas. Uma multiplicidade é “potencial para a bifurcação e a ‘variação’ numa totalidade aberta”,⁶ a complicação da topologia, o lugar incerto das forças intensas. A movimentação entre os elementos cria vórtices, encontro de linhas que extrapolam cruzamentos e atravessam o hiper-espaço do pensamento criando os turbilhões da virtualidade. Potências do atual, as virtualidades são imagens

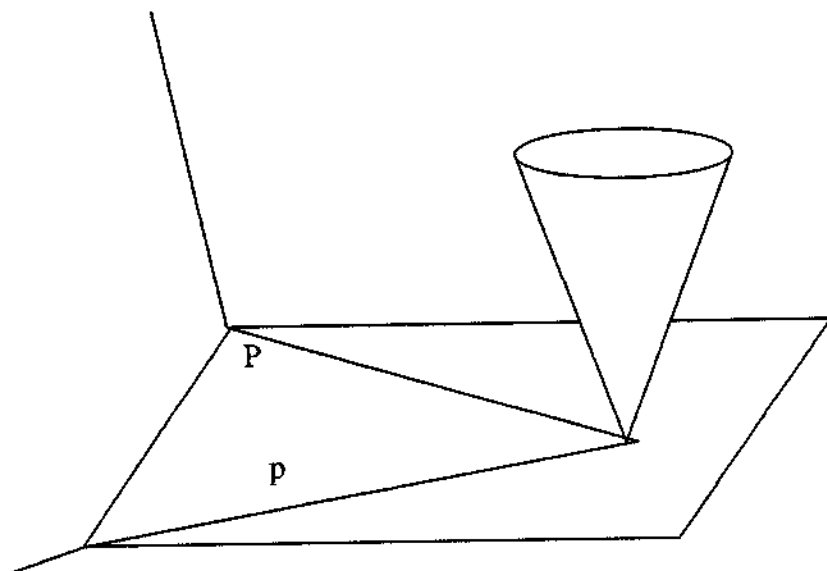
³ Termo que designa uma unidade inextensa, espiritual. Cunhado por Giordano Bruno (*De monade*, 1591) para designar o *minimum* indivisível. O conceito é retomado por Leibniz, que toma a mônada como “substância espiritual enquanto componente simples do universo”. Cf. ABBAGNAMO. **Dicionário de filosofia**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 680.

⁴ GUATTARI. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 145.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 139.

⁶ RAJCHMAN. **As ligações de Deleuze**. Lisboa: Temas e Debates, 2002, p. 62.

constituídas nos pictogramas das lembranças. Imagens de pensamento que acompanham a percepção da matéria, esses pictogramas são as marcas deixadas pelas sensações na intensidade dos acontecimentos. Expressos em paisagens virtuais, os pictogramas são a conservação das perspectivas experimentadas pelo corpo.



Todo e qualquer fundo aparece como plano distendido, P , estabelecido pelo ponto, p , que situa o centro da ação. Este centro é o corpo, cuja movimentação altera as dimensões, as formas e as cores. O corpo, atual, realiza as imagens no plano, atualiza-as na experiência. As relações que temos com os objetos circundantes dependem das relações de aproximação e afastamento do corpo que age. Bergson demonstra isto com o escalonamento: quanto mais largo o horizonte, mais a imagem produz um fundo que tende a ser uniforme, ao passo que no espaço mais contraído, há toda uma complexa escala de objetos que se distinguem “de acordo com a maior ou menor facilidade” do corpo “para tocá-los e movê-los”.⁷ O resultado do escalonamento do corpo frente a uma paisagem, que surge a partir da posição p , é a percepção. Colada ao corpo, a percepção acontece na suscetibilidade do encontro entre o plano movente da ação, P , e o plano virtual das lembranças. Corpo é ponto

⁷ BERGSON. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 15.

difuso que recebe e devolve os movimentos, constituindo o *topos* da experiência. Há antes um fundo, imagem da matéria⁸, mas este é efeito, produto de uma perspectiva dada pelo ponto que incide em *P*. A percepção não sai do corpo, *p*, é um efeito de miragem que tem “sua verdadeira razão de ser na tendência de um corpo se mover”.⁹

O grau zero de uma perspectiva é dado pelo corpo, o ponto neutro onde as virtualidades se atualizam e o estado de coisas atual é efetivado nas imagens virtuais.¹⁰ Contudo, os pictogramas determinados em *P* não dependem apenas dos movimentos e posições estabelecidos por *p*. Há toda uma conjugação e afecção entre corpos e elementos que, além dos movimentos, distâncias e massas compõem a paisagem, modulando suas colorações. Leonardo Da Vinci, em seu *Tratado da pintura e da paisagem* demonstra que “sem a perspectiva das cores, a perspectiva linear não é suficiente em seu movimento para determinar as distâncias”.¹¹ Isto complica ainda mais a história do chapéu de Exu. Qualquer pessoa familiarizada com a pintura sabe que há mais cores na passagem entre o preto e o vermelho do que termos lingüísticos que dêem conta de designá-las. Essa confusão colorífera designa-se sombra, acidente provocado pelos corpos opacos na sua interposição com a luz. A intensidade da luz é medida pela diferenças das sombras, o que torna possível o cálculo do seu valor óptico, pois a soma da sombra é relativa à soma da luz. As estrelas brilham a noite porque há menos luz. Entre o claro e o escuro há quatro termos em jogo: luz, meia-luz, sombra e trevas, a privação total da luz. No entanto, Leonardo mostrou que as proporções entre luz e sombra, determinadas pela incidência da luz na matéria, excedem as graduações entre a escuridão completa das trevas e a claridade totalmente branca da luz, pois as sombras são coloridas. As cores agem umas sobre as outras, refletem suas modulações cromáticas sobre outras superfícies, alteram sua

⁸ Idem, *ibidem*, p. 36.

⁹ “...poderíamos dizer que a percepção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua instantaneidade, é infinitivamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados”. Cf. BERGSON. *Matéria e memória*, p. 44.

¹⁰ O grau zero é uma espécie de limite de indiscernibilidade entre virtual e atual que envolve uma afetação inexplicável de partículas. As virtualidades se movimentam junto ao que está circunscrito na imagem extensa, atualizando uma figura que entende a duplicidade da relação atual/virtual como imagem e objeto do real.

¹¹ DA VINCI apud PEDROSA. *Da cor à cor inexistente*, p. 48.

tonalidades, não apenas em relação ao luminoso e a cor da atmosfera, mas também em função de corpos opacos e translúcidos ao seu redor. Uma montanha sombria ao longo das terras do homem que criava gado, seria fator determinante para o escurecimento do vermelho, ao passo que um rio ao longo do arrozal vizinho também poderia influenciar a cor do chapéu. Se o Exu fosse Zé Pilintra¹² e o chapéu branco, o campo de arroz poderia sem erro fazê-lo verde. A matéria ilumina com a cor, produz um tipo de luz específico, não óptico, mas háptico. A princípio, toda cor é “cúbica”, pois envolve três potências: intensidade da luz, refração e opacidade do material. Sólida, líquida, gasosa e volátil, a densidade da matéria dá os afectos da cor que, por sua vez, cria as sensações do mundo material.

As cores são o modo visual das sensações. Há tantos modos de sensação quanto sentidos sensoriais no corpo onde ela acontece. Por isso pode-se dizer que as intensidades são moduladas, embora não sejam mensuráveis. Não existe O° absoluto no plano extenso, apenas pontos arbitrários. A margem de indeterminações é tão vasta, coloca o mundo como algo terrivelmente complexo frente aos sistemas cognitivos do homem, que é quase possível entender a perseguição sofrida por aqueles que vislumbraram esta vastidão.¹³ A miragem *P*, estado de coisas atual que determina os pictogramas virtuais junto aos quais se move o intelecto, nenhuma certeza nos oferece sobre o atual percebido pelo corpo. O único grau zero possível é o da matéria que se intensifica em energia, aquilo que Bergson traduziu como duração mordendo o presente sensório-motor, e Deleuze e Guattari como criação de um corpo sem órgãos. Nas palavras de Sandra Corazza, “corpo monstruoso do virtual

¹² Zé Pilintra é um tipo peculiar de exu, pois se veste de branco e usa chapéu Panamá. A misteriosa aparição dessa figura brasileira, que tem o aspecto dos “malandros” da Lapa na metade do século XX, mistura espiritismo, catimbó e candomblé.

Cf. <http://www.jornalexpress.com.br/noticias/detalhes.php?id_jornal=7004&id_noticia=123> Acesso em: 11 fev. 2004.

¹³ Muito antes de Bergson e também de Leibniz, Giordano Bruno foi o primeiro pensador a mostrar que “em toda parte ocorrem mudanças relativas incessantes de posição por todo o universo, e o observador está sempre no centro das coisas”. As várias imagens do mundo tornam-se, portanto, relativas. Qualquer ponto pode ser o centro ou a periferia. Esse pensamento levou Giordano Bruno a ser queimado vivo, não sem antes terem lhe arrancado a língua pela gravidade de sua “heresia”. Cf. COBRA. **Vida, época, filosofia e obras de Giordano Bruno**. Disponível em: <http://www.geocities.com/cobra_pages/fmp-bruno.htm> Acesso em: out. 2003.

em formação”¹⁴ carregado de não-senso, intensidade zero elevada a n potências. Mas é preciso ter calma. Não há um ponto, mas há, pelo menos para a sensação, um interminável e extemporâneo jogo de luzes coloridas, calores, aromas, sabores, texturas, densidades, humores, paixões. Ninguém está isento de ter uma paisagem para compor.

A imagem que a humanidade faz do universo é, acima de tudo, um plano de composição. O que o determina é a “distinção unilateral” da diferença formando uma “linha abstrata que atua diretamente sobre a alma”.¹⁵ A linha tem a mesma potência que o plano, fundo infinito “que sobe a superfície sem deixar de ser fundo”.¹⁶ Gótica, a linha é engendrada nos volumes que pendem, desafiam a gravidade e se arrastam ao infinito. Barroca, a linha é o movimento da dobra e a graciosidade das ondulações espiraladas. Linha frenética que não define formas, escapa do fundo abstrato e se estende sobre a Terra. Sobre sua superfície sincrética, todos os problemas se resolvem com a maleabilidade dos pontos de vista, marcas de n possibilidades de composição. Quando Deleuze e Guattari mostram que uma sociedade tribal surge sobre “ $4 + n$ ”,¹⁷ não estão contradizendo a lógica das triangulações edipianas, mas pensando a dinâmica social em termos de multiplicidades. Em *Ligações de Deleuze*, Rajchman observa que as linhas com as quais uma vida se compõe “são sempre mais complicadas e mais livres do que as ‘segmentações’ mais ou menos rígidas em que uma sociedade tenta distribuí-las, podendo por isso ser utilizadas para traçar ou ‘diagramar’ outros espaços e outros tempos de vida”.¹⁸ Trata-se de sair dos pontos e suas determinações hierárquicas e seguir as linhas determinadas pelos fluxos e suas mutações. Embora uma infinidade de mundos seja intuída pelo intelecto humano, o vislumbre do impossível não passa de um movimento do desejo. Não dá para temê-lo ou querê-lo demais. Mesmo que a

¹⁴ CORAZZA e TADEU. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 114.

¹⁵ DELEUZE. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 64.

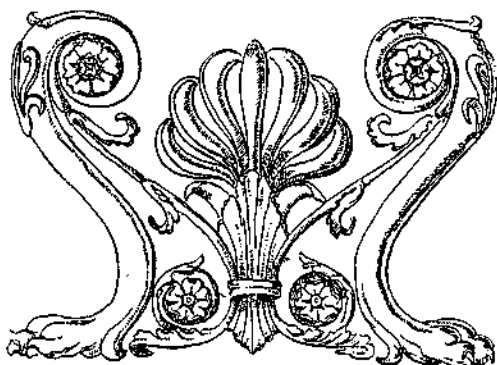
¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 63.

¹⁷ DELEUZE e GUATTARI. *O anti-Édipo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996, p. 184.

¹⁸ RAJCHMAN. *As ligações de Deleuze*, p. 91.

vida não tenha um princípio e um fim determinado e que toda a existência seja uma linha aberta no caos, há um horizonte sobre a qual uma vida se desenrola. Apesar da complexidade de fatores em jogo, a questão é muito simples: procurar a perspectiva do vizinho antes de se opor a ele. Os problemas acontecem junto a desvios que são prioritariamente práxis, portanto, se abordados de modo geométrico, são praticamente resolvidos. Mesmo que intuitivamente o mundo seja percebido como infinito, as perspectivas possíveis são mesmo as da Terra. Trata-se de cumprimentar Exu de frente, confiar no mundo, tomar a Terra como nossa casa e compor uma Paisagem para se viver, respirar, beber, comer, amar.





Ec . Elementos da composição¹

Matéria: é tudo o que existe em extensão. Constitui o plano estratigráfico do caosmos, um plano extenso formado pelo conjunto de imagens que temos do mundo. O princípio da matéria é distensão. O movimento, força que lhe é intrínseca, prolonga-a no espaço. A matéria não tem representação, tudo o que se obtém dos corpos materiais são sensações, vibrações intensas provocadas pelas substâncias incorporais implicadas na matéria. Em *Matéria e memória*, Bergson mostrou ser inexplicável² o processo pelo qual uma sensação se junta à extensão, pois não há um termo a ser medido ou um lugar a ser rastreado para saber como um pensamento se atualiza e se produz na matéria. Os objetos percebidos pela visão, pelo tato, são obras que existem mais de direito do que de fato. Matéria é o conteúdo-forma das imagens, é o espaço externo e real cujo contorno é aquilo que a percepção faz e o que dá sua derradeira nuance. A matéria nada oculta, é o que se expõe,³ se exhibe e se prova.

¹ Algumas das explicações sobre esses elementos começaram a ser elaboradas em função do seminário sobre Bergson e Deleuze ministrado pelo professor Tomaz Tadeu no Programa de Pós-graduação em Educação dessa Universidade no primeiro semestre letivo de 2002. As definições de intensidade, imagem e percepção foram publicadas no *blog* onde os alunos postavam trabalhos e elucubrações desenvolvidas junto à matéria. Disponível em: <<http://www.deleuze2.blogspot.com.br>> Acessos em abr/dez. 2003.

² BERGSON. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 66.

³ DELEUZE. *Bergsonismo*. São Paulo, Ed.34, 1999, p. 30.

Imagens: matérias virtuais que foram atuais ou que se atualizam junto à percepção.

As imagens se processam em séries, não apenas associando elementos contínuos, mas procedendo a ligações disjuntivas entre os traços diagramáticos do pensamento.

Tais traços funcionam como pictogramas mnemônicos dos conhecimentos que temos da matéria. Pensar é rasgar esses pictogramas, fender sua imagem. O reconhecimento

das imagens e o pensamento são atividades virtuais bastante distintas. Bergson define as coisas como imagens e o pensamento como puro movimento.

Embora os movimentos do pensamento descrevam a absorção e influências das imagens, o pensamento, ao contrário das imagens, nunca se atualiza. Toda imagem tem aspectos

morfológicos e sintáticos que reproduzem ou antecipam a experiência sensório-motora do corpo. Diferente das concepções usuais que definem a imagem como

representação mental das coisas percebidas, Bergson traça um conceito de imagem como instância intermediária. A imagem é um caminho entre a coisa e a

representação. Para transformar sua existência pura e simples em representação, bastaria suprimir de uma só vez o que a segue, o que a precede, e também o que a

preenche, não conservando mais do que sua crosta exterior, sua película superficial".⁴

Cerne do conhecimento, as imagens são percebidas quando nos acercamos da matéria. Por meio das imagens e dos enquadramentos que essas operam é que

conseguimos conhecer o mundo material. As imagens possuem escalas variadas, são desenhadas e destacadas de acordo com perspectivas da imagem central dentro da

qual nos situamos, ou seja, nosso próprio corpo. Bergson distingue dois tipos de imagens que operam de modo inseparável: a imagem atual da sensação vivida no

momento e a imagem virtual do passado que incide sobre o momento percebido. O que Bergson chama imagem-percepção se dirige ao espírito, depende da vontade e do esforço do corpo e do hábito de utilizar o objeto. Implica um processo automático

⁴ BERGSON. *Matéria e memória*. p. 33.

de imaginação que prolonga a percepção atual.⁵ No entanto, as imagens fugazes e obscuras presentes na sensação tendem a ser substituídas por algum mecanismo estável de reconhecimento.⁶ Este mecanismo dispõe das imagens-lembrança, que correm no sentido inverso à Natureza, de modo espontâneo e independente, repetindo e conservando imagens anteriormente armazenadas. Lançadas no espaço, estas imagens descrevem o processo excêntrico que desenha os acontecimentos, sua cor, seus contornos e posições. Uma imagem só oferece o que é posto nela. Entre a imagem percebida e as imagens lembradas existem passagens graduais, há uma precisão de estados intermediários e justaposições, como na sensação de *déjà vu*. As linhas que separam uma coisa da outra são dadas pelo pensamento científico para dividir as categorias de análise, mas "não se saberia dizer onde a percepção acaba e onde a lembrança começa",⁷ pois "em nenhum momento pode-se afirmar com precisão que a idéia ou que a imagem lembrança acaba, que a imagem-lembrança ou que a sensação começa".⁸ A dificuldade ou a impossibilidade de distinguir uma imagem-lembrança de uma imagem-percepção deve-se ao fato de que as lembranças (virtuais) se insinuam na percepção atual, de modo que as impressões do presente se prolongam em movimentos que, por sua vez, preparam a seleção das imagens-lembranças. As imagens "a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida",⁹ de modo que, as imagens-lembranças, à medida que se tornam mais claras e conscientes, tendem a ser percepções. Pedagógicas, as imagens são os cortes necessários operados sobre as sensações a fim de podermos nos situar sobre um plano. Bergson, cuja obra influenciou o pensamento de Deleuze, mostra em suas teses que sem as imagens não conseguimos aprender.

⁵ Idem, *ibidem*, p.99

⁶ BERGSON. **Matéria e memória**. p. 93.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 121.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 141.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 69.

Percepções. Bergson mostra que o mundo material é constituído pelas percepções. As percepções que temos possuem interesse especulativo e envolvem um sistema de imagens que estão impregnadas de lembranças. A percepção exterior exprime as continuidades sonoras, tácteis e visuais que desenham as linhas gerais por meio das quais são projetadas as imagens que criam o presente. Não separada das imagens, a percepção é o que define uma experiência na medida que enquadra e focaliza a matéria. A percepção depende dos movimentos moleculares entre objetos e estímulos nervosos, que constituem uma vista com perspectiva mais intensa. A intensidade dessa perspectiva traz lembranças crescentes que se acrescentam à percepção pura (que só existe como categoria de análise). Não há percepção sem afecção, o que a faz variar com os movimentos da massa cerebral, mesmo que ligada aos movimentos do mundo material. A percepção está ligada à ação, situa-se fora do corpo e prepara suas ações. A percepção pura do exterior faria parte das coisas se não estivesse misturada com a memória. Mede a ação possível das coisas sobre nós, pois “a percepção dispõe de espaço na exata proporção em que a ação dispõe de tempo”¹⁰ de modo a exigir esforço da memória. Por isso ocupa uma certa duração, prolongando uma pluralidade de momentos que incidem uns sobre os outros, tornando-se afecção devido ao crescimento de intensidades.¹¹ A percepção, como consciência da organização motora, “tem sua verdadeira razão de ser na tendência do corpo a se mover”.¹² Solicitada pela ação, reflete as lembranças e provoca o reconhecimento. Sem percepções não há conhecimento; a percepção é puro conhecimento.¹³ Toda percepção implica duração, faz parte da duração e resume uma “multiplicidade enorme de momentos”.¹⁴ Todo contacto com o mundo tem na sua ponta a percepção, mas a percepção não forma nada, ela apenas seleciona as imagens virtuais junto as quais se dá a experiência atual.

¹⁰ BERGSON, *Matéria e memória*.p. 29.

¹¹ Idem, *ibidem*, p.55.

¹² Idem, *ibidem*, p.44.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 24

¹⁴ Idem, *ibidem*, p.289.

PERCEPÇÃO DE AFECÇÃO

Afecção: ação que se dá no exterior ou interior do corpo, estímulo imediato ou excitação, o que se absorve do real. As afecções do corpo traduzem os movimentos externos, funcionam como sinais que convergem ao elemento excitante. O que excita e estimula o corpo são os efeitos singulares que os outros corpos exercem sobre ele. A afecção é extraída da percepção, cuja imagem captada do exterior se mistura no interior do corpo para localizar a propriedade das coisas e o tipo de afectos que podem, ou não, acontecer. É, ao mesmo tempo, nossa ação sobre as coisas e a possível ação das coisas sobre nós. A afecção que diminui sua intensidade torna-se uma imagem, pois descreve um movimento centrípeto que vai do estímulo externo, passa à sensação elementar interior, à percepção e termina na imagem, onde sua lembrança se conserva.

Sensação: Desde Aristóteles, o termo "sensação" é usado para designar as qualidades sensíveis da cor. Leonardo Da Vinci explica que as cores são uma "chama que se escapa de todos os corpos, em que as partes se unem com o fogo da vista, para formar a sensação".¹⁵ Tratada como "elemento simples e último do conhecimento",¹⁶ a psicologia do século XIX vai se servir desse conceito para explicar os estados indecomponíveis da consciência. Deleuze a trata como força que surge no interior do corpo e anima as percepções.¹⁷ Bergson define a sensação como uma potência incorporal que paradoxalmente padece da imagem do corpo e das ordens dadas pelos órgãos ao traduzir uma "sucessão muito longa de estímulos elementares".¹⁸ Vagamente localizada nas forças que passam pelo corpo, a sensação, atual, funciona como esforço confuso que faz o próprio corpo esvaecer¹⁹. Mestra das deformações,²⁰ a sensação é a qualidade pura²¹ no processo de virtualização da matéria. É inextensa,

¹⁵ DA VINCI *apud* PEDROSA. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2002, p. 43.

¹⁶ ABBAGNAMO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.871.

¹⁷ DELEUZE. **Francis Bacon: logique de la sensation**. Torino: éditions de la différence, 1996, p.59.

¹⁸ BERGSON, **Matéria e memória**, p. 161.

¹⁹ É seguindo esta lógica que o CsO é um "corpo de sensações".

²⁰ Cf. DELEUZE. **Francis Bacon: logique de la sensation**. p.28.

²¹ DELEUZE. **Bergsonismo**. São Paulo, Ed.34, 1999, p.103

indivisível, heterogênea. Deleuze diz que a sensação é "essencialmente ritmo".²² Sob a ação de forças intensivas, incorporais, as sensações procedem por descidas, se desenvolvem caindo, atualizando ritmos e tons nos movimentos corporais. Estímulo elementar do passado imediato,²³ a sensação é explicada por Bergson como o retorno instantâneo do movimento perceptual na consciência, aquilo que imprime o tom sensorio-motor da experiência presente, extensiva e localizada. A excitação sensorial é a última etapa do processo de atualização das imagens virtuais, que constituem a ampla pictografia das sensações intensivas experimentadas no corpo. Deleuze opera com o aspecto bifronte das sensações. A sensação localizada no sujeito, nos instintos e movimentos vitais de um corpo, volta-se para o interior (endo-sensação), e a sensação do objeto, dos fatos, lugares e acontecimentos tem uma face para o mundo externo (exo-sensação). Interior e exterior são duas tendências cuja ressonância de forças se desenvolve numa complexidade de contrações e distensões, atualizações e virtualidades, junto às quais se define o que o corpo experimenta. A sensação é o que dá os tons para as matérias vividas, a cor das imagens, os acordes das vibrações que perpassam os corpos sem órgãos.

Intensidade: diz respeito ao imensurável das sensações, embora não seja uma propriedade da sensação e sim um estado intermediário, um estado de variação contínua, não de variáveis numéricas, quantitativas. Contração do instante presente, a intensidade só pode ser pensada em um espaço comprimido, sem dimensões. A intensidade pura é o inexprimível da qualidade, aquilo que faz a diferença em si mesma, algo que se modifica ao mudar sua própria natureza, porque cada intensidade é única, singular, nunca se repete. Ligadas à exterioridade, as intensidades implicadas na sensação misturam duas tendências: a das coisas materiais extensas e quantificáveis com a qualidade singular das sensações e dos pensamentos. Ambas as tendências, extensão da experiência atual e intensidade

²² Idem, Francis Bacon: *logique de la sensation*. p. 48.

²³ BERGSON, *Matéria e memória*, p. 161.

virtual das sensações, são diferentes por natureza mesmo quando sua divisão apresenta termos equivalentes. Essa equivalência é quase impossível, visto os termos de uma sensação, impressões virtuais não-formadas, uma vez que difusos demais para serem estabelecidos de modo equacional. Nenhuma intensidade pode ser comparada ou medida, embora o grau de incidência das sensações no corpo seja sentido como mais ou menos forte.

Afectos: sensações vividas nos encontros intensos e extensos entre os corpos. Os afectos se revelam na carne das coisas. Acontecem numa zona de indeterminação e indiscernibilidade que se furta a identificações, por onde passam devires não-humanos. Deixar-se apanhar por um afecto implica a transformação ou a desmantelamento da estrutura de um corpo. Os afectos são afecções transmutadas, que devém compostos de sensações.

Perceptos: sensações produzidas pela arte. São paisagens, figuras e visões, que são anteriores ao homem, percepções intensas que se sustentam por si mesmas. Os perceptos se reúnem em um conceito sobre a própria coisa onde foram desenhados, pintados, talhados, esculpidos, modelados, tocados, escritos. Apresentam variações sutis de forças, imperceptíveis, que não são a expressão da matéria na qual ele se dá, mas potências da matéria que se tornam expressivas. Acontecem em todas as dimensões da matéria (há perceptos telescópicos e perceptos microscópicos) e em todos os tipos de arte.

*Percepto provoca um afecto
forma do corpo em movimento/ sensação*

Blocos de sensação: composto de perceptos e afectos que criam os agenciamentos entre as forças que compõem a obra de arte. Um bloco de sensação celebra um acontecimento. Sua função é acrescentar variedades no mundo. Pode ser composto pela sensação simples (pura vibração), por sensações conjugadas em estreitamentos e enlaces corpo a corpo ou por distensões, recuo, divisões e sensações esparsas. Um

bloco de sensação se faz nesse jogo: “vibrar a sensação – acoplar a sensação – abrir ou fender, esvaziar a sensação.”²⁴ Os blocos de sensação são mantidos em pé por molduras e modulações extensas que constituem o “ser da sensação” dos devires da carne, da armadura-casa ou do cosmos.

Monumento: aquilo que incorpora e conserva os blocos de sensação. É o estado de coisas da arte, o acontecimento que constitui a existência possível do “ser de sensação” de uma obra. É algo que existe e se sustenta numa vida não-orgânica que excede o vivido. Dá vida, corpo e universo aos acontecimentos virtuais, não como uma comemoração, pois o monumento “não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada.”²⁵ Extemporâneos, os monumentos arquivam os devires de um povo. São artefatos, utensílios, ídolos, totens, objetos de fetiche, gravuras, alfabetos, casas, túmulos, templos e palácios, quadros, livros, estátuas, esculturas, lendas, poemas, ritornelos, sinfonias, peças, danças, canções. “O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação”.²⁶

Figura:²⁷ é “potência de afectos e perceptos”²⁸ expressos numa forma-força sensível que não é a figuração. A figura estética encarna os devires do plano de composição. Depõe os dados figurativos e atua diretamente sobre a carne, surgindo com a manipulação dos materiais e com o trabalho manual, dando contorno aos perceptos. Em *Logique de la sensation*, livro sobre a pintura de Francis Bacon, Deleuze mostra que o corpo é o material da figura pictórica. Fonte de movimento, o corpo dobrado sobre

²⁴ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p.219.

²⁵ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 229.

²⁶ Fabulação é um termo que surge na pesquisa de Bergson para explicar a faculdade visionária faz os povos criarem seus deuses, monstros e gigantes. Id. *ibid.* p. 223.

²⁷ Para diferenciar a figura das figurações, em *Logique de la sensation*, Deleuze escreve o termo com a inicial maiúscula. Aqui, adoto a grafia de *O que é filosofia?*, em que o conceito de figura estética (já não dentro das especificidades da pintura) se apresenta com a inicial minúscula.

²⁸ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p.88.

si mesmo é o que cria a figura. O corpo não é uma estrutura material, carne e ossos, mas concerne às estruturas materiais. Funciona como espécie de vetor das sensações e determina o ritmo com que passam as vibrações. A qualidade de uma vibração percorre o corpo de acordo com a força da figura. Toda figura envolve movimentos de sístole e diástole que não se revezam equilibradamente e que criam complexas relações entre o esforço da figura se contraindo, criando uma dobra que nem bem se forma já escapa, estirando-se. O ritmo é matéria e material da sensação e a sensação é aquilo que se passa no corpo e que dá o termo para suas séries (falar, comer, cagar, vomitar, ejacular, etc). "Todo o corpo é percorrido por um movimento intenso. Movimento deformante disforme, que reporta a cada instante a imagem real sobre o corpo para constituir a Figura",²⁹ para a qual empresta suas estruturas. Devido à sua proximidade com o corpo, as "figuras não são separáveis de suas afecções", apresentam "as linhas de seu devir, os segmentos de sua segmentação", toda a movimentação da figura descreve " 'arredondamentos', mas não círculo, 'alinhamentos', mas não linha reta".³⁰

Rosto: é uma desterritorialização que tende a sobrecodificar a Figura numa figuração, numa estratificação que pode ser de significância (representação) ou de subjetividade (identidade). Ao mesmo tempo, o rosto é uma Figura que se confunde com a paisagem: "não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado".³¹

Paisagem: é o "mundo desterritorializado"³² definido pela sensação. É determinada pelos pontos de vista oferecidos pela percepção e pela sua relação com as figuras.

²⁹ " Tout le corps est parcouru par un mouvement intense. Mouvement difformément difforme, qui reporte à chaque instant l'image réelle sur le corps pour constituer la Figure". DELEUZE. **Francis Bacon: logique de la sensation**, p. 18.

³⁰ DELEUZE e GUATTARI. **O que é a filosofia?** p. 89.

³¹ DELEUZE e GUATTARI. **Mil Platôs 3**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996, p. 38.

³² Idem, ibidem.

Não é o fundo, mas o plano onde uma figura ou o corpo se desenvolve. Toda paisagem também pode ser uma figura estética. Não é o horizonte atual descortinado pelos olhos, mas o horizonte de imagens virtuais que envolvem o plano da experiência.

Espaços: além da distinção entre o espaço extenso, atual, no qual a matéria se estende, e o espaço intensivo, onde a experiência se contrai na virtualidade das imagens, há infinitas linhas de devir. Linhas que abstraem superfícies, funcionando nos processos de atualização e no traçado das forças virtuais que os acompanham. Deleuze mostra a diferença entre o pensamento que se dá no espaço *óptico* e o espaço *háptico*, que também pode ser chamado "pictórico". O primeiro, de caráter bidimensional, tende a estabelecer relações de luz e sombra que estão em jogo no domínio das formas e na lógica combinatória dos regimes de visibilidade e enunciação. É o espaço das convenções, dos códigos digitais, das datas, dos dados. O espaço háptico (termo derivado de *haptēin*, tocar), extrapola o binarismo para atravessar o mundo óptico e enturvar a perspectiva frontal, unindo solo e horizonte em um mesmo e indistinto plano de superfície. Nesse espaço é possível "tocar com os olhos, ver o mundo como tecido, uma textura, um papel plissado, um tecido veneziano".³³ Somente nesse espaço é possível desfazer as coordenadas óticas e as conexões tácteis para precipitar-se na sensação. Independente dos códigos, a movimentação nesse espaço se dá na relação extrínseca entre mãos e olhos. Na pintura, ao invés das graduações entre o claro e o escuro, o háptico mistura o tato e a vista nas intensidades moduladas pelas variações do espectro de cores e pela defração da luz.

Estilo: é a *maneira* pela qual o artista expressa sua arte. Não é o modelo seguido, mas o gesto criador que modifica as afecções extensas em afectos e transforma a

³³ BUCI-GLUCKSMANN, C. **O plissado barroco da pintura.** In: ESCOBAR. *Dossier Deleuze.* Rio de Janeiro: Hólon, 1991.

percepção em perceptos. Os estilos desenvolvem diagramas, dispositivos pictóricos que se desenvolvem de modo analógico, por semelhanças e evidências. Os diagramas são o motivo da “potência manual desencadeada”³⁴ que padece na estranheza dos devires.

Derme pictórica: é o corpo sem órgãos onde vibra a sensação, um plano intenso propício à aprendizagem e à arte. Não se descola dos objetos materiais, de modo que a imagem de seu plano produz o *continuum* de imagens virtuais em atualização. Funcionando por meio dos órgãos sensíveis, a derme pictórica (DPtc) é o tecido sutil entre o corpo, imagem central, e tudo o que se distende à volta deste. Se partirmos do pressuposto bergsoniano de que nossa perspectiva do real se dá a partir das sensações do corpo, entende-se que a derme pictórica é um tipo de película entre as imagens exteriores e as texturas, cores, cortes e traçados próprios da consciência de quem as percebe. No entanto, a DPtc está aí, independente dos seres cientes que a experimentam recortando as paisagens do mundo. É um CsO perceptual por onde circula a matéria, através do qual a arte cria seu plano de composição. Ocorre entre as sensações, funcionando como o sensorio-motor das imagens que desenvolvem o plano pitoresco das experiências localizadas junto a um corpo. É uma espécie de pele cujas inflexões produzem as figuras e manejam as paisagens. Os esforços da DPtc são manuais e intensos, mas não obedecem a estruturas prévias. Máquina decodificadora das partículas caóticas, que emite e capta os signos, funciona como superfície sensorial, povoada de imagens. Mais do que o aglomerado de percepções simples que temos do mundo material ou um dispositivo que arquiva uma infinidade de imagens sobrepostas, um corpo sem órgãos mnemônico, a DPtc compreende também a sobreposição das imagens acumuladas pela experiência juntamente com a imagem presente de um objeto material, de modo que constitui o efeito sensorial pelo qual o virtual está em contínua atualização. É um órgão sensível composto por todas as

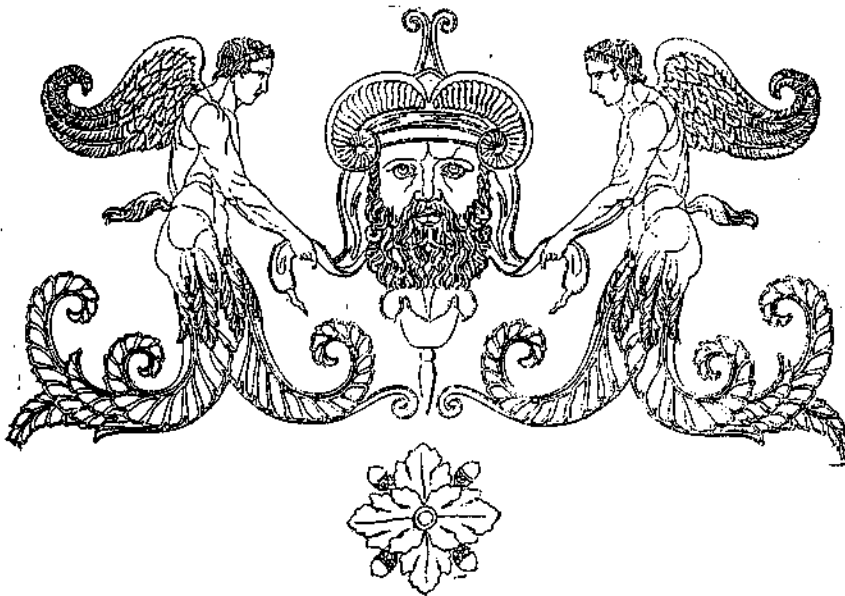
³⁴ DELEUZE. **Francis Bacon: logique de la sensation**. p.73.

imagens que fazem parte da pele do mundo, com seus objetos intercalados, compostos na continuidade pitoresca de tudo o que é percebido: “suscetível de assumir todas as nuances de uma gama esquizo-paranóico-maniáco-epileptóide etc...”³⁵

Sentido dionisíaco ou o esquizo imanente à arte. Quando a pele das imagens se torna permeável, comportando brechas e fissuras que desorganizam a sobreposição das imagens por meio das quais constituímos o mundo, o plano movente da experiência é alterado. Essas alterações da percepção, devida à matéria caótica que se infiltra pelos cortes e brechas da DPtc, produz uma afecção intensa que inebria o encontro das imagens, deslocando a centralidade do corpo como ponto referencial na paisagem de nossa existência. Este inebriar é o sentido dionisíaco, afecto sensível pelo qual a imagem do corpo é adulterada, distorcida. A experiência dionisíaca mostra o caos pulsante do próprio corpo, o qual, nas situações normais, de vigília ou de sono, está sempre sendo intermediado pelas imagens. A abertura do corpo confunde as proporções, afetando nossa capacidade de lembrança e permitindo um tipo de pensamento do puro devir, sem a sóbria seleção de imagens pelas quais nos acercamos da experiência. Dança de imagens indefinidas, a consciência, imiscuída nos fluxos da matéria, vive um tipo de transe que a carrega para as sensações que acontecem dentro do corpo. A percepção alterada descentra a consciência das imagens externas na medida em que esta se apodera das sensações do próprio interior do corpo. Os pontos de referência externos se dissolvem, fazendo oscilar a imagem auto-referente, o centro focal da atenção. O corpo deixa de ser um ponto preciso, definidor de uma perspectiva, para se estender na pele do “plano movente da experiência” (P). As imagens tendem para sensações, o corpo se esparrama pelas coisas do mundo percebido, se mistura a todos os outros corpos à sua volta. O pensamento acontece com os olhos, a boca, o nariz, os ouvidos. Pensar com as

³⁵ GUATTARI. *Caosmose*: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed.34, 1998, p. 101.

percepções é abrir o corpo e deixar que o plano movente contamine as imagens e as arrastem para o pensamento sensório, sem memória. É uma espécie de esvaziamento, o esvair-se das lembranças em prol da pulsação pura e simples da vida. As brechas na DPtc são rasgos efetuados pela lâmina sacrificial que a articulação dionisiaca da máquina fazedora de artes, venusiana, esconde. Esta lâmina abre as linhas de fuga que vão ao encontro do caos. Para não sucumbir nas forças do caos, a máquina aprende a avançar mesmo nas grandes depressões, inventando maneiras de conquistar territórios selvagens. Esta pele de sensações expostas, que nunca passa por nós de modo incólume, é forçosamente pedagógica, pois, aberta, dilacerada e marcada, é um corpo propício a aprender.





C. Criar

Ninguém duvida dos poderes da criação e dos valores da criatividade. Confundida com “imaginação”, a “criatividade” é uma espécie de dogmatismo da educação, especialmente no que tange o ensino da arte. Há várias pesquisas sobre o assunto na área da Administração e da Publicidade, preocupadas com “geração de idéias” e “inovação de conceitos”. A criatividade é, então, moeda no mercado de trabalho. Há também os trabalhos cognitivistas sobre criatividade: os que sustentam que criar é uma espécie de recurso para compensar falhas da inteligência, os que defendem a criatividade como “outro” tipo de inteligência, como faculdade necessária ao *brain-storming* ou como capacidade para solucionar problemas. A palavra “criatividade” carrega todas essas assertivas do “bom senso” empresarial e do senso comum do discurso educacional. Por isso, ao invés da “criatividade”, a geo-educação tem como potência o acontecimento criar.

Entretanto, o conceito de criação, imanente à geo-educação, difere das concepções humanistas e formalistas que marcaram o campo da arte. Criar não é uma qualidade essencial da humanidade e nem privilégio de uns poucos “inspirados”. Também não é um “ato integrador de um processo existencial”,¹ algo que aprimore os indivíduos e se configure como “processo de crescimento contínuo

¹ OSTROWER. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1978, p.56.

no homem".² A criação não "provém de áreas ocultas do ser",³ tampouco transcende a experiência ou visa o alcance de uma compreensão. Criar não é formar, relacionar, configurar, estruturar, ordenar, significar e comunicar, como aponta Fayga Ostrower. É preciso sair das dimensões cognitivistas, ontológicas e fenomenológicas dos estudos sobre criação, para pensar o que é o acontecimento criar.

Em seu trabalho sobre filosofia da criação, Marly Meira pensa uma pedagogia do acontecimento, como prática estética.⁴ Tal pedagogia se abre às dimensões polifônicas da criatividade, que exigem uma "atenção difusa e espalhada", uma atividade avessa à lógica.⁵ Não há coesão de forças no criar, mas acasos e fragmentações. Ao considerar a natureza imprevisível do criar, Virgínia Kastrup investiga a invenção⁶ como movimento de problematização das formas constituídas ou dos esquemas de reconhecimento. Sua Tese defende que esses coexistem com a potência inventiva e diferenciante⁷ que é a própria criação de problemas, tal como foi pensada por Bergson e Deleuze. Para ambas as autoras, as polifonias da criação e a problematização das formas de reconhecimento divergem dos interesses da sociedade capitalista dominante, que privilegia o dado, feito, o atual, e não as indeterminações do criar ou do inventar.

"Pensar é criar, engendrar os próprios instrumentos de solução para os problemas",⁸ escreve Nara Lúcia Giroto em sua pesquisa genealógica-cartográfica sobre a criação. Não restrito ao campo da arte, criar é um acontecimento que tange toda prática docente: "o espaço escolar comporta um tempo de criação/invenção na

² OSTROWER. **Criatividade e processos de criação**, p.132.

³ Idem, *ibidem*, p. 55.

⁴ MEIRA. **Filosofia da criação**: reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Mediação, 2003.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 47.

⁶ "Buscando lançar luz sobre o que deve ser entendido por invenção, retomo a etimologia da palavra latina *invenire*, que significa encontrar relíquias ou restos arqueológicos [...]. Tal etimologia indica o caminho a ser seguido: a invenção não opera sob o signo da iluminação súbita, da instantaneidade. Esta é somente sua fenomenologia, a forma como ela se dá à visibilidade. A invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria." In: KASTRUP. **A invenção de si e do mundo** – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. PUC-SP. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, 1997, p. 16.

⁷ KASTRUP. **A invenção de si e do mundo**, p.12.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 165.

prática pedagógica”.⁹ Nara procura mostrar como o cotidiano de sala de aula requer posturas inventivas e como os movimentos do pensamento fazem rizomas. Todavia, “a criação não pode ser ensinada”: requer a experiência (dimensão intransitiva, intransmissível).¹⁰ Sem experimentação, criar é impossível, de modo que criar implica entrar nas zonas instáveis das experiências. Sobre o terreno movediço da criação, os problemas se constituem. Tanto Girotto como Kastrup, abordam a intempestividade da criação ou da invenção.¹¹

Acontecimento intemporal, a data de uma criação pode dizer de um material, de um corpo artista, de uma paisagem existencial, mas nada sobre as forças envolvidas no criar. O disseminado dito “nada se cria, tudo se transforma”,¹² ensina que nada é excepcionalmente novo, original, e sim modificação e alteração de estados preexistentes, já dados. Seguindo a lógica daquilo que já existe, já é dado, atual, real, palpável, pode-se dizer que tudo o que se conhece é criação. Daí, apesar do inevitável embate com a mutabilidade das coisas, é muito fácil confundir o que se conhece e já foi criado com o que se toma por “verdade”. Como expressão do conhecimento e da verdade, a criação se torna uma instância transcendente, de modo que tudo o que resta ao homem é “criatividade” para transformar o que já foi feito. Deus expressa a idéia tradicional de criação, a passagem da não existência para a existência, o *fiat lux*, o ponto original, absoluto, Uno e Múltiplo, do qual tudo emana, do qual todo o universo não é mais do que mera expansão, variação e modificação. Se tudo o que existe, foi criado, é “verdadeiro”, toda verdade envolve uma criação. A verdade vem

⁹ GIROTTO. **Crônicas de uma prática (re) inventada**: a discussão da criação/invenção imanente à prática docente. Porto Alegre: FAGED/UFRGS. Dissertação (Mestrado em Educação). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Educação, 1998, p.164.

¹⁰ GIROTTO. **Crônicas de uma prática (re) inventada**, p.13.

¹¹ Para Fayga Ostrower, a criação é o processo atemporal da arte, enquanto que a invenção, preocupada em fazer algo “novo”, inédito e insólito só inventa bobagens, besteiras (os termos que Fayga usa não são exatamente esses, mas vacuidade, vazio etc.). Para ela, “mais do que inventar, mais do que produzir algum fenômeno novo, criar significa dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo reintegrado em um contexto global”. Apesar de ser adepta do abstracionismo, sua crítica à *pop-art*, arte conceitual e outros movimentos da arte contemporânea, é bastante contundente e acompanha um certo lamento pela crise de criatividade dos “tempos atuais” (no caso, os anos setenta). Cf. OSTROWER. **Criatividade e processos de criação**, p. 134-135.

¹² Conhecido como lei de Lavoiseir, esse dito sintetiza a explicação química das contínuas transformações da matéria. Antes da comprovação científica, o conceito de universo como matéria em contínua transformação aparece com Giordano Bruno, no século XVI.

de certas condições de criação na medida em que “é somente o que o pensamento cria”¹³ e jamais uma verdade pronta, recebida de uma suposta instância transcendente. Os problemas são as condições para a criação. Criar é uma maneira de orientar-se sobre um campo problemático, o plano de imanência pré-filosófico. A criação é o lance de dados, o jogo imprevisível do acaso. Não tem nada a ver com idéias transcendentais, eleições de verdade, não responde a julgamentos, juízos de valor, nem serve para mostrar certezas ou enganos. Criar, em si, é um problema. Conceito implicado com a vida, a criação suscita questões sobre o ser, a existência e sobre todo o mundo fenomenológico. Se criar, como rezam as concepções tradicionais, fosse fazer existir, poderia-se supor que o ainda não criado simplesmente não existisse. Todavia, o in-criado pode vir a ser criado e, mesmo não sendo real, é possível, portanto, não deixa de existir. Criar não se relaciona com ser, mas com devir, não é um problema ontológico e nem fenomenológico, é um problema noológico, diz respeito às imagens de pensamento.

A noologia envolta na criação leva grande parte dos autores que tratam do assunto a abordarem o problema dos clichês. Os clichês são imagens prontas, dadas de antemão, lugares-comuns do pensamento. Criar é desmanchar os clichês, romper com as opiniões e pré-concepções, deslocar campos de referências, quebrar as convenções, perverter os modelos, sair do império das representações, das imagens dogmáticas de pensamento. Isso supõe que as criações sejam originais, singulares, heterogêneas, independentes de serem, ou não, obras de arte.¹⁴ A singularidade e os processos de singularização são tomados como qualidades intrínsecas da criação, de modo que o acontecimento criar acaba uma sinonímia para o singular: “singularidades são criações e potencializam a vida.”¹⁵

¹³ DELEUZE e GUATTARI. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p.73.

¹⁴ “Singularizar por meio da arte é criar. Criar implica em traçar linhas de fuga da subjetividade, sair do clichê”. In: FILHO. **Subjetividade estética: o gesto da sensação.** São Paulo: PUC/SP, Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1993, p. 93.

¹⁵ FONTEBASSO. **A aprendizagem na educação de jovens e adultos: “tempo fora dos eixos”.** Porto Alegre: FAGED/UFRGS. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

Há uma concordância geral no que tange ao vitalismo da criação e a sua importância para a saúde mental. A impossibilidade de criar é uma espécie de morte e a doença é abordada como a falta de criação.¹⁶ O clichê, a padronização, os lugares-comuns, aparecem como sintomas contemporâneos da estratificação do desejo. A estratégia passa a ser desestabilizar o já conhecido, o dado, as imagens acomodadas, inventando máquinas de guerra capazes de produzir fissuras nos segmentos mais duros, essas mesmas passagens de sempre, os caminhos já percorridos que conduzem às soluções prontas. Trata-se de fazer linhas de ruptura que cortam e bifurcam segmentos estratificados dos clichês, com a motivação de criar novos modos de existência, abrir-se a plenitude da vida.

Vilão a ser aniquilado, o conceito de clichê acaba virando o próprio clichê dos afectos ruins e da pobreza da criação: ilusão barata, vendida a cada esquina, impedindo a manifestação das singularidades. Despoluir o olhar dos clichês, como Deleuze tantas vezes propõe, não é afirmar uma espécie de salvacionismo por meio da criação. Primeiro porque existe uma imensa dificuldade em saber quando uma imagem é um clichê. O que é clichê em algumas circunstâncias, pode não ser em outra. Um clichê é sempre uma reconhecimento, um hábito, uma representação instituída, independente da sua incidência e de seu número de reproduções. Pois, um objeto de reconhecimento, um hábito criado e mesmo a mais universal das representações, apresentam margens indeterminadas que podem colocar em fuga os estereótipos que os circundam. Há devires até mesmo no que se estabelece como clichê. O problema não são as referências, a “cara” do clichê, muito menos o lugar-comum. O problema é o que se faz com todas essas coisas que povoam a paisagem, enchendo os olhos e todos os sentidos do corpo. Antes de limpar a paisagem, é preciso olhar o clichê sem preconceitos, não como “empobrecimento” da criação, mas como mais uma de suas matérias, como estranha riqueza do submundo. Em segundo lugar, o salvacionismo

¹⁶ POZATTI. **Em busca da inteireza do ser:** formulações imagéticas para uma abordagem transdisciplinar e holística em saúde e educação. Porto Alegre: FAGED/UFRGS. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003..

não se sustenta porque a criação aniquila e dilacera com seus movimentos, ou seja, a criação mais “mata” do que salva.

Os perigos envoltos na criação e a implicação dessa com o caos não deixam de ser um dos lugares-comuns presente nas teorizações sobre esse assunto. A criação é concebida como o que se extrai do caos, o que resulta dos mergulhos no caos, o que se determina e se recorta da profusão caótica. A tendência das mais variadas correntes teóricas é opor o caos à criação. Criar é algo que conecta, liga algo a algo, descrevendo um movimento que sai do invisível, do indizível e traça diagramas, visibilidades e enunciados. A criação pressupõe uma confusão originária, algo como um plasma caótico do qual é necessário emergir. “Todos os processos de criação começam nesse estado de profunda inquietação e tensão”,¹⁷ observa Fayga Ostrower. Embora muito se fale e escreva sobre as intensidades da criação, essa é quase sempre descrita como um processo de atualização, implicado em desdobramentos, reestruturações e delimitações. Quando Fayga mostra que a criação incorpora um processo dialético, pois ao mesmo tempo constrói e destrói,¹⁸ trata a criação como o trabalho atual do corpo em movimento. Para autora, o criar não pode ser desvinculado das possibilidades e dos limites da matéria. A criação está sempre jogando com os limites, os quais funcionam como “áreas indicativas”¹⁹ no criar. O limite é uma espécie de garantia para não se cair no abismo que está tão perto e evitar ser engolido pelo turbilhão ativado quando se cria. O aspecto transformador da criação (outra das unanimidades teóricas sobre o conceito) também tende ao atual, na medida que a criação é concebida como atividade de definir algo desconhecido, situado nas fronteiras entre o caos e o cosmos abarcado pelo conhecimento.

Sabe-se que criar é fazer crescer. Criar filhos, orquídeas, gado. A noção geral é de que a criação pressupõe um criador, visto que a própria realidade só existe porque deve ter sido criada. Não há cultura que não tenha sua cosmogonia, seu mito

¹⁷ OSTROWER. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro Campus, 1990, p. 257.

¹⁸ Idem, *Criatividade e processos de criação*, p. 26.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 160.

sobre a criação. Há sempre uma causa para a existência do mundo: calor, amor, energia, desejo, luz, som e até os números, de acordo com as explicações da cabala. A tendência geral de todos os mitos é contar a criação como “descida” da luz para matéria. Não que o mundo seja sempre o resultado de uma queda, mas de uma evidente diferenciação. Junto aos movimentos descendentes, é comum a criação acompanhar imolação, desmembramento e sacrifício. O Criador é aquele que ao cantar, moldar, talhar, cortar, cria a terra e os homens. Para os dogons, tecer, plantar, dançar e copular são expressos numa mesma palavra, que também significa criação.²⁰ Um criador, antes de ser um demiurgo, é apenas corpo que faz o acontecimento do mundo. “Não há Criador, senão uma infinidade de poderes criadores, que coletivamente formam a eterna substância”, afirma a inventora da Teosofia. Essa substância é chamada de *Akasha*, termo provavelmente copilado por Blavatsky em suas andanças pela Ásia. Essa essência da vida, substância da criação, “é inescrutável, e daí que não seja objeto de especulação para nenhum filósofo verdadeiro.”²¹

A criação tem os mesmos mistérios que a vida. Os movimentos criadores, a imprevisibilidade de seu devir, são insondáveis. Antes de bandeira de resistência ao império dos clichês, criar é micro-revolução. Quando escrevem que “criar é resistir”,²² Deleuze e Guattari pensam em devires e acontecimentos, potências virtuais, não necessariamente atualizadas ou em processos de atualização. A estratégia é resistir ao atual, seguir sensações e devires, experimentar os territórios virtuais do plano de imanência. Não se trata de transformar o estado atual num outro atual; criar é um processo de virtualização no virtual. A criação é uma composição atual, mas criar é um acontecimento virtual. Criar é compor o caos virtual com matérias da virtualidade, imagens de pensamento. Conceber a criação como virtual é pensá-la no plano de composição da arte. Criar é um processo intuitivo próprio do

²⁰ Cf. MACLAGAN. **Mitos da criação**. Madrid/Rio de Janeiro/Lisboa: Ed. Del Prado, 1997, p. 31.

²¹ BLAVATSKY. **Síntese da doutrina secreta**. São Paulo: Pensamento, 2002, p. 25.

²² DELEUZE e GUATTARI. **O que é a filosofia?** p. 143.

pensamento, a invenção da vida que o habita, seus bandos, seus povos, totens e deuses. Criar é receber afectos e dar cores para a paisagem e para as figuras, compondo matérias de expressão. O conhecimento, as imagens formadas de um pensamento disciplinado, é o que dele fazem as criações, com suas figuras e paisagens infinitas. A criação, filha do criar, "toma o lugar do próprio conhecimento".²³ Criar é a ação do pensamento, aquilo que o movimenta, revoluciona, faz com que ele aconteça.

Em *O que é filosofia?*, Deleuze e Guattari definem a filosofia como criação de conceitos cujos devires traçam um plano de pensamento. Esse plano não é oposto ao caos, mas a ele se diferencia. Os elementos do plano são caóticos e definem campos caósmicos que traçam uma superfície de sentido, um plano de imanência povoado de criações. Cada tipo de plano tem seu tipo de criações, suas variações de velocidade, seus estilos e agenciamentos. O plano de imanência científico cria functivos e o plano da arte, perceptos. Não há uma fronteira entre pensar e criar, apenas variações: o pensamento traça o plano e a criação o povoa de conceitos. Os devires se criam nos conceitos, nos perceptos, nos functivos. Criações que, imbricadas constantemente, desterritorializam a matéria que sobrevoam. Os planos virtuais da arte, da filosofia e da ciência criam máquinas, veículos, alegorias e artifícios para suportar os corpos na andança errante dos fluxos, na passagem louca de devires. Criar é, mais do que tudo, fabricar um corpo sem órgãos. Corpo desmembrado de Dioniso, corpo renascido do eterno retorno, expressando a passagem das afecções. Criar dilacera porque é uma violência ao pensamento, não uma acomodação. Criar é fazer a diferença, não a diferença que faz algo "original", pois as criações não são origens, somente nascimentos, embora também sejam mortes. Jamais possuem verdades essenciais. Não são oposições ao atual e ao que foi criado e também não são alteridades, modificações ocasionais das séries de sentido. A criação é a diferença em si mesma, diferença extemporânea, Aion, tempo do acontecimento.

²³ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p. 145.

Criar é movimento involuntário do acaso sobre os acontecimentos singulares que individualizam o pensamento. Criar não tem a ver com a imagem dogmática de um Criador, não é o ato de um demiurgo, arquiteto, artista ou forjador. A expressão criadora, criação que se atualiza, maquina a arquitetura inacabada do mundo, ao mesmo tempo que padece das forças incorporais que agem por toda as criações. Criar é uma experiência feiticeira, um vôo de vassoura, uma prosa com almas de outro mundo. Ninguém cria sem sair do corpo, mesmo que dance. Dançar é sair do corpo criando movimentos. Só se cria com o corpo, mas fazendo dele um corpo diferente, estranho, matéria para um devir que não pertence ao nome e a pessoa que o configuram. Uma esquizo-análise da criação pergunta: em que tipo de acontecimentos se cria? Em que lugares? Em que momentos? De que maneiras?

Não existe um método para se criar. A criação acontece junto a interceptores, a corpos e matérias que fazem escoar imagens de pensamento. Os interceptores funcionam como válvulas, vetores que desembocam em superfícies onde são dispostas forças problemáticas. Um interceptor guia e limita os movimentos do pensamento na matéria caótica da Terra. Os interceptores costumam muito bem se confundir com a sua matéria, mesmo quando se apresentam na discernível figura do Professor. A única maneira de aprender é criar virtualidades sobre as matérias que se experimenta. Criar é pensar um modo de fazer junto, não igual, mas junto à mesma matéria, perante as mesmas intercepções. Ação micropolítica, criar é se arriscar no erro, na besteira, na completa ignorância da criação. Toda a criação comporta demônios e perigos que correm o risco de padecerem de juízos negativos, pois, enquanto houver razão, nunca estará livre das críticas, das indiferenças, das rejeições e das condenações. A razão é a faculdade do pensamento estabelecer relações, identificar dados, elaborar normas e definir verdades. Embora a criação não se oponha à razão, difere dela por natureza. A razão defende valores e propriedades, enquanto a criação questiona, problematiza e desterritorializa.

A verdade não é o que julga a razão, mas o processo de criação que a produz. A destruição ativa, intrínseca ao caos junto ao qual acontece esse processo, cria novos valores. Ao romper com os valores imutáveis, que se dizem eternos, que se dizem a Verdade, a transformação dos valores cria o super-homem, aquele que supera a si mesmo por meio da criação. Não o homem subjugado em nome de uma verdade, mas força inumana que cria sua própria verdade e torna-se “a medida e o valor de todas as coisas”, aquilo “que cria sentido para a terra”.²⁴ A criação é vontade de potência, anseio de vida. A doutrina do eterno retorno equaciona o querer com o criar, pois a vontade de potência é, por natureza, criadora. Entretanto, sempre implica a passagem pelo niilismo reativo, rugido ferino que nega a verdade para poder criar. Por isso, Zaratustra ensina a coragem para se deixar ir de encontro com o nada, sem o qual não se consegue a alegria de criar. Criar é a transvaloração, a afirmação dionisíaca da criança que brinca sob as presas afiadas do leão.

“Quanto maior e mais absoluto é esse nada, mais poderoso e radical se torna esse ato criador”.²⁵ O nada não é o que era antes do mundo começar, um diabo mais velho que o mundo, o Pai das Trevas,²⁶ não é um caos de escuridão indiferenciada, mas a possessão demoníaca de todos os devires numa velocidade louca e infinita de *n* fragmentos e partículas. O caos “é um fundo infinitamente agitado e formigante de determinações flutuantes e não ligadas”.²⁷ A experiência niilista é um modo de possuir-se do caosmos para dele se diferenciar. “Toda a criação supõe a anulação desta fusão caótica”,²⁸ uma disjunção que parte seus fluxos, não para seccioná-los ou esquadrihá-los em imagens, mas como diferencial que faz espalhar as linhas de devires sobre a pele da terra.

A criação sempre produz, mesmo que, sob um molde geral, esteja reproduzindo. Há um potente devir-esquizo no criar, experiência incorporal que não

²⁴ MACHADO. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 69.

²⁵ MACLAGAN. *Mitos da criação*, p. 13.

²⁶ “Primeiro nasceu o Caos. [...] De Caos nasceram Érebo, a treva debaixo da Terra, e a Noite”. PINSET. *Mitos e lendas da Grécia antiga*. São Paulo: Melhoramentos/USP, 1978, p. 12.

²⁷ TERRÉ. Ojos rojos: tientos sobre algunas fórmulas deleuzianas. *Archipiélago*. Madrid, n. 17, p. 42-51, jun. 1994, p. 44.

²⁸ MACLAGAN. *Mitos da criação*, p. 14.

acontece fora do corpo e jamais se deixa aprisionar pela matéria que o exprime. Na matéria se dão os confrontos entre corpos diferentes, onde as peles se misturam, produzindo os afectos necessários para que aconteça a criação. Sem afecções corpo-a-corpo, sem toque, não se cria. Sem experimentar um corpo, ainda que seja para transfigurá-lo, sacrificá-lo, diluí-lo, abandoná-lo, não há criação. A criação é psicótica, irrompe em surtos de amor e morte, sangue e esperma, decomposições. Atualiza o virtual na matéria, dando expressão para as virtualidades do criar. Terra que não é máquina, nem imenso organismo, mas caráter nunca atualizado do mundo, “caos por toda a eternidade, não no sentido de ausência de necessidade, mas de ausência de ordem, divisão, forma, beleza, sabedoria e como quer que se chamem nossos antropomorfismos estéticos”.²⁹

Criar na matéria é sempre um trabalho, exercício de uma vontade obstinada sobre a força da material. Trata-se de um trabalho que “não é somente expressar-se, é possibilitar que esse material também se expresse”.³⁰ A matéria fala, ensina, intercepta. O material pelo qual a matéria se expressa é sempre extraído da terra. Superfície de criações e devorações, o solo variado da Terra é a grande escola. Terra, a primeira das mestras, a desterritorializada, malhada, imantada de rizomas, de vias diversas que se cruzam, se bifurcam, se encontram e seguem em linha de fuga. Ao “tomar o caminho de uma linha de fuga que é sempre o estopim da criação”,³¹ as desterritorializações arrastam o corpo para o fora, o faz sair de si mesmo e irromper numa outra coisa. Há tantos modos de criar quantas forem as possibilidades de linhas de fuga. Tratamento detectável em dados territórios, o estilo de uma linha se explica na maneira da criação. A infinidade de maneiras possíveis lança o pensamento ao incontável das possibilidades do caos, abrindo-o ao espaço liso, nômade, propício à invenção de modos de vida e a transvaloração.

²⁹ NIETZSCHE. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 136.

³⁰ MEIRA. *Filosofia da criação*, p. 22.

³¹ TADEU. A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze. *Educação & Realidade*. Dossiê Gilles Deleuze. UFRGS/FACED. Porto Alegre, n. 27, vol. 2, jul./dez., 2002, p. 52.

Constante desterritorialização, criar transforma a paisagem, potencializa a vida e a novidade de cada instante. Por outro lado, produz imagens de pensamento para reterritorializar a vida em um certo traçado de plano, um projeto de vida, uma obra de arte. A arte reterritorializa o caos sem congelar suas multiplicidades em imagem, criando perceptos. Os perceptos, assim como os conceitos, têm inúmeros devires, abrem-se a infinitas possibilidades de criação. Os devires são afectos, forças que atravessam blocos de sensação criando a obra de arte. Obra que é dispositivo estético para provocações e dispersões da opinião estandardizada. Criação de perceptos, a arte é uma máquina que transforma afecções e percepções em devires incorporais, corpos sem ossos que se sustentam sozinhos. Criar é dispor potências, a criação é a potência em ato.

O que move a criação, senão o desejo? Desejo que está sempre a seguir um fluxo, uma linha de vida que se confunde com a morte e com a vida incorporal. Não há vida sem a intensidade dissonante provocada pelo caos. Plano de velocidade infinita, variação contínua, multiplicidade, movimentos de expansão e contração, dissipações, diacronias, é superfície de Géia, a desestabilizadora da ordem e dos poderes estabelecidos. Força divina sem máscara e sem rosto, casca do ovo, a matéria é imprevisível, caósmica, esquizo: nem bem onda e nem bem partícula, mas puro movimento e oscilação. Tal qual a vida, o caos não pode ser representado. O caos não está fora do plano, mas é marcado por um fora selvagem, impensado, que o diferencia. Feiticeira, “a linha do Fora é uma linha mortal”.³²

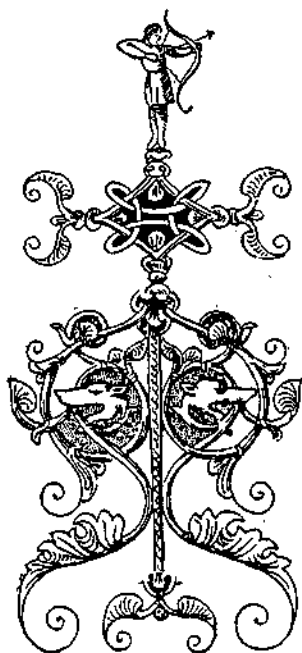
Conceber a criação junto à filosofia de Deleuze é envolvê-la com o não pensado, o fora. Pensar a criação é seguir os movimentos de atualização do virtual e os turbilhões virtuais que o pensamento descola da experiência atual. Carregada de virtualidades, a criação comporta o que não está dado, o que não foi feito, o que não se sabe, o que não dá para imaginar de antemão, o que é impossível de se prever. A singularidade de toda a criação mostra cem mil pontos de vista, mil modos de se

³² TERRÉ. Ojos rojos, p. 46.

acercar daquilo que desconhecemos. Desmedido, inesgotável, o fora é aquele pensamento que ainda não tem imagem, que é apenas intensidade, pulsar vivo e irreversível do devir. O lado de fora carrega a estranheza do impensado, do que emite partículas de caos. São partículas selvagens que nos obrigam a criar novos modos de se habitar o plano, de produzir interioridades, dobras para abrigar o ser daquilo que Artaud chamou uma "outra ordem do mundo", da qual nada sabemos, mas cujo "número e ordem de suposições possíveis é precisamente infinito".³³ O problema da criação é o devir-impossível em que se embrenha. A criação é caótica, trabalha com o caos material, com o fora do pensamento, como o incriado do qual ela nunca se separa. A intensidade do fora perverte os compossíveis, exprime novos agenciamentos para as matérias. Paradoxalmente, um esquisito sentido de ordem faz com que as criações procurem virtuosos, submissão de uma técnica a um gosto apaixonado, que transforma o gesto em arte. Trata-se de manejar a Natureza, tornar a Terra melhor, mais habitável, um lugar para se viver. Mas este paraíso de criações feitas para se poder habitar o caos escapa da idéia de perfeição. A criação é a linha errante do pensamento, a cada instante recebendo novos signos que forçam o pensamento a se modificar e a criar novos conceitos.



³³ ARTAUD. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: LP&M, 1986, p. 154.



Da . Da Arte

Saber o que é a arte, determinar o que é arte: algo tão complicado quanto explicar o que é a vida. A arte é abordada em todos os planos de pensamento, teorizada por vias comportamentalistas, psicológicas, ideológicas sociológicas, antropológicas, fenomenológicas, formalistas, semióticas, estruturalistas, pós-estruturalistas, literárias. Marly Meira observa que “mais do que a definição da arte, o que está em jogo é a ‘problemática da definição’”, pois a passagem de um registro ao outro torna a arte outra¹. As definições da arte e as soluções que dizem “por que o homem faz arte”, “no que se constitui a arte”, “qual o teor da arte”, não são importantes para a geo-educação. Sua pedagogia dionisíaca não se preocupa em emitir juízos de valor, separar a arte da produção mundana, apontar o que é divino e o que é demoníaco, dizer que a arte é isso e não aquilo. A arte não pressupõe julgar o que é ou não é original, o que é ou não é belo. A arte não exprime nenhuma essência transcendente, tampouco exterioriza modos de ver o mundo. Há muito dogmatismo nas imagens teóricas da arte: a linguagem primeira, o marcador ontológico da humanidade, a expressão de um contexto histórico, impressões cognitivas vagas, a “herdeira da criatividade,”² a “atividade integradora da personalidade”.³ A arte não

¹ MEIRA. *Filosofia da criação*: reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Mediação, 2003, p. 19.

² SAUNDERS. *A educação criadora*. Revista *ARTE 10*. São Paulo, n.10, ano 3, Ed. Max Limonad, 1984.

³ CAMARGO. *Arte-educação*: da pré-escola até a Universidade. São Paulo: Studio, 1993.

está em domínios físicos ou psíquicos, espirituais ou materiais, mas num plano de imanência cujos elementos inconstantes carregam a crueza dos elementos.

A arte é uma prática de vida, a composição de paisagens existenciais. A prática artística é o solo pedagógico da geo-educação, o modo pelo qual se educa para um viver estético na superfície da Terra. Para Deleuze e Guattari, o conceito de território implica o desenvolvimento da arte. A arte emerge junto à constituição de um território, composição estética que é “um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos”.⁴ Os planos, caídos, da arte, da filosofia e da ciência, são traçados por pensamentos que acontecem para resolver problemas colocados pelas forças de um território. Como plano de pensamento, a arte é produção de virtualidades. Material, um território é agenciamento de superfícies terrestres, corpos, água, luzes, calor, atmosfera, velocidades e pensamentos. Corpos complexos, povoados por forças desterritorializadoras e reterritorializadoras, os territórios criam paisagens, imagens de pensamento e sentidos incorporais. Virtuais, os territórios sobrevoam a matéria para realizar nela o pensamento. O território virtual que, ao invés de conceitos filosóficos e funções científicas, é povoado por afectos e perceptos constitui o plano da arte. Antes de ser matéria para conceitos, a arte é o plano de pensamento traçado pelas sensações. A sensação, força intensa que atravessa os corpos e os leva para longe do organismo, é um corte na consciência absoluta⁵ que anima a matéria com as virtualidades que a compõem. A matéria penetra nas sensações e as sensações proliferam na matéria, em permanente devir.

O plano de composição corta o caos com devires que são os afectos da arte, afecções metamorfoseadas pelas sensações. O acontecimento desse corte cria perceptos com as percepções, dando corpo a monumentos compostos por blocos de sensações. Necessariamente, isso não é um ato humano ou uma faculdade especial

⁴ DELEUZE e GUATTARI. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p.238.

⁵ Cf. DELEUZE. A imanência: uma vida. **Educação & Realidade**. UFRGS/FACED. Porto Alegre: v. 27, n. 2, p. 10-18, jul./dez. 2002.

no homem. O oceano, o deserto, a cidade, os girassóis, a lua, são compostos de sensações. Os afectos são "*devires não humanos*" e os perceptos "*as paisagens não humanas da natureza*".⁶ Pensar a arte como aquilo que é estranho ao humano é a reversão radical das definições platônicas e aristotélicas, em que a arte é criação humana, por vezes concebida como tudo aquilo que o homem cria. Ao conceituá-la como a primeira das linguagens, a arte é, então, aquilo que marca o próprio humano e é essa a noção pela qual as artes têm sido compreendidas. Deleuze e Guattari radicalizam: a arte é devir, bloco de sensações lambido por oceanos, tocado por brisas, sacudido por ventanias, atravessado pelo burburinho das cidades. Esse bloco se compõe com sensações como a de um amarelo gritando na cara do girassol. O homem não é senão o corpo imperceptível e impessoal por onde todas essas forças passam. As afecções e as percepções pessoais não produzem arte. Assim como as opiniões não inventam conceitos, as sensações pessoais só criam um plano de composição artístico quando se perdem num fundo mais vasto, muito maior que a vida do artista que as encarna.

A arte não é uma técnica. A arte é virtual enquanto que a técnica funciona como instrumento de atualização. O plano de composição que a arte cria é a superfície paradoxal de uma metafísica concreta, um acontecimento "envolto em uma rede enraizada na atualidade e igualmente aberta ao devir, ao virtual".⁷ Cria-se com elementos virtuais que encarnam na matéria sensações que são virtualidades do corpo. Na arte, a própria matéria é virtual, pois mesmo suas criações extensas, obras de barro, de madeira, de pedras, de metais, de tecidos, de tintas, são pura intensidade. A arte não pensa por imagens, mas por sensações intensas que dão força virtual para a matéria, que não o é. "A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por perceptos e afectos",⁸ explicam os criadores da esquizo-análise.

⁶ DELEUZE e GUATTARI. *O que é filosofia?* p. 220.

⁷ MEIRA. *Filosofia da criação*. p. 105.

⁸ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 88.

Antes da invenção do plano cartográfico com Guattari, Deleuze trata da arte em seu livro sobre Proust. Os signos da arte, extemporâneos, são forças essenciais que redescobrem o tempo do eterno retorno, Aion. São signos que diferem dos signos sensíveis da natureza e das imagens criadas, pois se abismam numa sensação de absoluto que não pode ser imaginada, mesmo que dentro dela se atravessem todas as potências da imaginação. Os signos da arte são imateriais, embora respondam aos signos sensíveis da matéria. O aprendizado envolto na arte⁹ é a transformação da matéria de acordo com a sensibilidade apresentada em relação aos signos sensíveis, amorosos e mundanos. Para Deleuze, “a arte é uma verdadeira transmutação da matéria”,¹⁰ que passa a ser “espiritualizada”, enquanto seus meios de expressão são “desmaterializados”.¹¹

O que é importante para a geo-educação é a função que a arte tem no acontecimento da aprendizagem. Sem a captura sensível dos signos materiais e sua transmutação, redescoberta do tempo perdido, do tempo mundano e enganoso que se passou, não se aprende. Não aprender supõe que não se faça na vida, arte. Como em *Proust e os Signos* Deleuze ainda não operou uma reversão do platonismo, podemos pensar a arte não apenas como produção de um plano de composição estético, mas como toda criação envolvida nesse processo essencial que é aprender com a matéria e seus processos de virtualização. Redescobrir o tempo perdido é complicar o tempo sobre si mesmo, enrolar a linha do passado, a matéria aprendida com a experiência, na essência incorporal da arte.¹² Desenvolver uma arte, antes de ser um processo que atualiza um pensamento na matéria, implica uma sensibilidade especial sobre a matéria com a qual tal arte se faz. Por exemplo, saber esculpir é ser sensível aos signos da pedra ou da madeira, dos volumes e das concavidades; saber cantar é ser sensível aos signos do ritmo, dos tons, dos acentos sonoros; saber pintar é

⁹ DELEUZE, *Proust e os signos*, p. 50.

¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 47.

¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 59.

¹² Esse movimento, a complicação de um plano extenso sobre si mesmo, é o que forma a dobra, conceito ontológico que Deleuze desenvolve duas décadas após sua análise da obra de Proust, nos livros *Leibniz, a dobra e o barroco* e também no último capítulo de seu livro *Foucault*. Cf. biblio.

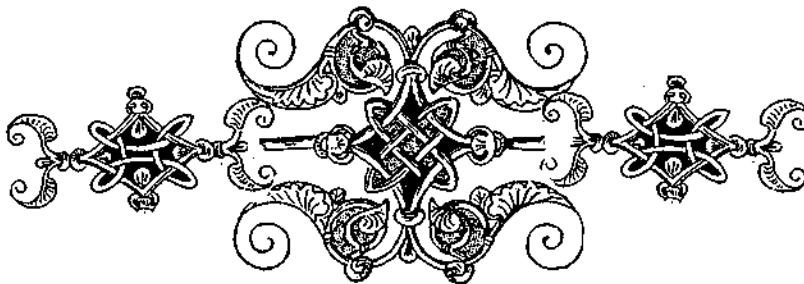
ser sensível ao signo dos pigmentos, das luzes e das texturas. Cada arte envolve um complexo de signos no seu desenvolvimento, toda arte é uma multiplicidade de signos.

Para se aprender a arte de ensinar, arte de dar aulas, a que tipo de signos um professor tem que estar sensível? Obviamente, aos signos da matéria que ele ensina, mas não apenas a isso. A arte do magistério envolve sensibilidade aos saberes que os corpos dos alunos trazem para uma sala de aula e ao tempo cronológico que estabelece o horário dos encontros que configuram uma aula. Também sensibilidade aos humores dos alunos, ao espaço onde a aula se dá, aos recursos que possui para fazer funcionar a sua matéria, ao currículo que determina o que vai acontecer naquele curso, naquela disciplina, enfim, a “matéria” a ser aprendida. Os professores são artistas cuja arte é emitir as matérias de um plano de pensamento. Mesmo na pré-escola, há um plano de pensamento nas ações concretas que as professoras interceptam na rotina das crianças. Toda aula é um encontro sobre alguma matéria, uma prática pedagógica que define posições territoriais, modos de usar materiais, maneiras de abstrair algo dessa vida que se leva sobre a terra. Mas é difícil esse encontro criar sensações que funcionem como obras de arte. Enquanto a razão testa a matéria, a arte não consegue provar seus devires. A Razão é o júri e a testemunha contra as insanidades da arte.

Um plano de pensamento, imagem de plano pré-filosófico, só vai ser arte quando sua composição for impessoal, imperceptível. A arte é indiscernível da matéria caótica junto à qual é traçada. Como uma aula pode ser arte, se tudo o que se faz durante seu acontecimento é discernir, identificar, representar? Todas as aulas estão repletas de afecções, percepções, sensações que não produzem afectos e muito menos criam perceptos. As instituições educacionais e salas de aula estão cheias de informações e opiniões que afugentam os devires da matéria. Uma aula só pode ser uma obra de arte com aquele professor que se confunde com a matéria, que deixa de ser o sujeito de um conhecimento e se torna o corpo pelo qual os devires da matéria

deixam inundar os corpos daqueles que ali vieram aprender. Para uma aula ser um composto de sensações, é preciso, como toda obra, se manter em pé sozinha,¹³ conservando a força das sensações na solidez e na dureza dos afectos e perceptos aprendidos naquele encontro.

Toda obra de arte é mesmo uma espécie de aula silenciosa, muitas vezes imprevista, ministrada por professores incorporais. As criações artísticas são produtoras de sentido que dão a ver as forças de seus devires. A arte é um acontecimento que conserva o movimento do devir num bloco de sensações, numa experiência estética que expressa as forças do devir na matéria. Um bloco de sensações envolve o material, o contorno que se dá a ele e a imagem viva por onde passam os afectos intensos: cria-se uma figura. As figuras estéticas povoam o plano da arte, dando os contornos e as linhas de seus devires. Nem todos os devires são da arte, mas a arte sempre produz devir. As obras de arte são matérias de devires.



Criar um território, desenvolver qualidades sensíveis, é uma maneira instintiva, não racional, de fazer artes. Não é o desenvolvimento de uma habilidade funcional, mas a criação de uma paisagem. A paisagem é o traço que compõe o território, dá a ele um modo de vida, cria linhas com as forças em movimento, mostra figuras. A arte começa com o devir-animal, com a toca. Não há causalidade ou finalidade na toca: agenciamento território-casa. Um território é uma marcação intensiva, uma matéria de expressão que se dá nas posturas e nas cores do corpo, nos cantos e nos gritos.¹⁴ O animal confunde-se com o território que demarca: casa-homem, ninho-pássaro, toca-bicho-de-pêlo, buraco-cobra, concha-Bernardo-eremita,

¹³ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 214.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 237-238.

galho-camaleão. Interceptado por animais sem território, disputado por indivíduos da mesma espécie, atravessado por bandos, agitado por revoadas, um território está sempre sofrendo desterritorializações. Suas linhas fronteiriças tendem a apresentar maleabilidades. Todo território é traçado pelas marcas da devoração, por caçadores e presas, comedores e comidos. A devoração, signo mundano-sensível-amoroso, não faz arte, mas dá a matéria do devir. Os territórios são desterritorializados por abalos de superfície, tempestades, tufões, erupções vulcânicas, terremotos, erosões, secas, geleiras, queimadas, mudanças atmosféricas. O animal constrói para se reterritorializar, para tornar-se menos vulnerável à violência das forças que a Terra o faz padecer. A reterritorialização protege contra a brutalidade dos elementos e a velocidade com que esses exterminam um território. As reterritorializações dos humanos podem acabar em desterritorializações ainda mais violentas do que os abalos sísmicos da Terra. As construções do homem dilapidam matéria mineral, cortam os territórios animais, seccionam a terra em cercas e muros, contaminam águas, produzem desertos de lixo, mas são desterritorializadoras principalmente porque afectam o pensamento. A estreiteza das possibilidades de vida oferecidas dentro do disseminado território humano chamado Mercado, põe o pensamento “mais próximo do animal que morre do que de um homem vivo”.¹⁵ Não há arte sem o atravessamento de devires, forças cosmogénicas que criam resistências perante os poderes intoleráveis que um povo padece: frio glacial e regime capitalista. Para escapar da ignomínia de certos modos de existência, cujos ideais se formam na ocupação existencial que é a disseminação de opiniões e valores de vida imputados pelo mercado, tem que se bestializar. “Não há outro meio senão fazer como o animal”.¹⁶ Raça menor, aquela que manifesta os afectos no corpo, o animal muda de cores, arrepia os pêlos, cava o chão, enfia-se nas fendas, rosna, late, pia, nitri, muge, berra, lança estranhos sonidos, uivos melodiosos, cantos.

¹⁵ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 140.

¹⁶ Idem, *ibidem*.

A arte passa pela carne, mas sempre começa pela casa. Tradicionalmente, a arquitetura é a primeira das artes.¹⁷ Deleuze e Guattari pensam a arte a partir da casa: encaixes de molduras, compartimentos, expressão de um estilo que é um modo de vida. A marca de uma mão: criação de território virtual. Não podemos saber se o homem imprime sua mão na caverna porque já fez dela sua casa ou se faz a caverna como casa porque nela põe uma marca. Tudo o que se pode supor é que a arte é uma experiência de encontro entre diferentes superfícies, criação de uma paisagem outra. A casa envolve o sentido trágico, enquanto que as marcas, as pegadas, os riscos, a impressão manual e todos os pequenos vestígios na matéria que se experimenta, são as expressões dos devires-criança que povoam a arte.

Uma criança risca uma parede. “Fez arte”, dizem os adultos, não sem intenções de dizer que aquilo é errado, feio, que a parede “estragou”. Essa noção de “arte” surge exatamente onde a educação escapa. Ao se dizer “fazendo arte” para crianças que estão saindo dos limites, quando aprontam alguma travessura, mostra-se o potencial desterritorializador da arte. A arte desorganiza. Não tanto como uma criança desterritorializa a vida dos adultos, mas num devir-criança que arrasa as determinações de um plano e o revira sem dó, simplesmente brincando. A arte é a brincadeira de Dioniso Menino, a imprevisibilidade de seus atos, o acaso, quando esse joga os ossinhos no chão, o lance de dados criador.

Para Nietzsche, a arte torna a existência sublime. As obras de arte enchem de vida o pensamento, o povoam com figuras estéticas, fazendo dos conceitos de seu plano estético paisagens para devir. Não se vive plenamente sem arte. Um texto de Rosa Dias mostra a filosofia de vida em Nietzsche como arte: “vida como propósito da arte, a arte como necessária proteção à vida”.¹⁸ A arte é a força ativa da vontade de potência. Um tônico vital, não um narcótico mortificador. Com a arte, há embriaguez dos sentidos como fórmula estimulante da vida. A superabundância de devires, que

¹⁷ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 240.

¹⁸ DIAS. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. In: LINS; NETO e VERAS (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 9.

as composições da arte dispõem, espalham seu poder dionisíaco, transfigurador. Esse poder se reveza com forças apolíneas, que procuram tornar a crueza da vida mais palatável, menos aterradora e mortal.

A arte trágica demonstra, assim, uma notável capacidade alquímica de transmutar o estado de náusea, “estado negador da vontade”, em afirmação, de modo que esse horror possa ser experimentado não como um horror, mas como algo sublime, e esse absurdo possa ser vivenciado não como absurdo, mas como cômico.¹⁹

Como o disparo dos devires de Zaratustra, a arte se dá no ponto intermediário entre o louco palhaço e o cadáver do equilibrista, afirmando o simulacro, a potência do falso que toda paisagem envolve. O simulacro é aparência, não há verdade que possa ser encontrada com a destruição da aparência. As verdades não são encontradas, as verdades são produzidas. A arte se afirma como devir, figura estética e paisagem, dispositivos simuladores produzidos por máquinas dionisíacas que interceptam as imagens de pensamento. A arte afirma sensações, não verdades instituídas pela razão. Mesmo apolínea, a arte é um atravessamento de paixões, afectos sensíveis, amorosos, mundanos. O pensamento que traça o plano da arte tem como processo a figuração, a transfiguração, a criação de compostos. Esse plano virtual inventa misturas de forças adversas e torna reais os movimentos do pensamento. A verdade de uma arte é sua afirmação como mentira, artifício, truque para enganar os liames do sentido. A arte é a máquina que tem o “mais alto poder do falso, ela magnifica ‘o mundo enquanto erro’, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um poder superior”.²⁰ A arte é coisa de mortos e de loucos. Folia macabra na matéria, domínio mágico sobre instrumentos e materiais, que opera transsubstanciações na matéria e no pensamento. O simulacro é demoníaco, as artes são as estripulias do capeta. A transformação dos valores implica fazer da arte um modo de vida e a criação de novas possibilidades de existência. Não se afirmando

¹⁹ DIAS. *Arte e vida no pensamento de Nietzsche*, p. 15.

²⁰ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p. 84.

como verdade, mas inventando figuras estéticas, fundos, quartos, quadros, mundos e conceitos infinitos: dança do eterno retorno.

A arte funciona no revezamento de forças; movimentos territoriais que se expressam nos sentidos apolíneos e dionisíacos. A máquina apolínea traça linhas de fuga criadoras que reterritorializam em imagens os traços selvagens, que, por sua vez, garatujam inesperadamente, e, até violentamente, um território. Máquina das artes visuais, o apolíneo sorve, via linhas de fuga, partículas desprendidas do caos. Apolínea, a arte atenua os encontros com o caos e, dionisíaca, favorece a entrada de partículas caóticas, que são suas próprias matérias de expressão. A máquina dionisíaca, sacrificial, é corpo onde se dá o encontro com a sensação pura, sem nenhuma representação, num pensamento estético sem imagem. Pensamento produzido por uma máquina que experimenta muitas mortes, engenho degradado, que padece dos perigos instaurados pelo caos.

O artista é aquele que perde seu nome e desafia as ilusões provocadas pela morte criando monumentos cujo valor não é mensurável. Desemparelhada, sem medidas de comparação, a obra de arte é a artimanha que nos permite provar do caos sem perigo de abandono, morte e aniquilação. Para criar os perceptos da arte um artista se possui do animal, experimenta e se diverte como uma criança, perde rostos e nomes, passa por muitas mortes, dilaceramentos, revoltas, alegrias. A arte não protege da loucura, dá as mãos para o fabuloso e corre atrás de afectos que se modulam desde os tons mais sutis até os zúridos mais avassaladores. As forças que estão em jogo na arte são compostas pelo perspectivismo dos afectos dado na passagem dos devires.

A arte funciona como máquina de guerra criadora, que opera uma desterritorialização intrínseca ao pensamento e às maneiras que encontra para solucionar os problemas que a Terra coloca. Ao pensar os problemas da matéria, a arte inventa novas potências para ela. Educar para arte é fazer das potências ato. Mas antes disso, é problematizar a matéria e experimentar a linha de seus devires. Pensar

a composição de um percepto é estudar como o corpo é afectado, de que modo entra em devires não humanos na arquitetura, na escultura, na pintura, na música, na dança, no teatro. Fazer arte é transformar um território, desterritorializá-lo. Concebê-lo. Uma obra de arte é uma concepção cujos elementos que a realizaram envolvem procedimentos técnicos, experiência, tipo de ferramentas, materiais e sensações. Afectada pela ferocidade animal, a sensação vira composição com a técnica, maneira de tratar o material, modo de conduzir um gesto, uma série de etapas, mudanças de estado, alterações de quantidades e qualidades do material.

O que faz das afecções, afectos e das percepções, perceptos, é o ser impessoal da sensação. A sensação se alimenta dos devires, da garra, da mordida, da batida do pé, do tinir das espadas, da gana. Mas precisa de uma interioridade para se entocar, uma casa onde fique imperceptível, dentro da qual se conserva e cria suas linhas de fuga. Essa linha dá o território que impele ao pensamento, à construção de planos, à criação de casas e de cosmos. O espaço, antes liso e desocupado, preenche-se de obras, edificações, realizações que não cabe julgar se são arte ou não, mas sim analisar a qualidade dos afectos que as envolve. Criar espaços de existência não é somente abrigar-se, construir territórios habitáveis, mas expressar uma relação de inseparabilidade com o fora, com afectos inesperados, disjunções na matéria da analítica, monstros. Por mais radicais que sejam as divisões estabelecidas por uma casa, essas foram concebidas junto a todas as relações de exterioridade que nela estão implicadas. A casa esconde, cria interioridades, potencializa afectos ao mesmo tempo em que expõe os mais variados perceptos: cheiros, sons, texturas, cores, dinâmicas de trânsito e relações topológicas entre objetos, estrutura espacial, habitantes e invasores. É nesse ocultar-desvelar, de coisas e de mundos, que as casas imprimem um certo mistério na atmosfera, uma vida que não pertence aos seus habitantes, mas à casa mesmo e aos fantasmas que povoam seus silêncios.

A arte ignora a degradação das partículas, a efemeridade do material, a impermanência da sensação, as paisagens que a arte compõe são intempestivas. As forças que imprimem na alma são de um outro tempo, de algo que já foi mas que ainda não se passou. O tempo da arte, não cronológico, acontece no devir-louco do eterno retorno, na complicação do sentido que passa a dar corpo aos signos que envolvem a aprendizagem. Aprender é dispor o tempo nos devires atemporais de uma matéria. Aprender uma arte, mesmo aquelas que hoje são conceituadas como ciências, não é colecionar saberes sobre as forças em jogo na Terra, mas estudar linhas de devir cujas paisagens podem estar situadas completamente fora das matérias que subsistem nos livros. A arte tem sempre algum devir que traz um afecto acultural, um monstro que provoca a degradação do território, o caos que tanto se sobrepõe às regras da criação. Um percepto é um afecto estranho aos complexos de saber, aos cânones estabelecidos pela cultura, aos clichês de opinião. A arte procede por estranhamentos, crises, sensações que se abismam na matéria. Na decadência, o corpo inventa maneirismos, a sensação cai na matéria, passa por um limite absurdo, encontra com a morte, experimenta sua dureza, vence a desolação e recupera suas forças criando um estilo pictórico que complica a natureza, um proto-barroco demoníaco que faz gritar a maneira absurda do fazer da arte.

Popular, a arte é o campo de Vênus, deusa sensorial da pele, das carícias, dos toques e das cópulas por onde a vida se concebe. A arte começa no escuro das cavernas, no ventre da Terra. Vênus é esposa de Vulcano, o deus ferreiro, e amante de Marte, o deus violento da guerra. O campo da arte precisa dos instrumentos forjados pela técnica. Dentro do vulcão, acontece a alquimia da matéria bruta, única maneira da arte. A arte não consegue descartar a técnica,²¹ mas se acasala com as forças agressivas, animais, de seu guerreiro amante. Acompanhado por cães, Marte é o sanguinário que defende o território do inimigo e o ataca. O deus da guerra

²¹ A técnica é absorvida ou recoberta pelo plano de composição, de modo que seus procedimentos acabam parecendo afectos e até mesmo perceptos e não meios e estratégias de realização. Cf. DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* p. 251.

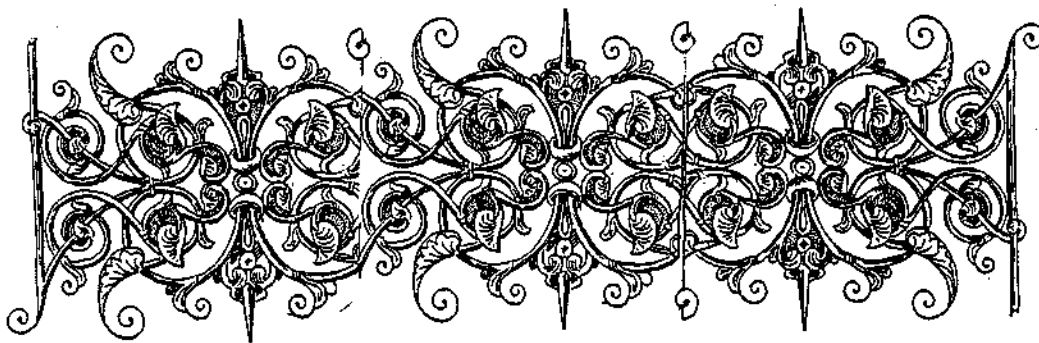
e o deus que faz lanças e espadas permitem que a mulher tome a caverna das bestas e das feras. O homem deixa de ser devorado quando sua arte o torna mais animal do que a besta-fera.²² Sem ferocidade não se conquista um território. Mas a caverna, a casa, o território, acontecem em função do devir-mulher. Os frutos da fêmea são mesmo o mais profundo motivo da toca. A toca tem a fuga como motivação de superfície, mas a casa implica um fundo cosmogénico, ligado a todos os devires, que se confunde com a Terra-Mãe. O devir-mulher é a abertura para todos os devires inumanos. Na arte, o devir-mulher não se descola do devir-animal. É a força que dá o ovo e que gera o devir-criança: condão mágico da arte. Sem as forças venusianas, copuladoras e corporais, não há como se conceber a arte.

A arte pode ser concebida de tantas maneiras que mostra como não se pretende verdadeira, nem mesmo no que tange à suas definições. Mesmo que não exista uma definição “verdadeira” do que seja arte, pode-se dizer que o plano de composição da arte é matéria de afectos e superfície para o devir. Isso não define o plano, mas explica o seu tipo de consistência. A expressão da arte são os movimentos que a Terra concebe, as multiplicidades que proliferam e se espalham sobre sua superfície. Não existe uma Paisagem da Terra, mas paisagens esparsas e variadas que podem funcionar como decalque de territórios. Ambígua, a Terra é superfície extensa que constitui uma figura intensa, a Molécula gigante.²³ Plano da devoração, a figura da Terra é monstruosa e metamórfica demais para servir como casa. A Terra só se transforma em casa sob perspectivas muito restritas. Além do mais, tem que ser mijada, ferida, cavada, marcada, recortada e picotada para servir de território. A casa e o túmulo: as marcas de uma vida. Mas há tipos de vida que não se estabelecem num contorno territorial muito preciso e têm como casa o chão por onde passam e o céu que sobre o solo se estende. São vidas nômades, vida de bárbaros, artífices, bandos de artesões, prestidigitadores, trupes de artistas, magos e ciganos, gente que

²² JANSON. **História da arte:** panorama das artes plásticas e da arquitetura da pré-história à actualidade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

²³ DELEUZE e GUATTARI. **Mil platôs 1.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 53.

vêm de fora. Também os loucos e os alienados, todos aqueles que não cabem numa identificação. Gente sem endereço certo, franjas dos corpos coletivos, "minorias", linhas de fuga na multidão. Um devir cujo único território constituído é a arte que se desenvolve. Trata-se do nomadismo intrínseco ao artista, aquele que viaja mesmo quando não sai do lugar. Passar pelo plano de composição da arte é sempre uma viagem, um deslocamento de paisagens, encontros com povos estranhos, afectos que se dão a provar. As viagens se conservam nos perceptos. As experiências estéticas do viajar dão cores e aromas para as lembranças que inundam as sensações. Experimentar o plano da arte é encontrar as forças incorporais dos seres de sensação que coabitam nas coisas da matéria percebida. Nem a experiência, nem a matéria e nem a percepção podem definir a arte, apenas o acontecimento de uma composição vibrátil, percepto que expressa o vetor louco da sensação. Tudo o que temos são muitas maneiras de se fazer artes, vários modos de tratar a Terra, explicá-la, desterritorializá-la, estilizá-la, inventar paisagens por onde segue a vida. As artes são práticas geo-educativas que, ao invés de estabelecerem dogmas, criam matéria para devires, potências moleculares que funcionam sobre margens indeterminadas das imagens do pensamento.





Cm . Ciência menor

*Existe sem dúvida uma alquimia
deleuziana que reabilita a Temperatura ao
captar a intensidade dos disparos¹*

Há um tipo de ciência que, apesar do seu aparente desuso e desvalorização no mercado capitalista, é uma prática geo-educativa. São as chamadas “ciências nômades ou ciências ambulantes” cartografadas por Deleuze e Guattari no *Tratado de nomadologia*, que constitui o platô 12. Devido à sua exterioridade em relação aos aparelhos de Estado, é difícil situar a gama de conceitos que essas “ciências aplicadas”², mais conhecidas como artes, trouxeram envoltos junto às técnicas que desenvolveram e os monumentos que criaram. Aparentemente, não pertenciam às disciplinas do *trivium* e do *quadriivium* instituídas pelo currículo medieval. As matérias dessas artes correram fora da Escola, longe dos livros, da lógica aristotélica e do idealismo socrático. Dizem dos funcionamentos de bandos e de tribos, dos modos de cultivar a terra, da captação de suas forças, da maneira de ocupar territórios e da invenção de paisagens. São artes que, mesmo seguindo o fluxo venal

¹ CHÂTELET. Para Gilles Deleuze. *Cadernos de Subjetividade*. PUC-SP. São Paulo, num.esp., jun.1996, p.43.

² DELEUZE e GUATTARI. *Mil Platôs 5*. São Paulo: Ed.34, 1997, p.40.

dos aparelhos de Estado, não pertencem a nenhum Soberano. Especialmente no Renascimento, período em que os saberes dos experimentadores ambulantes era por demais apreciado, a grafia dessa pseudociência pode ser encontrada. Arquitetos, artistas, artesões, carpinteiros, ferreiros, alquimistas, agrimensores, engenheiros e médicos se serviam do poder trabalhando sob contrato para desenvolverem suas pesquisas. Não eram servos e sim oficiantes. Além desses, há artistas e artífices nômades, que vivem em meio ao populacho, exibindo sua arte nas ruas: atores, prestidigitadores e outros fazedores de performances, que também participam do poder na bufonaria que passa a animar os salões dos palácios. Alógica, a ciência ambulante cria um plano indistinto que transita junto ao pensamento mágico, conectado à alma insuflada nas coisas e aos espíritos que passam pelos corpos.

A cultura alexandrina distingue, na formação do “homem livre”, as matérias do espírito em relação às técnicas ligadas ao corpo. Essas eram “artes aplicadas”, que não se igualavam em grandeza às Artes Liberais, voltadas para o espírito. Gramática, Lógica, Retórica, Música, Aritmética, Geometria, Astronomia, eram as sete disciplinas “celestiais”³ sobre as quais se instituiu a Universidade Medieval, e o *curriculum* secular adotado pela Igreja. Arquitetura e Medicina, que também faziam parte da formação erudita alexandrina, foram descartadas séculos mais tarde porque eram consideradas “desnecessárias a um ser puramente espiritual.”⁴ A formação “douta”, de cunho metafísico, exigia certezas sobre as virtudes que aproximavam o homem de Deus. A discriminação das artes acompanha a problemática relação do homem com o corpo. Um saber vai ser considerado “menor” porque é uma atividade do corpo e não da alma. Essa distinção remonta a separação escolástica entre as artes da razão, *Ars Liberali*, e as *ars servili*, dependentes do corpo. Essas últimas, artes do povo que aparentemente exigem apenas o domínio da técnica, um modo de fazer mecânico ou manual, ganharam características grosseiras, animais, de modo que se configuram como atividade de homens inferiores, escravos da matéria e de suas

³ Cícero associou cada um dos círculos planetários descritos pelo sistema de Ptolomeu, modelo de cosmos difundido pela cultura alexandrina, a uma Arte Liberal: céu da Lua, gramática; céu de Mercúrio, lógica ou dialética; céu do Sol, retórica; céu de Vênus, música; céu de Marte, aritmética; céu de Júpiter, geometria; céu de Saturno, astronomia. Na *Divina comédia* de Dante Alighieri, cada um dos sete céus é um degrau na subida até o Paraíso.

⁴ Essa reforma curricular, ocorrida no século V, tem sua origem no texto *Núpcias de Mercúrio e a Filologia*, de autoria de Marciano Capela. Cf. ABBAGNAMO. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.82.

paixões. O corpo, na melhor das abordagens, era o instrumento servidor da alma. Livres eram os homens que viviam do exercício da razão, corroborando a validade de assertivas metafísicas sobre a Verdade de Deus. Conhecimento da Obra Divina, a verdade era dada pela conclusão lógica e pelo julgamento das essências. O corpo, carne que facilmente se deteriora e se acaba, não podia ser julgado como uma verdade essencial. As artes liberais eram práticas ascéticas que, exceto a música, se apresentam como exclusivamente do intelecto. Entretanto, o corpo não é de todo suprimido, mas disciplinado, aprimorado para melhor servir aos propósitos divinos. Base para as medidas geométricas e ponto de vista da descrição astronômica, o corpo tende a fornecer solo pedagógico para as artes. Mesmo nas disciplinas de ordem metafísica, como a lógica, o corpo é o instrumento do qual a aprendizagem de toda e qualquer arte não consegue se furtar. Ao procurar a razão nos corpos da matéria, os homens criaram a ciência, cuja prática tem como objetivo extrair leis sobre o funcionamento das coisas do mundo, independente das verdades discutidas em torno de Deus. A ciência moderna, de cunho iluminista, separa-se de Deus e cria uma identidade alheia ao seu devir de arte. A experiência empírica, junto com a razão sobre seus resultados, dá a verdade da matéria e as condições para seu desenvolvimento técnico. A noção de arte é, então, derivada da *téchne* aristotélica, e diz respeito à instituição de um modo de procedimento.

Antes de surgir a ciência "oficial", garantida pelo corpo de oficiantes como a melhor e mais correta para o desenvolvimento do aparelho estatal, todas as tradições de um saber, juntamente com as experimentações sobre sua matéria, eram consideradas "artes". Qualquer técnica de manipulação da matéria, e até mesmo um conjunto de leis sobre a criação como a feitura de cosmografias, cartografias ou sistemas mnemotécnicos, a elaboração de bestiários, de almanaques, folhetos e as mais diversas criações eram simplesmente "artes". Não se davam sob o jugo da Igreja, como a formação erudita, mas nos ateliês e oficinas dos Mestres. Essas "artes" não possuíam a mesma inserção nos locais de poder do que as Belas Artes (arquitetura, escultura e pintura), mas constituíram o saber vivo das realizações que deram início à Idade Moderna, a Era Impressa. Não haveria Renascimento sem as

artes mecânicas, desenvolvidas por ofícios como a engenharia, a carpintaria, a ferroaria, a ourivesaria, o desenho e suas derivações nas técnicas de gravação e impressão. A facilidade na obtenção do papel aumenta o número de projetos, esboços e registros diversos, como os que foram deixados por Leonardo Da Vinci, o mais polivalente de todos os Mestres da época. Paracelso, médico famoso, também levou uma vida itinerante, típica da categoria eclética da qual faziam parte os Mestres e os aprendizes do século XVI.

Brent Wilson mostra que “nos tempos medievais e no Renascimento, a criança se tornava um artista através da aprendizagem com um mestre. Porém, além do mestre, ela sempre tinha um deus – o eloqüente Mercúrio – que representava agilidade, habilidade e destreza”. O século XVI protagoniza a popularização do material impresso por toda a Europa, disseminando folhetos com a figura dos deuses clássicos, cujo ícone encimava figuras de seres humanos praticando artes e exercendo seus ofícios: as “crianças do planeta”. As “crianças de mercúrio” esculpam, pintavam, modelavam e decoravam, exerciam artes manuais consideradas “menores”. Artes dos ourives, músicos, relojoeiros, polidores de lentes, ofícios que exigem “cérebros nas mãos” e desenvolvem a capacidade de manipular os mínimos elementos. Wilson descreve a imagem maneirista do ensino das artes a partir de um desenho de Gian Paolo Lomazzo que mostra o progresso do aprendiz acompanhado pelos deuses: “o futuro jovem artista ajoelha-se à frente do trono de Saturno”, tendo Mercúrio e Dioniso, “cuja presença sugere haver um elemento de agitação divina e inspiração criativa” e ainda Minerva. Para Wilson, a presença da deusa da sabedoria e do intelecto é uma “declaração de que a criação da arte é uma busca intelectual e uma pesquisa igual a qualquer uma das artes liberais”.⁵

Para o humanismo da época, a arte é defendida como uma “razão”, um sistema lógico de conhecimentos e técnicas, de procedimentos sobre a matéria com resultados úteis. No entanto, a arte perde o caráter catequizador dos tempos

⁵ WILSON. Mudando conceitos da criação artística: 500 anos de arte-educação para crianças. In: BARBOSA, A. e SALES, H.M. **O ensino da arte e sua história**. São Paulo: MAC/USP, 1990, p. 51-52.

medievais quando surgem motivos artísticos alheios à Igreja. Junto à arte sacra, a pintura, por exemplo, passa a ser produzida com temáticas profanas: retratos, naturezas-mortas, mitos da Antiguidade Clássica. Ao separar seus motivos da Igreja, a arte perde sua função evangelizadora e suas atribuições como objeto de culto. Entretanto, continua pedagógica. A matéria gráfica-pictórica que o Renascimento desenvolve, muito mais do que o impacto dos contornos, da carnação das figuras e sombreamento dos drapeados, desemboca num realce da técnica com invenções loucas, corpos disformes, detalhes inusitados. *Serpentinatas* de Miguelangelo, figuras alongadas de El Greco, bustos de Arcimboldo. Em que outro período poderíamos encontrar as delirantes aglomerações que criam cabeças compostas por vegetais, tubérculos, animais, flores, livros, além do Maneirismo? Alheio aos modelos de perfeição, os cânones maneiristas ativam potências monstruosas e colocam o corpo numa relação paradoxal com a Natureza, ao sabor das variações estilísticas e das invenções. O universo passa a ser pensado como infinito, abre-se a possibilidade de existirem outros mundos além do cinturão de estrelas fixas descrito nos limites do *perpetuum mobile* do cosmos tradicional.

É o tempo das mnemotécnicas, sistema de agrupamento de conceitos e nomes de matéria que visa o desenvolvimento de diagramas explicativos sobre o corpo humano, os elementos e o universo. A alquimia, arte-ciência que se constitui no seio da Idade Média como mescla de saberes, muitos dos quais advindos do oriente e disseminados na Europa mediterrânea pelas invasões mouras, é popularizada durante o século XVI devido a esse tipo de documentos. Os alquimistas eram intitulados “filósofos”, embora a designação do campo de atividades que exerciam era simplesmente “arte” (*ars*) ou “arte filosófica”.⁶ A obra alquímica tinha como meta espiritual atravessar os círculos celestes para transpor o Céu de Saturno, o anel excêntrico do Tempo chamado de Leviatã ou *Ourobóros*, cuja Figura é a serpente que engole a própria cauda. A manipulação de matéria mineral, algo que hoje se

⁶ ROOB, A. **Alquimia e misticismo**. Taschen, 1997, p.14.

considera uma “química primitiva”, não era tudo do que consistia a alquimia, que ao longo do século começa a ser chamada *Ars Magna*, um saber universal que, devido aos vastos alicerces teóricos dispostos pelas publicações impressas e registros mnemotécnicos, atuava sobre todos os campos. Ressurge o ideal da Antiguidade Clássica: o desenvolvimento tanto do espiritual como também da matéria. A alquimia, que no final da Idade Média era praticada por membros da Igreja, exigia uma certa ascese, própria do modelo cristão. O alquimista é o experimentador dedicado à fornalha e ao cadinho, junto aos quais desenvolve sua disciplina dos humores, o controle das ebulições. Todavia, a alquimia renascentista envolvia uma gama de conhecimentos matemáticos, botânicos, astrológicos, cosmográficos, geológicos, numismáticos, anatômicos, iconográficos, filológicos e ainda uma fértil imaginação zoológica. A iconografia alquímica é povoada de monstros que serviam para indicar os ingredientes e estados⁷ da matéria sobre a qual a Obra, a obtenção do ouro, era desenvolvida. O segredo do “ovo dos filósofos” estava na Pedra da Esmeralda⁸, atribuída a Hermes Trimegisto, cujo compêndio de textos circula nos meios eruditos da época. Os registros alquímicos, saberes misteriosos que se traduzem nas formas plásticas⁹ de deuses, serpentes, dragões, leões, estrelas e instrumentos de sua Arte, são hoje exemplos marginais desse período de crises chamado Maneirismo. As incertezas da época coincidem com o estabelecimento das rotas de navegação, da possibilidade de novos mundos a serem explorados, territórios estranhos além do mar... terras de canibais, homens selvagens, corpos nus, mulheres lascivas, temperatura amena e clima estável¹⁰. Tempo em que a peste se espalhou pela Europa, o Maneirismo é considerado a decadência do Renascimento.

A reação a esse período de liberdades artísticas e intelectuais faz insurgir a máquina inquisitória e todos os seus terrores. A Igreja condena a nudez e os monstros na arte e a onipresença diabólica nesse mundo é reafirmada, agora sob

⁷ LASCAULT. **Le monstre dans l'art occidental**: un problème esthétique. Paris: Klincksieck, 1973, p.317.

⁸ Cf. *Saz*, p. 5, nota 14.

⁹ LASCAULT. **Le monstre dans l'art occidental**, p.316.

¹⁰ Cf. VESPÚCIO. **Novo Mundo**: as cartas que batizaram à América. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

dimensões nunca imaginadas por aqueles que, no século XV, teorizaram sobre as “artes malignas do demônio”.¹¹ No século XVII, auge da Contra-Reforma, a arte é capturada pelos aparelhos de Estado, só conseguindo sobreviver servindo ao poder monárquico. Entretanto, é o saber difundido pela crise maneirista que instala a pansofia do projeto enciclopédico, compêndio de todos os saberes e reunião dos conhecimentos universais adquiridos pelo homem. A alquimia perde seus prestígios, apesar de sua inspiração permanecer, como na “arte combinatória” de Ramón Llull, sistemas de discos com nomes e propriedades divinas que, ao serem girados, produziam todas as combinações possíveis entre os conceitos que apresentavam. A *Ars Raymundi* foi tomada pelas gerações posteriores como a chave de “todo o conhecimento”, inspirando obras como a *Ars Magna Sciendi* de Athanasius Kircher, publicada em 1669. A obra de Kircher, uma espécie de proto-enciclopédia, inspira-se no sistema de Llull para criar hieróglifos cuja combinatória servia como método global para se estudar a criação. O conjunto dos saberes universais depende cada vez mais dos crivos da razão, e, passa a ser entendido como Ciência, saber lógico que vem ocupar o Trono do Conhecimento. A Ciência Régia surge como sistema de codificação lógica que vem instaurar o ideal enciclopédico e o modelo de Academia da Idade Contemporânea. O projeto de Leibniz, instaurador da Sociedade de Ciências na Alemanha, tinha como propósito “cultivar as ciências puras e aplicadas, recolher observações, fazer estatísticas demográficas, atribuir patentes e passar atestados de invenção, controlar os pesos e medidas, enviar missões científicas a outros continentes, publicar obras de caráter científico, glossários, dicionários gerais e técnicos”.¹²

¹¹ KRAMER e SPRENGER. **Malleus maleficarum, o martelo das feitiçeras**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1991, p. 69.

¹²“Leibniz prevê ainda a inclusão de um *Atlas Universalis* contendo figuras, tábuas, esquemas e quadros de diversa índole (tais como a descrição figurada de instrumentos agrícolas, químicos ou cirúrgicos), um *Cimeliorum Literariorum Corpus* ou coleção de documentos raros e inéditos, um *Thesaurum Experientiae* ou recolha de diversos tipos de observações e experiências e ainda um *Vera Methodus Inveniendi ac Judicandi* que, para Leibniz, consiste no conjunto de procedimentos lógicos que devem orientar, quer a ordenação das verdades já alcançadas (*ars judicandi*), quer a descoberta de novas verdades *ars inveniendi*?” Cf. POMBO. **Enciclopédias filosóficas- Leibniz**. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/cap3p5/en-leibniz.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2004.

Ainda no século XVII, as práticas filosóficas e científicas ainda são chamadas de artes. Essa imprecisão de fronteira entre os planos de pensamento, hoje campos bastante distintos, tem fundamentos platônicos. A política, a jurisprudência, a agrimensura, a agricultura, a medicina, todas são consideradas artes, pois são atividades que necessitam de conhecimentos,¹³ constituindo um conjunto de provas sobre uma matéria. Platão define a arte como toda atividade não natural, que exige um certo domínio prévio das técnicas e dos conceitos. A arte não é apenas atividade manual, mas também intelectual e social, de modo que constitui o Direito, as táticas políticas, o gerenciamento dos espaços urbanos, a defesa e armamento das cidadelas, a organização das comunidades agrícolas, o governo sobre as forças brutas de produção e ainda as artes militares e sua derivação na arte da guerra. A moral, discernimento lógico da conduta, é chamada “arte da razão”.¹⁴

No *Vocabulário* de Lalande, a diferença entre a arte e a ciência é colocada a partir da distinção feita por Kant, que as diferencia não pela natureza da prática, mas por suas finalidades. A ciência é prioritariamente lógica, enquanto a arte é estética. As artes mecânicas são aquelas sem finalidade estética, que cumprem somente funções necessárias. Essa concepção vem de Aristóteles, que define a ciência como aquilo que não se ocupa com o possível e sim com o necessário, a saber: a lógica, a analítica, a física e a matemática, saberes sobre os estados atuais, sobre aquilo que não pode ser diferente do que já é. As ciências aplicadas, antes chamadas “artes”, são as técnicas passíveis de constante correção e aperfeiçoamento, mas é a Ciência, doravante “oficial”, que dá a Verdade sobre a criação. No século XVIII, as Ciências Naturais tornam-se o modelo de conhecimento, a determinação das leis do universo e seu funcionamento maquinal.

Anterior a isso, a máquina renascentista interessa ao plano da geo-educação porque cria uma superfície nômade, traçada pelas linhas de fuga dos aparelhos medievais. Linhas que ainda não endureceram na formação dos Estados modernos,

¹³ ABBAGNAMO. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.81.

¹⁴ LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 89.

mas que seguem os fluxos da expansão dos povos pela Terra, que doravante passa a ser concebida como “globo”.¹⁵ Juntamente com a bússola, que permitia a identificação das direções mesmo sob estrelas desconhecidas, um dos artifícios que permitiu as grandes navegações foi o estriamento da esfera terrestre em zonas designadas por graus equidistantes entre seus pólos e as linhas que lhes são perpendiculares. Junto com essa cartografia quadriculada, base para tratados que a repartiam entre os “donos” dos mares, instituía-se uma estranha superfície de sincretização e ebulição de saberes. A educação ainda era feita por ordens de ofícios, determinada não por uma escola, mas por modelos ambulantes, seguimentos de estilos, desenvolvimento de técnicas, domínio de peculiaridades, restrições específicas e não universais. O desenvolvimento de uma arte pressupunha viagens a terras estranhas, o aprendizado de outras línguas e a procura de mestres. Os artistas percorrem cidadelas, nas quais, recomendados por seus pares preceptores, oferecem seus préstimos, de modo que são aproveitados por um mestre que logo os põem em serviço.

Quando as violências da Inquisição e do absolutismo monárquico impõem o poder estatal amparado pelas obras da Igreja, as confrarias de mestres, magos e oficiantes são perseguidas ou incorporadas ao Estado. Todos esses tipos de profissionais, nômades e viajantes que agiam segundo suas próprias potências, só conseguem se manter ao aceitarem o consenso, se adequando a uma certa verdade tida como ideal. O Estado tem que vencer a vagabundagem, o “nomadismo de corpo” dos mineradores, dos pedreiros e construtores. O devir de povo, a linha de um bando e de sua arte, tem que acabar submetido a um modelo comparativo, que aniquila suas forças de desterritorialização. O ofício vira moeda comprada com força de trabalho, de modo que se passa a separar as atividades intelectuais das manuais, distinguindo aspectos de uma mesma matéria em funções que não conectam a teoria

¹⁵ A Terra não é o campo político definido como globo terrestre, território mundial cheio de redes em que circulam informações, dados, convenções. Esse globo se faz nas sobrecodificações operadas sobre a pele da Terra. Fugindo da opinião global, do senso comum sobre o planeta, a Terra se exila num Tártaro longínquo, muito distante do globo com o qual tem sido identificada.

com a prática manual, e, por isso, os corpos coletivos de artesões e oficianes, enfraquecem.

A Ciência Régia, aplicação de normas para estriar o espaço, fazedora de segmentos e estratos, opera por comparações, de modo que está sempre comprometida com o estabelecimento de valores. Uma de suas inserções é a aplicação da métrica a serviço da privatização de propriedades, estriando a Terra em territórios demarcados por contratos. A explicação do mundo físico fixa um centro no modelo gravitacional, nas atrações entre as massas e os pesos dos corpos. A metafísica é assassinada dentro do saber científico, que começa a se divorciar das artes e a contaminar a filosofia, produzindo o que Deleuze chama os “funcionários da filosofia”, os graves servidores do Estado. As explicações “oficiais” feitas pelo Estado dissolvem o espírito das tribos, dos bandos, essas máquinas de guerra potenciais no seio da multidão. A estatização das categorias profissionais, que emerge junto ao crescente processo de industrialização, tende a desvalorizar as singularidades. As ciências ambulantes tomaram formas irracionais, cujos procedimentos nos parecem absurdos a ponto da ciência contemporânea tomá-los como charlatanismo. Algumas práticas viram encantos, feitiços, técnicas de cura que, devido ao desuso, acabaram impregnadas de mistério e magia:¹⁶ a medicina tribal ou coribante¹⁷ a alquimia, a proto-geografia, a astrologia, as “mancias” e outras práticas chamadas “primitivas”. Saberes que só sobreviveram na medida em que se constituíram ofícios, profissões, graduações que um pretense mestre deveria percorrer. Deleuze e Guattari trazem as confrarias de ferreiros, carpinteiros, ourives, como força micropolítica dos bandos que resistem à gravidade do espaço estriado dos aparelhos de Estado e seu quase irresistível poder de atração. A mestria em uma dessas artes envolvia agrupamento de potências independentes que seguiam de acordo com oportunidades de trabalho. Foi essa mão de obra não servil, tesouro dos Templários, que ergueu as altas ogivas das catedrais do século XII. Embora sua força

¹⁶ DELEUZE e GUATTARI. *Mil Platôs* 5, p. 41

¹⁷ Na Grécia Antiga, curas coribânticas, que envolviam a posseção corporal de daimons, foram condenadas pela medicina hipocrática. Envolviam catarses, manifestações da força de um deus num ritual de beberagens, músicas e dança. Seus “curandeiros”, “magos”, são chamados de “sacerdotes vagabundos”. Cf. PELBART. *Manias e Logos: desrazão na Grécia Antiga*. In: _____. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, s/d. p. 21-45.

de trabalho interagisse com o Estado, o corpo desses oficiantes possuía devires que os aparelhos estatais não conseguia dispor. Os artífices não serviam a um Rei ou soberano, eram servos apenas de seu ofício, em cuja arte trabalhavam para alcançar a mestria. Seu saber itinerante só servia ao Estado quando aplicado em suas construções e na afirmação de um dado poder, Deus, a Madre Igreja ou o Rei. A arte é incorporada pelo Estado como força fazedora de templos, locais onde os corpos se aglomeram e alguma força superior é louvada. As ciências ambulantes caem em desuso quando a Igreja as abocanha, faz de seu Ofício o único legítimo e coloca todos os ofícios numa vala comum, rebanho guiado por um pastor.

É preciso apresentar então uma ciência, uma arte e uma filosofia que afirmem o valor majoritário instituído pelo aparelho estatal, produzindo saberes conformados em currículos. As instituições educativas, centros de medição e graduação do conhecimento, surgem na Idade Média frente à necessidade de controlar o deambular das ciências que atravessavam o corpo da Igreja, impregnando os cultos com os devires de sua arte. Todavia, sem as intensidades de um devir, nenhum culto sobreviria. Qualquer culto envolve uma arte "menor", alguma artimanha singular que conecta a sensação à vastidão sublime das forças. Esses artifícios, desenvolvidos na micropolítica totêmica dos clãs e posteriormente das confrarias, operam por leis maleáveis que lhe são intrínsecas e que fundamentam a estratificação de forças extraídas da Terra. Sobre essas forças, a arte cria figuras que se exprimem nas imagens de culto constituídas em templos, ícones e inscrições. Mesmo que nunca percam seu potencial de devir, essas imagens correm o perigo de acabar instituindo religião, ou seja, um plano dogmático, uma metafísica endurecida que afirma uma dada forma como sagrada e aprisiona o pensamento num consenso, o que, por natureza, é absurdo. Como encontrar consenso naquilo que se define deslocado de si mesmo? O pensamento, que não coincide nunca, funciona por sínteses disjuntivas que, ao invés de produzirem consensos, seguem os devires da Terra. Pensar é extrair da paisagem os blocos de sensações, as intensidades que animam suas massas e traços. Subsumida dentro de um culto, dando margem a lendas e mitos, a mais grave

das paisagens, mesmo a que faz retumbar poderes que a anulam, carrega a alma errante e experimental das artes que a compõe. As paisagens míticas são imagens que afirmam a alma dos territórios e por isso atraem ou repelem as multidões, cujos clamores insuflam as imagens de espírito.

A alma e o espírito são as qualidades vagas dos corpos e de seus devires: a alma exprimindo o acúmulo de potências animadoras que insuflam a vida e o espírito como movimentação que volatiliza e espalha os corpos em composição. Os saberes ambulantes, dificilmente localizáveis e documentados nos resquícios mais insólitos, são o que há de mais notável para uma geo-educação. Eles são a alma dos povos, culto de artes que criam o espírito de seus grupos. Tal espírito é a expressão da força de um bando que, imbuído dela, pode se fazer uma potente máquina de guerra. Obviamente, a máquina majoritária não tem interesse que tais cultos se insurjam como forma de resistência ao seu poderio, de modo que a história está sempre narrando a mesma crônica de conflitos, perseguições e lutas pelo poder. É por isso que os cultos da Terra e a suas artes passam a ser constantemente esquadrihados pelos aparelhos centralizadores de poder, que não cansam de colocá-los em julgamento. As ciências ambulantes, mesmo quando sob contrato com os aparelhos de Estado, diferem da Ciência Oficial porque não estão vinculadas a sistemas de valores e nem operam pelo modelo de dedução, indução e reprodução. Mesmo que lance mão de elaborados recursos mnemotécnicos, a ciência nômade é uma práxis para enfrentar os problemas e inventar experimentações que tentam transpô-los.

A ciência nômade opera com uma geometria marginal que se ocupa com figuras problemáticas vagas, variações na fixidez dos teoremas, transformações, deformações, distorções, ablações, redimensionamentos das regularidades territoriais. Itinerante, é um tipo de ciência gaia, alegre, que não intera nem reitera, apenas segue, sem servir. As linhas de que dispõe são percursos a serem percorridos, passos a serem observados, etapas para se transpor, definindo maneiras de expressão

que carregam blocos de sensações que sempre são levados adiante. O manejo desses saberes forja estilos que espalham tipologias pelo mundo, criando povos e massas de população. Como o tipo de imagens que as ciências ambulantes percorrem nem sempre são convenientes para a máquina estatal e suas deglutições, essas facilmente são revestidas de escárnio e rechaçadas pelos saberes legítimos, que tendem a tomarem dimensões exclusivamente abstratas e nem sempre populares.

O perambular dessas ciências menores acontece junto às combinações heteróclitas entre vários tipos de vida, nos contágios, nas trocas e trucagens operadas nas imagens de pensamento pelas quais a própria vida é tipificada. Um tipo de vida popular comporta sempre a crença em uma vida diferente, ligada a alguma força espiritual que dê sentido para o próprio viver. A grande falácia dogmática consta da afirmação das tipologias como verdades que nos ajudam a discernir os tipos “legítimos” dos falsos, enfim, na crença de que certos tipos são enganosos, visto que seus elementos não sustentam uma tipificação e se confundem, fazendo com que as distinções tipológicas se tornem imprecisas. Ícones populares, deuses e monstros povoam as zonas fronteiriças, constituídas por saberes marginais que não conseguem se situar como ciência, como arte ou como filosofia, e que, mesmo contagiados pelo senso comum, não se enquadram nos diagramas das religiões. São figuras estéticas que ultrapassam os tipos e expressam delírio dos povos que são a vida do plano de imanência.

Sem “objetivos úteis”, a arte se constitui com maneiras e com gostos. Não que o gosto subsista às maneiras ou que essas o acompanhem para constituir um estilo, não há como discernir o gosto da maneira, pois ambos são forças em jogo na criação de um estilo, elementos distintos da mesma arte num único agenciamento de desejo, braços da mesma máquina, encontro de forças diferentes no mesmo devir. Um estilo mostra o gosto e impõe uma maneira, um jeito de fazer que, de um modo ou de outro, o gosto do artista sempre perverte. Estilos são modos de vida, criações de paisagens existenciais. É por isso que há uma pressão para que sejam

esquadrinhados nos cânones impostos pelas Academias de Belas Artes. A repercussão de rostos e paisagens no populacho demanda uma educação cristã de cunho iconológico, cujas regras “formam uma pedagogia, severa disciplina”¹⁸ que tanto inspira as artes assim como se deixa inspirar pelo desenvolvimento dos estilos. Essa pedagogia glorifica certas forças por meio de pinturas, palácios e grandes edificações, monumentos desenvolvidos por uma maneira de tratar a matéria que está sempre envolvida com um gosto e que responde a demandas dos estilos. O barroco, expressão da glória aristocrática, cúmulo do que hoje se considera “politicamente incorreto”, constitui o estilo da Idade Clássica, cujas formas foram excessivamente copiadas dando matéria para o *kitsch*, arte “brega” que distorce o academicismo. É durante a propagação barroca que a arte se institui como disciplina de estilos, assinando seu divórcio da ciência, que passa a ocupar-se exclusivamente com a exploração de matéria-prima e com os meios de produção, alheia às preocupações estéticas das técnicas que desenvolve.

Enquanto a arte toma vias que levam suas criações cada vez mais para fora dos sistemas produtivos contemporâneos, a ciência trabalha contra o fora, sempre atualizando dados variáveis sobre a matéria extensa. A Educação Moderna surge como instituição exclusivamente científica, centrada em problemas atuais, urgências concretas que a tecnocracia capitalista resume na preparação de sujeitos que dêem conta da produção. A formação escolar e as disciplinas curriculares se constituem numa espécie de quartel da razão, dentro do qual todo o espaço das artes se restringe ao desenho geométrico, à reprodução de modelos decorativos e à aplicação de técnicas. Todavia, a propagação e inserção de estilísticas na máquina social se submete a uma política de distribuição de espaços cujos domínios se dão de modo aleatório. A arte faz proliferar invenções que, ao contrário daquelas que surgem a serviço do Estado, dificilmente encontram aplicação, mesmo quando evidenciam a problemática territorial que as envolve.

¹⁸ DELEUZE e GUATTARI. *Mil Platôs 3*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p.38.

Numa Terra em que quase todo ouro já subiu a superfície, os devires da arte respondem aos acasos e às sensações, forças que a ciência não encontra nenhuma maneira para dar conta. Máquina de guerra alisadora que amplia os espaços excessivamente estriados da modernidade, a arte é potência virtual, nunca acabada, nunca completamente codificada. Viver o novo, o que nunca vivemos antes, nos conduz à estranheza da própria vida, ao estado bruto que a linguagem não abarca, impulso vital imiscuído na matéria, mas impossível de ser quantificado, porque não há separação entre a vida e a matéria por onde o impulso vital circula. A ciência pode medir suas variáveis produzindo planos de referências, mas somente a arte conserva a vitalidade de uma experiência, atualizando-a em algum tipo de composição estética. Ao conservar, a obra de arte joga com a impermanência e nos põe de cara com o mistério de viver e morrer. A ciência tenta dominar o organismo e prorrogar a sua morte, mas é com a arte, emissora de signos imateriais, que a ciência atinge a imortalidade. Fogo, água, ar, molécula, mineral, vegetal, animal, criança. Expressando o indizível, a arte lida com o que está fora dos organismos e das organizações. Ao cruzar o campo da ciência, dissolve a funcionalidade de suas observações, criando perceptos com elas. Imparcial e deturpadora de referências, a arte cria órgãos e reinventa suas composições, explora desconhecidas possibilidades dos corpos e a duração infinita do horror e da beleza de tudo o que, mesmo imperceptível, monstruosamente pulsa.

A arte funciona sempre como máquina de guerra, operando por revezamentos. Seu campo de ação se dá sobre os sincretismos que dão consistência aos povos, aos planos que se misturam e criam imagens para expressar as forças junto às quais um povo devém. O saber popular é animado por elementos intensos que tomam a forma de deuses, deuses que estão ligados às forças da Terra, que migram, que se tornam outros, mudam de nomes, se confundem com santos e outros tipos espirituais que, ao serem absorvidos pela soberania do mercado, podem acabar figuras vendidas em rótulos. Santinha estampada na garrafa de água mineral, diabinho guampudo na de aguardente: o popular afirma o absurdo dos consensos que o pensamento mágico produz. Mas os modelos nunca conseguem resistir à

vertigem da diferença,¹⁹ por isso não cessam de se distorcer. Artíficos para se conseguir experimentar a estranheza do devir. O que anda na boca do povo subsiste a algum saber menor que, mesmo comum, vulgar, mostra o percurso das forças, as séries com as quais se conectam, as relações de vizinhança que estabelecem, os modos pelos quais se agrupam, se associam entre si e dissociam seus elementos. Nessa dissociação, cria-se a “outra vida” que permeia a alma popular, espécie de manha para agüentar a fantasmagoria dos territórios e as efetivas assombrações nos domínios que se pretendem absolutos. Os demônios pululantes que o saber menor não cansa de inventar são figuras que surgem para expressar o intenso potencial desterritorializador dos estabelecimentos territoriais.

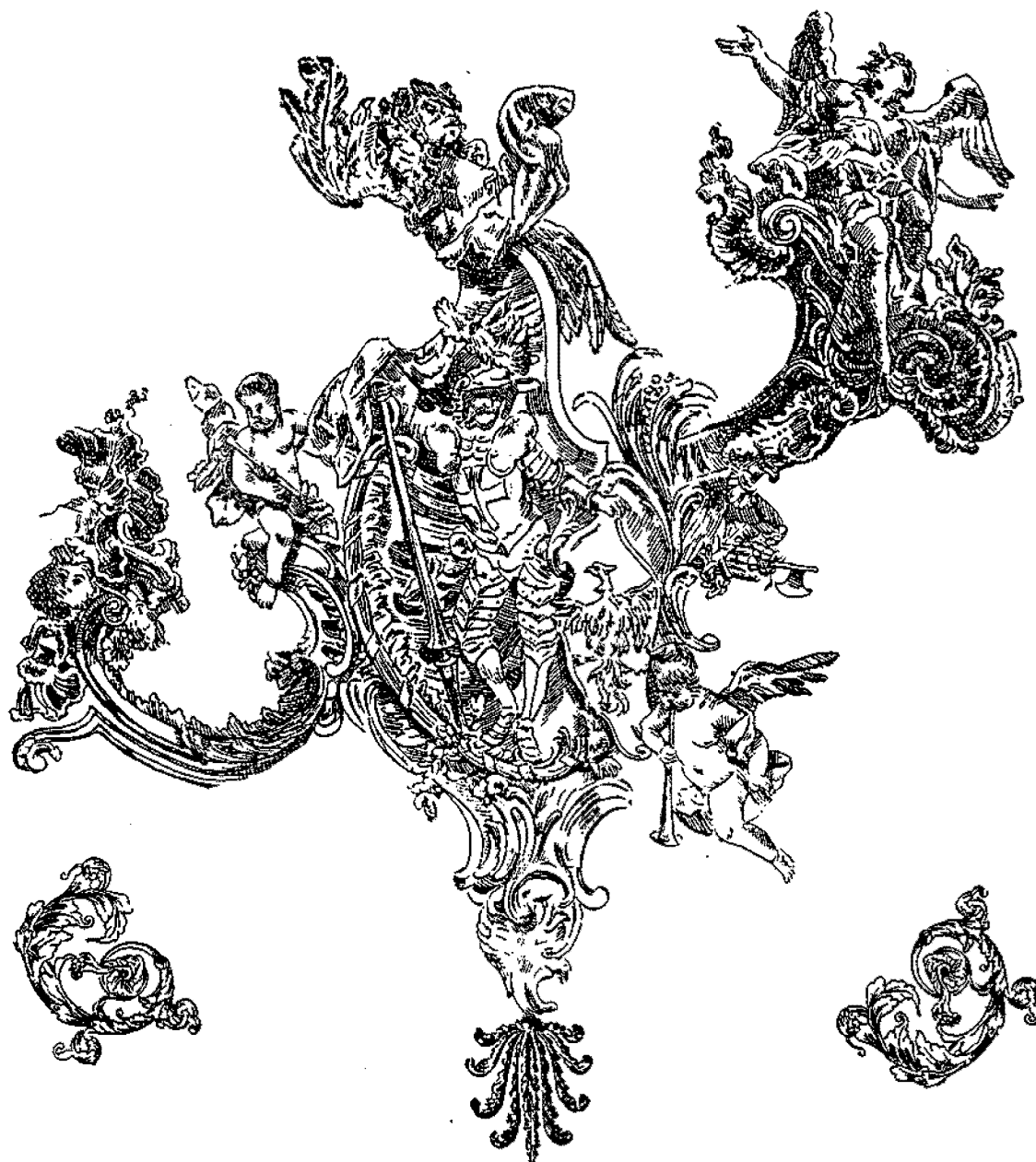
As produções pop são as forças capazes de “levantar um fantasma”,²⁰ ressuscitar deuses mortos e fazer ídolos virarem devir, numa espécie de atividade mítica que trai a própria filosofia, adulterando-a por um campo de saberes sincréticos que apunhalam sua serenidade ateísta. Tal campo não constitui uma religião, mas é propício a uma re-ligação totêmica com forças espirituais que são os elementos imperceptíveis dos devires da Terra. Os totens definem as tipologias do pensamento mágico, animista, que, tal qual a arte, não faz outra coisa que não seja dar alma para os conceitos ao invés de compreendê-los ou de interpretá-los. Pois, são as interpretações que colocam a arte e suas figurações perceptuais em completo perigo, já que tendem a aniquilar as intensidades dos blocos de sensações em que se realizam as singularidades de um pensamento. Realizar um pensamento nunca deixa de ser um ato mágico, uma arte. É na força singular das sensações e da arte que se encontra a Grande Saúde inorgânica que constitui um dos propósitos da esquizo-análise. Para não inviabilizar esse encontro, a filosofia de Deleuze luta contra a imposição de verdades e suas imagens de pensamento dogmáticas. Embora a intensidade de uma força não dependa do tipo de imagem à qual esta se liga, é junto à tipologia de seus afectos extensos, territoriais, que as qualidades intensas dos blocos de sensações podem se definir.

¹⁹ DELEUZE. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 268.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 271.

Uma ciência menor é aquela que opera com imagens de pensamento desatualizadas, em vias de se fazer, sem dados concretos. É a esquizo-ciência das intensidades, ocupada com as adequações e inequações dos corpos e suas forças. Sua função não é aplicar as forças, mas operar junto a campos problemáticos, cheios de zonas instáveis, bifurcações, ignorância perante territórios desconhecidos e corpos estranhos. É uma ciência ocupada com acontecimentos, não com fatos acontecidos, e sim com afectos alheios ao atual. Não tem como modelo de pensamento as leis da gravidade e não se vale das medidas, pois essa ciência não é comparativa ou dedutiva. Não é lógica; e sim gráfica. Toda a sua extensão é uma imagem do plano, mapa que se orienta pela posição dos astros e pelas direções dos ventos. Ao traçar um plano de referência, cartografa-se um território com todas as subdivisões, marcação de fronteiras, paralelos e meridianos, cidades, estradas, veios e oceanos, montanhas, florestas e desertos, localizados de acordo com suas posições cardinais e definidos pelo tipo de elementos que constituem. Ocupada com as linhas, a ciência menor é geométrica, não com objetivo de marcar extensões de propriedade, mas como traçado de pontos de passagem e zonas de perigo. Segue de modo rítmico, dinâmico, imprevisível, de acordo com uma geometria marginal. O plano de pensamento dessa ciência padece dos afectos de forças naturais e se expõe às disparidades misteriosas da sorte, frente às quais inventa maneiras de decifrar os avisos do acaso. Seu plano de referência é uma composição estética povoada de figuras, números, nomes, seres incorporais, deuses, demônios, batalhas e provas. É uma prática noológica que lida com forças exteriores, compostas por elementos fora da linha abstrata que o pensamento traçou. A ciência menor não explica os objetos de culto, os cria. Por isso descamba para o plano da arte, sem deixar de correr o risco de, no meio do percurso, virar um dogmatismo de seita. A ciência-arte não aplica Leis Áureas para obter a Forma, a Harmonia Universal e sua teorema, mas analisa elementos inequiláteros, heterogêneos, conceitos, mínimas diferenciais, complexas variáveis, variações. Mistura forças com os planos filosóficos, mas antes de constituir

um plano metafísico, cria seres de sensação ao apresentar suas experimentações, formulações, mapas, gráficos, figuras. Não se pode dizer que é ciência, tampouco que é simplesmente uma arte, visto sua atividade cartográfica ser plena de absurdas utilidades. *Ciênciarte*.





Sal . Saberes alquímicos

*O mundo tornou-se caos,
mas o livro permanece sendo
imagem do mundo,
caosmo radícula,
em vez de cosmo-raiz.¹*

No segundo capítulo de sua arqueologia das Ciências Humanas, *As palavras e as coisas*, Foucault apresenta o saber do século XVI como aquele que conhece sempre a mesma coisa e a conhece indefinidamente sob o mesmo termo. Esse “saber movediço”,² cheio de resquícios pagãos que sobreviveram à cristianização, conjuga o que hoje entendemos por ciências com o conhecimento ambulante e as chamadas artes ocultas. No Renascimento, o saber estava intrincado nas analogias da forma mágica de pensar, cuja ocupação era identificar as semelhanças para melhor entender e lidar com a Natureza. A sabedoria é concebida como capacidade de decifrar as similitudes invisíveis entre os astros, as estrelas, os minerais, as plantas, os animais, as horas do dia, as épocas do ano e as partes do corpo humano. A alquimia era uma prática inerente ao conhecimento do cosmos e a magia era o domínio da vontade do sábio sobre a matéria. Um tipo de conhecimento que superpõe conjunção e

¹ DELEUZE e. GUATTARI. *Mil platôs 1*. São Paulo: Ed.34, 1995, p.14.

² FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 42.

ajustamento (conveniência) entre seres distintos e correspondência entre domínios diferentes, afastados e separados no espaço.

Arte das analogias, o pensamento da tradição hermética dos magos ocidentais trata, basicamente, das ligações entre instâncias complementares: macrocosmos e microcosmos. O macrocosmos é o mundo visível, que situa acima a abóbada celeste e sua disposição de astros e, abaixo, as profundezas da terra, com suas multiplicidade de estratificações, diversos minerais e insondáveis reinos abissais. Embora as trocas de fluidos entre estas duas dimensões pudessem ser observadas no mundo visível, fenomenológico, a magia lidava com o invisível, com humores e disposições determinados tanto pelas potências cósmicas celestes como pelas diabólicas forças das profundezas. Entre Céu e Inferno situava-se o microcosmos, que compreendia o epitélio do mundo, lócus dos seres, os quais vivos ou não, compunham a crosta terrestre.

O corpo humano é o principal microcosmos, foco de atenção para o humanismo consolidado no Renascimento. Imagem do cosmos, semelhança divina e *obra prima* da criação, o modelo do corpo serve de base para o projeto de templos³ e como medida para as coisas. A crença na sintonia entre corpo e astros aparece nas explicações mítico-patológicas das doenças. Em 1484, o médico Ulsenius, da cidade de Nuremberg, explicou a epidemia de peste como influência da oposição entre um astro na constelação de Touro e um agrupamento de planetas junto a Escorpião. No século XVII, Kepler dizia que as epidemias de peste aconteciam devido a aspectos desfavoráveis entre Júpiter e Saturno.⁴ Apesar da irrupção das ciências naturais e da extrema desconfiança que a Inquisição lançou sobre as ditas "artes ocultas", Foucault comenta em sua *História da loucura*, que, ainda no século XVIII, admitia-se que os loucos, lunáticos, sofriam as influências lunares sobre o cérebro.

Estes são diagnósticos de tempos em que ciência, magia e religião não constituíam domínios separados e os alquimistas eram chamados "filósofos". A obra

³ ROOB. **Alquimia e misticismo**. Taschen, 1997. Cf. Microcosmos, p. 534-613.

⁴ SCHEIBER e MATHYS. **Infectio**: historia de las enfermedades infecciosas. Roche, 1987, p. 13.

alquímica, entre outras coisas, visava atingir o conhecimento da essência criadora e alcance da vida eterna. Curar os males do corpo, os quais o pensamento mágico vê como interligados aos da alma, é o que move os médicos e experimentadores alquímicos a procurar fórmulas eficazes contra as inúmeras enfermidades que surgem devido às migrações e às aglomerações urbanas que marcam o início da Idade Moderna. A doença, a dor e a morte mostravam toda a fantasmagoria da vida e o quanto esta dependia de algo desconhecido, essas insondáveis forças exteriores, as quais os sábios, magos e médicos se propunham a estudar. Os mistérios do que está fora da compreensão humana e os perigosos flagelos que estes ocultam é o que conduz a ciência e a nomeia. Ciência, filosofia, arte e magia tratavam da mesma coisa, da procura incessante das causas profundas, cujo conhecimento seria a chave para a decifração dos signos invisíveis que regiam o corpo e a Natureza.

Estabelecer relações entre microcosmos e macrocosmos era uma das chaves para se compreender os enigmas do mundo. Tais operações implicavam que o neófito aprendesse a ler as palavras da natureza, marcas impressas por uma ordem supra-humana, divina, ainda que também demoníaca. Da leitura dessas marcas dependia a obra dos alquimistas: a transformação da matéria bruta em ouro e a feitura do elixir da eternidade, a pedra filosofal. Tais feitos davam ao mago o conhecimento dos segredos da vida e da morte. A cura exigia a decifração dos sinais emitidos pelo corpo e a escolha correta do remédio, que dependia do conhecimento das formas, cores e outras características peculiares que identificavam as assinaturas planetárias encontradas na Natureza. Supunha-se que uma planta venusiana curaria as doenças dos genitais femininos ou dos seios, partes do corpo relacionadas a esse astro. Fracastoro, em 1521, indicava gargarejos com cobre, metal de Vênus, para o tratamento da sífilis, doença chamada "venérea",⁵ ou seja, de Vênus.

Tais relações são efeitos de superfície,⁶ termo de expansão que garante o saber das similitudes que acolhe, em um só plano, magia e erudição. Os mitos que povoam

⁵ SCHEIBER e MATHYS. *Infectio*, p. 62-68.

⁶ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 43.

este plano desenharam-se a partir das estrelas e dos reinos da Natureza. Seus protagonistas, deuses e heróis, denominam as intempéries e os astros. As luminárias, sol e lua, e os planetas do sistema solar indicam os acontecimentos da terra, inscritos na anatomia humana. Senhores dos sete céus, o Sol, a Lua, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno designam as forças que envolvem a criação do mundo natural e a continuidade desta pelas mãos do homem. O mundo, “grande livro aberto”,⁷ é coberto de hieróglifos, “brasões, cifras, palavras obscuras” a serem lidos, marcas que dizem de uma outra língua, anterior à Babel, em que os signos ocultos exprimem um saber que se funda “na sùmula de suas assinalações e na sua decifração”.⁸ Talvez seja a língua das *Crônicas de Akasha*, livro que os ocultistas citam para dizer da escritura de tudo o que existe no universo, uma espécie de “biblioteca de Babel”⁹ condensada em um único volume. O esoterismo do século XIX volta a se ocupar, embora de modo relativamente positivista, com essa escrita imemorial que compreende o infinito e os mistérios da existência.¹⁰ Eliphas Levi, o ocultista francês que influenciou o pensamento dos místicos do Antigo Regime, reporta a um livro muito antigo, nunca traduzido, “inteiramente escrito em caracteres primitivos em páginas separadas como as tabuletas dos antigos”.¹¹ A paisagem romântica desperta para a leitura do que Levi chama de “poesia da criação”, a vida e o puro movimento, cujas leis pertencem a uma doutrina absoluta, escondida desde o começo do mundo. Somente os magos e os iniciados nos mistérios podiam ler algumas páginas desse texto fantástico, portador de todos os segredos. Na prática, o trabalho dos estudiosos era investigar similitudes entre mitos e símbolos das mais diferentes culturas e

⁷ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 36-37.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 36.

⁹ Cf. BORGES. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999.

¹⁰ A idéia “livro do mundo” ou Grande Obra, é encontrada nas mais variadas correntes de pensamento ao longo de toda a história da civilização. Cf. Prefácio de Mallarmé ao Livro, em uma tradução de Haroldo de Campos. Disponível em <<http://www.eca.usp.br/alunos/posgrad/denise/prefacio.htm>>. Haroldo de Campos escreve sobre livros figurados e a poesia visível, *Mutus Liber* e *L'Oeuvre* em um artigo para Folha de S. Paulo, “A fala visível do mundo”, disponível em <<http://www2.folha.uol.com.br/biblioteca/1/02/1995090303.html>>. Cf. FURTADO. <http://www.palavreiros.hpg.ig.com.br/criticaliteraria_dolivromaquinaamaquinaalivro.htm> Acessos em: 5 set. 2003.

¹¹ LEVI. *Dogma e ritual de alta magia*. São Paulo: Pensamento, 1988, p. 57.

religiões e dissertar sobre os significados universais encontrados em hieróglifos egípcios, mitos clássicos, narrativas bíblicas e outros arquivos.

A pedra filosofal, a medicina universal a transmutação dos metais, a quadratura do círculo e o segredo do movimento perpétuo, não são, pois, nem mistificações da ciência nem ilusões de loucura; são termos que se devem entender no seu verdadeiro sentido, e que exprimem os diferentes empregos de um mesmo segredo, os diferentes caracteres de uma mesma operação que definimos de um modo mais geral, chamando-a somente A Grande Obra.¹²

Estudar esta "Grande Obra" é compreender uma natureza que, em toda sua extensão, é escrita. Para este tipo de *episteme*, conhecer a natureza é "recolher toda a espessa camada de signos que puderam ter sido depositados neles ou sobre eles; é reencontrar também todas as constelações de formas em que eles assumem valor de insígnia".¹³ O trabalho do mago ou do alquimista visa obter o conhecimento de leis gerais do universo, entender seu funcionamento e compreender o sentido da vida por meio da decifração dos signos que a matéria emite. O cosmos, livro aberto, fala. Palavra oculta nas coisas, a "prosa do mundo" forma redes de marcas, cuja disposição dos signos e dos nomes que a ele se associam, obedece a certas leis.

Além da escritura divina encontrada na própria criação, as leis ocultas condensavam-se na pedra de esmeralda,¹⁴ cuja feitura é atribuída a Hermes Trimegisto, figura a quem os esotéricos atribuem a gênese do conhecimento mágico-cabalístico. A correspondência entre aquilo que está em cima ao que está em baixo e vice-versa implica a compreensão de uma ordem de equivalências e reciprocidade entre instâncias distintas, o milagre da criação. Foucault supõe que, para os eruditos

¹² LEVI. *Dogma e ritual de alta magia*. São Paulo: Pensamento, 1988, p. 59.

¹³ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 55.

¹⁴ *Tabula smaragdina*, tábua ou mesa de esmeralda, pedra em que Hermes Trimegisto teria escrito a essência de sua sabedoria: "Verdadeiro é, sem falsidade. Certo e muito verdadeiro. Que aquilo que está em cima é igual àquilo que está embaixo e que aquilo que está embaixo é igual àquilo que está em cima, para realizar os milagres de uma só coisa. E como todas as coisas existem pela contemplação de uma só, todas as coisas surgiram desta única coisa por um simples ato de adaptação. O pai dela é o Sol, a mãe é a Lua. O Vento carregou-a em seu útero, a Terra é sua ama de leite. É o pai de todas as obras de maravilha em todo o mundo. O poder dela é perfeito. Se for lançada sobre a Terra, separará os elementos da Terra daqueles do fogo, o sutil do grosseiro. Com grande sagacidade sobe delicadamente da Terra para o Céu. Desce de novo para a Terra e une em si própria a força das coisas superiores e inferiores. Assim possuirás a glória do brilho do mundo inteiro e toda obscuridade fugirá de ti. Esta coisa é a forte fortaleza de toda a força, pois vence toda coisa sutil e penetra em toda a substância sólida. Assim foi o mundo criado. Consequentemente haverá maravilhosas adaptações, das quais a maneira é esta. Por esta razão eu sou chamado Hermes Trimegisto, porque eu tenho três partes da sabedoria de todo o mundo. O que eu tinha a dizer a respeito da operação do Sol está completado". Cf. GILCHRIST. *A alquimia e seus mistérios*. São Paulo: Ibrasa, 1988, p. 59.

da época, este saber é *legenda*, coisa para ser lida. Saber que é interpretar; “fazer tudo falar”.¹⁵ Trata-se do conhecimento da escrita da natureza que encontra “sempre novos signos da semelhança”, os quais, expressos nos segredos dos discursos esotéricos, trazem à superfície as marcas daquilo que querem dizer.¹⁶

Excitação inconsciente que libera os segredos da matéria, o processo alquímico nada mais é do que ser tocado por signos que “não podem ser outra coisa senão similitudes”.¹⁷ O alquimista busca o sentido trazendo à luz as semelhanças¹⁸ e escutando as vozes imperceptíveis dos mistérios da criação. Por meio das semelhanças, que constituem a singularidade dos valores atribuídos aos signos,¹⁹ se conhecem as assinaturas planetárias, a especificidade de seus domínios e como as combinações entre estes indicam parentescos, subordinações, simpatias e antipatias. O mundo é visto como uma “rede de marcas” que imbrica signos e conteúdos, segredos e indicações, de modo que as coisas e suas designações não se distinguem. Situada a meio caminho entre as conveniências astrológicas e as figuras da natureza, no século XVI, “a linguagem não é um ser arbitrário” e sim algo que reside “em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais”.²⁰ Experimentar o ser da linguagem é reunir todos os signos num só, poesia e loucura, existência e desaparecimento ao mesmo tempo.²¹

Muitos historiadores, tais como Minois e também Foucault, lembram este período como auge da “festa dos loucos”, ou “festival do burro” ou “dos tolos”, na qual, uma vez por ano, acontecia a inversão de classes e a exposição ao ridículo das *personas* de poder.²² Thomson mostra como, desde o final do século XIV, surge um certo culto à permissividade,²³ que o autor atribui à corrupção das autoridades eclesiásticas. A veneração da aparência e a nudez renascentistas imbricam-se nas

¹⁵ FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, p. 55.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 49.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 57.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 40.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 39.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 47-49.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 68.

²² MINOIS. *Historia de los infiernos*. Barcelona: Paidós, s/d, p. 264.

²³ THOMSON. *A assustadora história da maldade*. São Paulo: Ediouro, 2002, p. 343.

observações de Foucault sobre o tempo em que “a besta se liberta” e um enlouquecimento da imaginação cria a mais vasta iconografia de animais impossíveis²⁴ vista na Europa. A sociedade, recém curada da peste negra, vê surgir epidemias de sífilis enquanto assiste o início da Contra-reforma, a proibição da prostituição em inúmeras cidades e o acréscimo das folhas de figo nas figuras nuas de Michelangelo. Os banhos públicos, que misturavam ambos os sexos, foram abolidos em 1530 na França e em 1546 na Inglaterra, mais para controlar a sífilis do que pelo puritanismo que começava a emergir. Doenças venéreas são vistas como castigo por causa da luxúria desenfreada e os sífilíticos são confinados junto com os loucos e os alquimistas, proscritos que “ostentam secretos estigmas de insanidade”²⁵. Práticas como a auto-flagelação, a tortura e a execução pública de condenados, fossem estes judeus, hereges, feiticeiros ou bruxas, acompanharam o esfacelamento da Igreja nos primeiros séculos da Era Moderna. O sentido apocalíptico tomado pelo discurso religioso da época reforça a crença de que as infecções vinham da visão do Inferno²⁶ como castigo para os pecados dos homens. A morte, a guerra, a fome e a peste espalhavam-se pelo mundo. O livro aberto do cosmos, memória absoluta da criação, que conta tudo desde o início, estava se aproximando do fim. O problema surge quando esta escritura divina, palavra cabalística que insufla a vida, se revela como matéria corruptível, sujeita a erros e distorções, apagamentos de memória, de trechos e páginas ilegíveis, quando não faltantes.

Junto a essas páginas indecifráveis, ascende, com traços de deus pagão, a figura do Diabo. Delumeau, que o chama de “prestidigitador temível”,²⁷ mostra como o demônio ganha visibilidade por meio de inúmeros livros e folhetos impressos que circularam abundantemente pela Europa Moderna. Tentador e carrasco da humanidade, o Demônio tinha poderes, concedidos por Deus, sobre os movimentos locais e sobre o corpo, de modo que todos os demônios, mesmo que não

²⁴ FOUCAULT. *A história da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 20.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 105.

²⁶ SCHEIBER e MATHYS. *Infectio*, p. 13.

²⁷ DELUMEAU. *A história do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

possuidores de corpo, agiam sempre por intermédio das forças naturais. Mestre da feiticeira, a utiliza e serve-se de suas fraquezas para realizar suas perfídias. Bruxa e Diabo podem alterar o microcosmos, mundo sublunar, provocando êxtases, arrebatamentos, tormentos e tentações. Os inquisidores Kramer e Sprenger, autores do popularíssimo manual da caça às bruxas, o *Malleus Maleficarum*, explicam que as influências dos astros, seres que exprimem as Essências, não concernem aos poderes das bruxas, concedidos de acordo com o Diabo.²⁸ As bruxas podem aproveitar certas confluências entre as estrelas, mas somente por meio das “artes malignas do demônio”²⁹ que realizam seus feitos. Os demônios podem levar os homens a acreditar na falsa divindade das estrelas e tentá-los à idolatria, mas os astros estão ainda relacionados a Deus. Trata-se de corpos celestes que fazem parte do que a cabala designa como “plano astral”, inferior ao espiritual, mas regido pelas potências angélicas.³⁰ Anjos caídos, os demônios habitam o mundo incitando e tentando os mortais a pecar.

A perspectiva demonológica produz um saber no qual os inquisidores crêem que elementos mais próximos, microcósmicos, ditos da matéria “inferior”, têm mais efeito sobre as disposições do espírito do que os astros. Embora a influência dos astros ainda vá ser considerada a luz da incipiente ciência contemporânea, o *Malleus* adverte que professar que tudo provém das estrelas é contrário à fé cristã, afirmada pela resistência às predisposições astrais e pelo uso correto do livre-arbítrio frente às forças da natureza. Ser cristão é, acima de tudo, suportar as dores, suplantar os desejos da carne e aceitar, tal qual Cristo na cruz, as provações do corpo e os desígnios celestes. Mais do que analogia viva do Criador, o corpo padece de muitos males e mostra-se extremamente suscetível a ameaças que vêm de fora. Mais do que nunca, prestigiam-se os suplícios do corpo e as aflições imputadas nesse por obra do

²⁸ KRAMER e SPRENGER. *Malleus maleficarum*, o martelo das feiticeiras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991, p. 101-109.

²⁹ Idem, ibidem, p. 69.

³⁰ Subordinadas a Deus, estas são descritas a partir de uma minuciosa hierarquia, cujos príncipes, intercessores diretos de Deus, são os arcanjos. A visão cabalística, e sua lógica de equivalências, atribui uma horda infernal a cada classe da hierarquia celeste.

demônio a mando de Deus. O modelo olímpico de beleza e formosura esvaece e figuras grotescas como a bruxa e o tolo, com seus furores concupiscentes ou pensamentos indomáveis, mostram que o dono deste mundo é mesmo maligno.

A alquimia, conhecida por documentos advindos de uma variedade de culturas (grega, árabe, chinesa, egípcia), veio à tona nos círculos eruditos do Renascimento como possível síntese de um conhecimento universal. Mas algumas práticas alquímicas não deixavam de ser vistas como supersticiosas. No *Malleus Malleficarum*, a doutrina de Santo Agostinho é evocada para sustentar a condenação dos amuletos, desaprovados também pela Escola de Médicos. No final do século XV, os médicos alemães já apontam a ausência de virtudes no uso de encantamentos e talismãs,³¹ cuja feitura era uma das ocupações dos alquimistas. A ênfase em deuses pagãos, nome dos metais usados na alquimia, equivalentes às sete estrelas móveis visíveis para aos homens no céu, a constante presença de letras, palavras e línguas desconhecidas e as monstruosas figuras do andrógino e do dragão nos desenhos alquímicos, colocavam a alquimia e suas práticas no alvo de um poder eclesiástico ávido para mostrar sua força. Cultuar e adorar os astros eram práticas heréticas, mas maior heresia ainda seria adorar estranhas bestas, aliadas de Satanás. A alquimia passa a ser associada à feitiçaria e por vezes ao demonismo. Ao triunfo diabólico do “saber proibido”,³² daquilo que o *Malleus* não cansa de denominar como artes mágicas, artes ocultas ou ainda artes do demônio, sucede-se o “advento de uma noite na qual mergulha a velha razão do mundo”, que aniquila todo o saber e expõe a inacessibilidade ao verdadeiro conhecimento. Os valores humanistas e os ideais cósmicos junto aos quais a alquimia veio à luz, se dissolvem no desatino de saberes que o mundo moderno põe-se a multiplicar.

Foucault mostra o triunfo do “furor universal” com a imagem dos *Cavaleiros do Apocalipse* de Dürer, que exprimem as ameaças e segredos do mundo como

³¹ KRAMER e SPRENGER. *Malleus*, p. 111.

³² FOUCAULT. *A história da loucura na idade clássica*, p. 21.

“guerreiros desenfreados da louca vingança”.³³ A fé exacerbada do tempo das grandes catedrais, que abriu as portas para o sentimentalismo fanático e para a superstição, dá lugar ao medo e à desconfiança. O historiador Minois escreve sobre este século como aquele em que “o inferno se desborda pela terra”. O antigo simbolismo gótico “deixa de falar” e as significações espirituais solidificadas na Idade Média se embaralham de tal modo que as coisas são sobrecarregadas de “atributos, de índices, de alusões onde acabam por perder a própria figura” devido a uma multiplicação do sentido.³⁴ Entre as coisas, são tecidas inúmeras relações, múltiplos cruzamentos de signos que “só podem ser decifrados no esoterismo do saber”.³⁵ Na dissociação entre a imagem e o discurso, os signos se abrem ao onírico, espaço vazio que se faz entre a palavra e a coisa. É nesse oco, lócus desocupado, que os demônios penetram, colocando a linguagem a toda sorte de ilusões. Para se atingir o conhecimento da obra de Deus é preciso desmascarar o Diabo, descobrir suas artimanhas, truques que distorcem os sentidos e colocam o coração em desatino. Mais rápido do que seus perseguidores, os quais conquistavam territórios ditos “selvagens”, disseminavam guerras, torturavam, condenavam hereges à forca e à fogueira, o Diabo faz do mundo a sua casa.

A abertura do sentido, experimentada na decadência dos ideais renascentistas e a ainda recente exploração de continentes distantes e desconhecidos do europeu, permite toda a sorte de ficções espontâneas, sonhos, visões distorcidas e quimeras, tão presentes neste período que a História da Arte chama Maneirismo ou Protobarroco. Aprende-se que as semelhanças são aparentadas da ilusão e que o Diabo está sempre a nos ludibriar com palavras enganosas. A sombra que o Maligno lança sobre a sociedade européia vela o pretense conhecimento da obra divina, o livro aberto do cosmos. Livro que diverte o Diabo, que brinca arrancando suas páginas e adulterando muitas e muitas palavras.

³³ FOUCAULT. *A história da loucura na idade clássica*, p. 22.

³⁴ Idem, *ibidem*. p. 18.

³⁵ Idem, *ibidem*.

A chamada Arte,³⁶ prática mágica de interação com os elementos do cosmos, começa a tomar o lugar de um sistema de erros, cujo uso passa a ser relacionado a bufões, ciganos, ilusionistas e ingênuos. Com o Barroco, período em que a semelhança não é mais a peça fundamental do pensamento, inicia-se o lento desaparecimento das antigas superstições e o rechaço da magia, que gradualmente vai sendo relacionada com a religiosidade primitiva encontrada nos territórios colonizados. O classicismo emergente denuncia o saber das analogias, sobre o qual a magia se constituiu, como “misto confuso que cumpre analisar em termos de identidade e de diferenças, de medidas e de ordem”.³⁷ O funcionamento de uma máquina da ciência, segmentadora, ocupa o lugar da experiência alquímica, operação tateante sobre a matéria. Conhecer é denominar o espaço, apropriar-se de territórios, fazer a descrição de suas especificidades e extrair da natureza, a matéria-prima, a mercadoria e o capital. Adquirir conhecimento é saber das leis e sobre o funcionamento da máquina desatinada que a Idade Moderna criou. A magia se perde, se esvaece na arte menor e permanece como fetiche, objeto de desejo a ser comprado com dinheiro. Junto ao processo crescente de uma abstração cada vez maior dos valores de troca, por um modelo econômico regido por tesouros, a inscrição da “natureza na ordem científica”³⁸ é uma maneira de dominar os números, a lidar com quantias cada vez mais complexas, que necessitam cada vez mais de cifras que as exprimam e de equações que permitam manipular os novos agenciamentos, prever sua disseminação, ordenar os espaços, dividir as funções. O saber vai centrar-se nas comparações e no estabelecimento de relações de igualdade e desigualdade, acréscimo ou diminuição.³⁹

Destarte a formação do saber enciclopédico, esclarecido e desmistificador, os velhos sistemas simbólicos, que passam a ser chamados de “ocultos”, ligados ao que

³⁶ Palacianas, a arquitetura, a pintura e a escultura eram as chamadas Belas Artes e distinguiam-se das outras Artes porque, neste período histórico, serviam aos aparelhos de Estado, aos aristocratas e à Igreja.

³⁷ FOUCAULT. *As palavras e as coisas* São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 71.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 75.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 73.

Foucault chama de “onirismo imemorial”, sobrevivem como métodos de cura ainda na era clássica.⁴⁰ O saber da época moderna se abre a uma multiplicidade de códigos descontínuos de modo que os signos, outrora conhecidos, situam-se no mesmo turbilhão de novas descobertas que a incessante busca de verdades põe a movimentar.⁴¹ Aquele ser vivo do Renascimento, signo cintilante na dispersão infinita, puro efeito de superfície, parece brutalmente esquecido, posto que a linguagem passa a escavar representações. Foucault comenta que esse “ser vivo da linguagem” só pode ser, então, encontrado na literatura, mesmo que de modo “alusivo e diagonal”.⁴² Depois do corte profundo operado pelo classicismo, a literatura, diábete da arte menor que se insere nas cortes, aparece como “o que deve ser pensado”,⁴³ como aquilo que se dá a pensar ou talvez como campo onde ainda existam espaços privilegiados para a criação.

O panteísmo é recriado na Idade Média e a idolatria às forças naturais não se extingue completamente, os cultos às divindades cristãs, ocupam templos em lugares consagrados por um uso ritual que se perde no tempo. Porém, há forças com que jamais se consegue comungar dentro de um templo. É em busca delas que as mulheres vão correr pelos campos e bosques nas noites de lua cheia. Astro cujos movimentos afetava os loucos, lunáticos, a lua era os cornos de Ísis ou a coroa das Deusas da antiguidade. Ligada a Grande Mãe, a lua sinaliza os fluxos da Terra, das águas, dos ventos, das marés, das menstruações e partos. Os antigos cultos, antes de serem “religiosos”, são indícios de como os povos comungavam com a Terra, se ligavam a seus elementos e às forças planetárias manifestas nos corpos. O que está em questão é o pensamento alógico, a sensação sem imagem, que implica a leitura dos sinais emitidos pela Terra, o aprendizado dos signos da Natureza e da cultura que com ela interage. O sentido desse pensar só pode ser expresso sob uma

⁴⁰ FOUCAULT. *A história da loucura*, p. 303.

⁴¹ “A ciência moderna nos ensina que nunca houve matéria e volta, quatrocentos anos depois, à velha concepção alquímica dos três princípios, o enxofre, o mercúrio e o sal, agora chamados energia, movimento e massa”. In: ARTAUD. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: LP&M, 1986, p. 92.

⁴² FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 60.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 61.

perspectiva estética, em que as noções de arte, magia, mito e linguagem não se definem senão como “pensamento mágico”. Esse pensamento é o saber das sensações, em que as forças preponderam à imagem, e cuja figura só existe em vias de se criar.





Sde . O Senhor das encruzilhadas

*Unha grande, traço forte,
Seu maioral vem trazendo a sorte¹*

O primeiro a comer é Exu. Para ele, é a primeira saudação, a primeira oferta e a primeira oração. Sem Exu, a festa não pode começar. Tem que se “desobrigar Exu” para mandá-lo chamar todos os outros orixás. Exu tem que ser agradado, caso contrário, pode perturbar a ordem ou fazer “gracejos de mau gosto”.² Suporte do axé,³ orixá do movimento,⁴ Exu implica na tensão entre uma coisa e outra. A força de Exu são as conexões, pois a ele, entidade da matéria, base da vida, tudo se liga. Seu axé atíça o desejo sexual, traz prosperidade e também segurança, pois é, por excelência, o guardião de todas as portas e caminhos. Dono de todas as porteiras, aquele que abre qualquer caixa e qualquer portão, Exu só deixa entrar quem lhe presta o devido respeito. Ninguém passa sem prestar homenagem a Exu.

¹ Ponto de Exu. Chamam-se *pontos* os cânticos com poucos versos e no máximo quatro linhas melódicas que, nos rituais das mais diversas linhas das religiões afro-brasileiras, possuem a finalidade de saudar e chamar orixás ou outras entidades (caboclos, pretos-velhos, crianças, ciganos e todo tipo de seres desencarnados).

² RIBEIRO, J. **O ritual africano e seus mistérios**. Rio de Janeiro: Espiritualista, 1969, p.86.

³ *Axé* é a palavra iorubana que designa o poder e as forças de um ou mais orixás, de todos os orixás juntos e todo o Olorum. Os lugares, as casas e os próprios filhos de santo, todas as pessoas, possuem axé. Certas poções, objetos mágicos e danças ritualísticas intensificam o axé, aumentando a força do Deus ali designado, manifestação que, apesar dos traços e características específicas, esparrama o poder de Olorum, que é ao mesmo tempo um Deus Supremo e Absoluto, Céu e o lugar onde toda a vida se desenrola.

⁴ “No começo era o movimento”. GIL, J. **Movimento Total**. Lisboa: Relógio D’Água, 1998, p.13.

Provocador de alterações, Exu anda sempre no meio da confusão, nas passagens de domínio, nas fronteiras, nas transgressões de limites, nas encruzilhadas e bifurcações. Exu acontece quando encontramos uma estrada que não se sabe para onde vai, um caminho que não diz em que vai dar. Surge, quando nos deparamos com possibilidades de mudança, aberturas para o desconhecido, com as piores tentações. Os Exus são aqueles que batem, castigam, são mesmo os carrascos. Somem com as coisas, espalham mentiras, burlam as vistas, trapaceiam os viajantes, facilitam os tombos dos altivos, enrolam a fala daqueles que se acham muito espertos. Mas para quem tenta aprender com eles, apontam os sinais, entregam as senhas, dão as entradas e indicam as trilhas, não sem antes testar as coragens e provar os corações. Ninguém pode com Exu. É cheio de enigmas, esse dono de todos os segredos. Centelha da fricção, seu movimento faz o fogo. Deus fálico, é pênis ereto, ejaculação plena, toda a potência da criação. Aquele que preside o rompimento, o furo, a abertura inicial e por isso guarda um misterioso aspecto ctônico. Dual, também tem sete saias, rosa no decote, e é a vagina escancarada, vulva que brilha com as seivas da carne sentindo prazer.

Portadores do fogo, centelha calorosa da vida que faz tudo vibrar, os Exus carregam a luz até os confins do mundo. Paradoxalmente, são os que reinam na obscuridade. Sua dupla cor, preta e vermelha, ostenta tanto o sangue da vida como a escuridão da morte. Talvez, por isso, metam tanto medo. Donos da meia-noite, bebedores de cachaça, são o povo da rua, a calunga do cemitério, os seres da mais "baixa" vibração. Seu culto é quimbanda, magia negra, quase sempre visto como coisa ruim. Há quem os considere sub-orixás ou nem sequer orixás, ou pior, forças das trevas, fluidos perigosos saídos das profundezas, verdadeiros demônios.

Tais quais Osíris, Hermes e Mercúrio, os Exus se encarregam de *eguns*, os temidos e venerados espíritos dos mortos. O deus clássico com asas nos pés ou no chapéu, nascido numa caverna, fugitivo, zombeteiro, gatuno e enganador, não passa de um Exu europeu. Mandatário de Zeus, Hermes/ Mercúrio⁵ tem aquela mobilidade

⁵ Jung também atribui Mercúrio à sexualidade e ao fogo. Cf. JUNG, C.G. *Símbolos da Transformação*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 136-137.

exacerbada dos que recebem oferendas nas encruzilhadas e é exatamente no encontro de caminhos que o veneram. Não apenas nesses lugares, mas até no pátio frontal de suas casas, os gregos erguiam estátuas itifálicas para homenageá-lo. Ir e vir, entrar nas profundezas dos reinos abissais, entrar e sair das entranhas da terra, superar a morte. Mercúrio e Exu são psicopombos, entidades que atuam na comunicação entre domínios diferentes, entre mundos distintos, pois são os detentores dos segredos da vida e da morte, protegem as almas e as guiam até seu destino.

O que ensinam é mais do que viajar de um lugar para outro ou a simples ligação entre dois pontos, mesmo que tudo comece por aí. Agentes de transformação, essas figuras são tanto os condutores aos domínios obscuros e insondáveis do outro mundo, como também aqueles que nos trazem de volta para a realidade conhecida. *Hermes Psychopompos*, o condutor das almas ao Hades, exprime o mais alto e o mais baixo, a boa sorte e a perdição⁶. Seu instrumento, o caduceu, um bastão em que se enrolam duas serpentes, “toca para a frente as almas dos mortos”.⁷ Mas seus trajetos não são apenas esses, as andanças de Mercúrio descrevem voltas e voltas pelo mundo, seu deslocamento traça caminhos serpenteantes, ziguezagues, mil tipos de traços.

Astucioso, Hermes usa toda a sorte de subterfúgios para pôr a descoberto tesouros ocultos, coisas guardadas em lugares de difícil acesso ou mesmo trancadas. Ele rouba,⁸ mas tudo o que pega, coloca em circulação. Para soltar uma vaca que a ciumenta Hera queria só para si, derrota Argos, o *Centoculus*, aquele que tinha olhos espalhados por todos os lados do corpo. Burla a vigia do gigante panóptico enfeitiçando-o com a magia de sua flauta. Instrumento de sua invenção, criado junto à atividade pastoril, a flauta de Hermes, o Crióforo, foi trocada com Apolo pelo bastão de ouro do deus solar, do qual aprendeu o segredo das adivinhações. Fazedor

⁶ JUNG, C.G. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1990. P.75-77.

⁷ FAIVRE, A. Hermes. In: BRUNEL, Pierre (Org). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p.459.

⁸ Cabe aqui lembrar que *kleptin*, palavra grega que, usada para “roubo”, quer dizer literalmente “ação secreta”.

de instrumentos, Hermes também é negociante. Lida com as medidas, as proporções, os pesos e todos os valores daí abstraídos.

Trocas, trucagens, truques, novos modos de vida, o encontro com Outrem. Lance de dados, fluxos do “acaso e do imprevisto”,⁹ do destino que não se sabe nem mesmo prevendo a movimentação dos astros. Enquanto *serpens* ou *drac*, o *Mercurius* alquímico, matéria prima, “é bissexual e se fecunda e nasce de si mesma”.¹⁰ Fogo lunar, metal de aspecto híbrido, é o que menstrua enérgicos solventes. Chama inferior, elementar, alfa e ômega, é a que penetra em todos os outros fogos. Uma coisa afecta a outra, ensina a imagem de “dragões, que devoram, impelem e transformam as serpentes de seu próprio sexo”.¹¹ Bálsamo universal, o mercúrio foi remédio comum no século XVI, amplamente colocado sobre as feridas da sífilis.¹² Substância secreta, o mercúrio alquímico é a quintessência, o Leite da Virgem, o esperma, *azoth*, o desejo de Eva e o “ardor da águia”.¹³

Mercúrio acaba confundido com Proteu, um dos filhos do oceano, pois como esse deus, o dono das chaves do mar, é também uma figura que assume diversas formas, muda de aspecto conforme a sua vontade. Mercúrio, *Tertium datum*, é o dragão tetramorfo da iconologia alquímica. Embora, tal qual Exu, o galo lhe fosse consagrado, muitos animais também o são: as serpentes, a águia, o gado, macacos e cães. A imagem de Mercúrio atravessou a Era Cristã por meio de incontáveis distorções. Mercúrio com cabeça de cão, com um pássaro no meio dos pés, com pés que pisam na serpente. As asas de seu chapéu viram cristas de galo, em outra ilustração, as penas das asas lhe cobrem as pernas. Asas na cintura, caduceu que vira candelabro de duas luzes, a forma do deus segue a variedade de versões.¹⁴

⁹ FAIVRE, A. Hermes. p.448.

¹⁰ Idem, ibidem, p.469.

¹¹ ROOB, A. **Alquimia e misticismo**. Taschen, 1997, p. 279.

¹² FOUCAULT. **A história da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.8. Cf. SCHEIBER, e MATHYS. **Infectio: historia de las enfermedades infecciosas**. Roche, 1987.

¹³ ROOB, A. **Alquimia e misticismo**. p. 512.

¹⁴ FAIVRE, A. Hermes. p. 453.

Mercúrio, Exu que é, aparece para os alquimistas como *prima* matéria, substância universal cuja essência é propriedade imanente a todas as coisas criadas. Substância que ao invés de uma idéia transcendente de Conhecimento, uma Verdade, se dá no saber ambulante dos geômetras. Do hermetismo, revelação do conhecimento com o intuito de se chegar à essência divina, a magia renascentista se afirma como experiência material. A matéria é vista como mediatriz, receptáculo de uma força fluídica e divina que a anima. Tal força é a *Anima Mundi*, Natureza Naturante implicada com a Natureza Naturada, poder da criação que, mesmo transformado em Idéia transcendente, dobra a Idéia na matéria e faz a arte. Os descobrimentos além-mar, a busca da pedra filosofal e do elixir da imortalidade, as aplicações da miraculosa panacéia da natureza fazem da Terra um gigantesco laboratório para todo tipo de experimentações. Embora a grande procura fosse pelos segredos da transmutação da matéria bruta em ouro, a obra dos magos, *ars regia*, era outra coisa: a decifração dos signos sensíveis emitidos pela terra, pela água, pelos ventos, atmosferas, pela fumaça e pelo fogo.

Como os feiticeiros selvagens das terras que se começava a explorar e as bruxas que atuavam no recôndito dos bosques, os magos alquimistas alimentam a vida manipulando a matéria, aprendendo a conhecer seus humores, avisos e sinais. Movimentos que logo serão vistos como perigosos, pois desprendem uma dança diabólica, caósmica, que abre os sentidos a uma realidade da carne e da terra que até então o cristianismo, desde São Paulo, não havia feito senão renegar. O *mercurius* alquímico, o sal, cerne de todo o processo mágico, interage diretamente com o *Tartarus Mundi*, reino abissal onde se apresenta a força lúgubre de Saturno, o filho preferido de Géia. Adentrar nesses domínios, plúmbeos, é fazer a passagem pela morte, vivência do próprio Cristo, cujos mistérios eram o próprio sentido. Pensamento mágico, o mais involuído dos cultos da terra, anterior ao animismo totêmico, da veneração das forças da natureza em forma de divindades e mitos, ainda mais velhos e plenos de sentido do que as religiões, que começam a afastar-se da magia para lidarem com preceitos doutrinários, regimento comportamental e ordenação da comunidade. Para o mago ou xamã, o encontro com o abismo é vital. É a iniciação na vida mesma, que desperta o vivente para o valor da vida, não uma

vida pessoal, particular, o arquivo de alguém, mas a pulsação da vida que em tudo vive e que participa dos devires de outrem. O iniciado aprende então, a captar a passagem das forças naturais e decifrar sua multiplicidade de significados. Experiência das profundezas, conhecimento uterino da terra e de tudo o que nela habita, cura das doenças e contacto com os mortos: disso consta a magia atemporal. A alquimia, faceta da magia que vigorou na Europa entre os séculos XI e XVI, jogava com as constantes mudanças de humor dos elementos, contando com a imprevisibilidade da matéria e as chances do acaso. Na decadência do Renascimento, a magia despertou a suspeita da Inquisição (um exemplo é o caso de Giordano Bruno), de modo que acaba como heresia ou “coisa do demônio” e, por fim, para o novo pensamento racionalista que emergia, uma ciência cujos métodos eram pouco confiáveis.

Na Idade Clássica, a Contra-reforma precisava varrer definitivamente o paganismo de cunho animista que jamais deixou de pulsar sob o manto católico com o qual a Igreja cobriu os medievos. Se os sinais da Terra e suas desterritorializações incessantes eram a única ordem, caótica e instável, conhecida nos tempos imemoriais, todo culto às forças terrenas ameaça a palavra de ordem da religião institucionalizada, fundamentada em valores transcendentais, da Igreja. As danças noturnas, remanescentes dos antigos ritos de fecundação que veneravam o Falo, deus cornudo dos celtas, foram deformadas nos sabás diabólicos descritos pela Inquisição. Participar de um sabá, mesmo que em sonho, era o suficiente para uma mulher ser acusada de bruxaria. Considerada a pior das práticas heréticas, a bruxaria era passível de punição. Indícios dos cultos às deusas, como a Lua Crescente, que era os cornos de Ísis, a Grande Mãe egípcia, eram considerados “marcas de bruxas”. A Crescente, também emblema dos árabes e mouros que ameaçam a unidade da Igreja e os territórios cristãos, torna-se símbolo de heresia condenado pela igreja em 1628. Em 1570, o Concílio de Trento, o mesmo que proscreeve a alquimia, proíbe a criação de monstros, gárgulas e outros detalhes grotescos que decoravam os palácios, as igrejas e os jardins no final do Renascimento. A nudez também é proscrita nesse Concílio, tanto que desaparece na arte barroca.

Isso porque o demônio também é o apelo ao sexo e a tudo que potencializa a proliferação, os excessos dos corpos e suas paixões. O demônio clássico é concebido a partir de uma intolerância extrema ao culto das forças da Natureza, potências que tanto dão o alimento e a vida quanto aniquilam os corpos com abalos e cataclismos. O atemorizante Diabo Barroco é efeito de práticas populares que escapam à instituição dos Estados e a centralização do poder. Para expurgar esse Diabo, carne humana era queimada nas fogueiras da Inquisição. Enquanto isso, pela Europa se espalham imagens do Novo Mundo além do mar: natureza paradisíaca, selvagens nus, mulheres lascívia, devoradores de gente chamados canibais¹⁵. As embarcações que atravessavam mares e oceanos carregavam mais do que escravos, fugitivos e aventureiros; os deuses, os mitos, as culturas de povos distantes e todos os tipos de superstições navegavam também.

Ao aportar nas terras brasileiras, o absolutismo cristão desemboca numa espécie de idolatria animista que absorve o Deus europeu sem abdicar do pensamento mágico. Nos tempos do Brasil Imperial, o sincretismo entre as variedades de deuses indígenas, orixás africanos e santos católicos faz aparecer esse culto mutável e incerto, sem nenhuma unidade, conhecido como batuque, candomblé, macumba, catimbó. Dividida entre o terreiro e a igreja, coisa de escravos e mestiços, a “religião”¹⁶ se imiscui nas festas populares e adentra na vida familiar dos brasileiros e de imigrantes cristãos, judeus,¹⁷ asiáticos, no início do século XX. Momento em que, devido à popularização do espiritismo *kardecista* com suas sessões

¹⁵ Cf. VESPÚCIO, Américo. **Novo Mundo**: as cartas que batizaram a América. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

¹⁶ É muito comum, no Brasil, dizer “de religião” para designar alguém ou algo pertencente a esse tipo de culto.

¹⁷ Há cabalistas que defendem a ligação de umbanda com o judaísmo. Tal ligação estaria no sistema cósmico da Cabala. Pode-se distinguir a *kaballah* hebraica, estudo do *Torah* restrita ao círculo de rabinos, da cabala medieval, sistema mnemônico sobre o esquema das dez esferas da Árvore da Vida e suas vinte e duas conexões. A árvore da Vida é acoplada ao hermetismo do Renascimento, associação que provavelmente serviu de base para a invenção do Tarô Clássico. Esse apresenta setenta e oito cartas, vinte e dois arcanos maiores (correspondentes ao alfabeto hebraico), o Rei, a Dama, o Cavaleiro e o Valete, cada um a força de um dos quatro elementos e dez arcanos para cada naipe. Os elementos associavam-se aos quatro reinos da Cabala: *Assiah*, o mundo ativo dos corpos (terra), *Yetzirah*, o mundo formativo da mente (ar), *Briah*, mundo criativo (água) e *Atziluth*, o mundo espiritual (fogo). Os ocultistas do século XIX, Eliphas Levi, Papus, Arthur Edward Waite, defendem a tese de que o número de combinações possíveis entre as letras e os números do *livro de Thot* traduziriam o destino das pessoas e do Universo, cuja Verdade seria a expressão dos números.

“de mesa”, abertas com a finalidade de comunicação com o além, a “religião” passa a ser também umbanda, a linha “branca”, onde os “possessos” ou “possuídos” são tratados como “médiuns”. Quem os ocupa não são mais forças da natureza ou deuses, mas espíritos desencarnados que intercedem entre a estreita condição dos mortais e Deus. Numa concepção positivista da ordem espiritual, tal doutrina não possui lugar para Exu, o ímpio, que passa a ser visto como “espírito obsessor”. Às vezes Exu encontra um lugar subalterno como espírito auxiliar e marginal, outras vezes, caracteriza a quimbanda. Exu vira coisa de magia negra e seus rituais com sangue e sacrifício de animais. Divindade fálica, Exu ganha aspecto de animais, prostitutas, ciganos. Demônios costumam ser criados no encontro com o bárbaro, com uma força outra, estranha, que desestabiliza as estratificações de uma sociedade, abala suas crenças, causa descontroles.

Como a “divina claudicação da diferença”,¹⁸ que paradoxalmente cria e destrói, Exu é doador e negador, o burlador e o burlado, força que carece da moral e dos valores sociais. Traz com ele o desconhecido, o fora inexplorado, a força esquizo que violenta e obriga a pensar. Caósmico, surge como pé-de-vento de Saci Pererê, provocador de turbilhões, redemoinho infernal, o giro infinito que estonteia. Troca os lugares, tira parafusos, solta molas, faz troça, ativa a tensão, libera o conflito, possui os corpos. *Trickster*, trapaceiro, velhaco que protege os comerciantes e os ladrões,¹⁹ dele partem todos os artifícios, os acontecimentos inesperados, os desafios que dinamizam a trama e chamam a atenção. Facilmente, vira personagem de teatro, Arlequim, enganador, charlatão, falsário, cujo bastão é a lembrança do caduceu. Contraditório, é aquele que diz e rediz para depois dizer outra coisa. É aquele cheio de artimanhas, provocador de intrigas que mostra a parcialidade das verdades. Arreiro, afirma a potência do falso que todo o verdadeiro contém. Mostra a multiplicidade de pontos de vista e dos seguimentos que compõem uma paisagem.

¹⁸ FOUCAULT. Ariadna se ha colgado. *Archipiélago*. Madrid, nº.17, p. 83-87, jun.1994.

¹⁹ Termos que Junito de Souza Brandão usa para descrever Mercúrio. Cf. *Mitologia grega v. 2*. Petrópolis: Vozes, p. 193.

Ensina a realidade como ponto de passagem que cria perspectivas em constante mutação. O real é o efeito de uma posição, não passa de uma topologia dos afectos, das relações de vizinhança, de velocidade e lentidão. O que favorece um dado real são encontros, perdições, acasos, escolhas, certas tomadas de decisão. A realidade é o que dela se cria, portanto, não há nada de real para se conhecer. Por isso, “o que se transmite não são os conhecimentos, mas uma determinada linguagem”,²⁰ multiplicidade de códigos que são ensinados, aprendidos, lembrados, adulterados, esquecidos, manipulados.

A força implicada em Exu é a linha criadora da órbita exterior, situada após o firmamento das estrelas, é o primeiro que se move, *primum mobile*, esfera mais excêntrica do cosmos que Giordano Bruno abriu ao infinito. Infinito povoado. Idéia, entre tantas outras, que atirou na fogueira o mago ainda vivo, não sem antes terem arrancado sua língua. Faísca, labareda de fogo. Tranca-Rua, Da Porteira, Sete Chaves, Caveira, Seu Meia-noite, Sete Encruzilhadas, Giramundo, Zé Pulintra, Tiriri, Veludo, Rainha da Noite, Maria Padilha, Mulambo, Cigana do Pandeiro... Exu é multiplicidade.²¹ Personagem axial de uma arte filosófica sincrética, esse pequeno deus que gira pelo mundo, Mercúrio, “assegura o equilíbrio entre o apolíneo e o dionisíaco”²², pois não deixa nenhuma força atuar isolada. *Logos spermaticos*²³ que liga consciência crítica com experiência trágica. *Mercurius* é a serpente do mundo, *prima matéria* do lápis, a pedra filosofal. O infinito aberto de Giordano Bruno, motor eterno

²⁰ CORAZZA, S. O que faz gaguejar a linguagem da escola. In: CANDAU. **Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p.101.

²¹ “Não sou preto, branco ou vermelho, tenho as cores e formas que quiser. Não sou diabo nem santo, sou Exu! Mando e desmando, traço e risco. Faço e desfaço, estou e não vou. Tiro e não dou. Passo e cruzo. Sou Exu! Traço, misturo e arrasto o pé. Sou reboliço e alegria. Rodo, tiro e boto. Jogo e faço fé. Sou nuvem vento e poeira. Quando quero, homem e mulher sou das praias, e da maré. Ocupo todos os cantos. Sou menino, avô, maluco. Até posso ser João, Maria ou José. Sou o ponto do cruzamento. Durmo acordado e ronco falando. Corro, grito e pulo, faço filho assobiando. Sou argamassa de sonho carne e areia. Sou a gente sem bandeira. O espeto, meu bastão. O assento? O vento! Sou do mundo, nem do campo, nem da cidade. Não tenho idade. Sou Exu! Recebo e respondo pelas pontas, pelos chifres da nação. Sou agito, vida, ação sou os cornos da lua nova, a barriga da lua cheia! Quer mais? Não dou, não tô mais aqui...” Poema atribuído a Jorge Amado.

Disponível em: <http://www.jornalexpress.com.br/noticias/detalhes.php?id_jornal=7004&cid_noticia=231>. Cf. GOLDSTEIN, Ilana. **Jorge Amado e Exu nas encruzilhadas**. Disponível em: <<http://port.pravda.ru/culture/2002/10/29/328.html>> Acessos em: 11 fev. 2004.

²² FAIVRE, A. Hermes. P. 465.

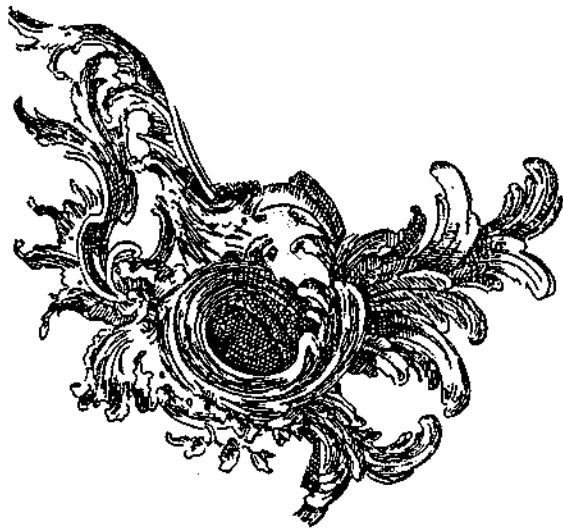
²³ DELEUZE e GUATTARI. **Mil Platôs v.3**. São Paulo: Ed.34, 1996, p. 28.

e incessante, vibração criadora, o Grande Alento da teosofia.²⁴ Cruzamento de forças que produz todos os agenciamentos moleculares, orgânicos e virtuais que criam modos de vida e corpos para a passagem do desejo. *Perpetuum mobile*, imagem impensável do quarto paradoxo do sentido “do absurdo e objetos impossíveis”,²⁵ inefetuável nos estados das coisas mas que incide na proposição reduzido ao mínimo possível. Extra-ser, fora, *aliquid* em que convergem todas as disjunções.



²⁴ “O que permanece imóvel não pode ser divino”, escreve Helena Blavatsky, no Proêmio de sua *Doutrina Secreta*. Cf. BLAVATSKY. *Síntese da doutrina secreta*. São Paulo: Pensamento, 2002.

²⁵ DELEUZE. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, p.37.



Mtm . Matéria monstra

*Me dá vontade
de voar pelo planeta
sem ter medo da careta
na cara do temporal.¹*

*Na base de cada corpo vivo há um
buraco abissal e um anjo que pouco a pouco o
preenche a partir das cavidades de eternidade
e que tenta, por submersão,
tomar seu lugar.²*

A psicanálise não cansa de sobrecodificar³ a figura dos monstros nas matérias do inconsciente. Inexprimível desejo negado, o inconsciente psicanalítico é uma tumba ocupada por um fantasma eternamente culpado cuja penitência é não poder realizar a queixa da própria degradação. Drama perverso, essa idéia de inconsciente é fundada nos interditos da Lei, que funciona como lâmina da castração, palavra de ordem, código de marcação, qualquer tipo de barreira imposta pela linguagem que funcione como impedimento ao livre curso do desejo. O desejo psicanalítico é concebido como falta, espécie de vazio que nunca se preenche, de modo que o

¹ Versos da canção **Boi de Haxixe** de Zeca Baleiro. Cd *Vô Imbolá*, MZA music.

² ARTAUD. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: LP&M, 1986, p. 121.

³ Aspecto determinado que reterritorializa os códigos, num processo transcodificador que é uma espécie relativa de desterritorialização, sobre as desterritorializações absolutas.

inconsciente, que aí já é uma espécie de ser do desejo, acaba reduzido ao horror do buraco. Falo às avessas, o buraco representa um tipo de medo perpétuo, cheio de ressentimentos, opressões: o problema psíquico típico é aquele que gira em torno dessa falta abissal, produtora de uma angústia que só consegue ser apaziguada quando consegue dar ao buraco uma cara. A solução do problema parece estar sempre na descoberta daquilo que se mete no buraco, “conteúdos” recalcados da matéria psíquica, sublimações do próprio problema. Entretanto, mesmo reconhecendo no buraco uma feição, sua “cara”, o rosto do buraco nos apavora. O furo é interminável e o fantasma não cansa de se lastimar. Tudo é túmulo significante e cova subjetivada, papai e mamãe, Édipo.

Para a esquizo-análise, o Édipo e seus buracos são agenciamentos de estratificação do desejo. O sistema da rostidade, cara de buraco, aparece em *Mil platôs* para cartografar as zonas estratificadas onde habitam as subjetividades e suas tramas de significações. “Conto de terror”,⁴ redundância que aloja as paixões, a consciência e todo tipo de signos, o sujeito é uma composição de buracos negros no enorme muro branco da linguagem. A subjetividade é um diagrama incerto sobre a tela vazia, folha em branco que Deleuze mostra ser povoada de clichês. Tela, muro, papel vazio, o buraco é sempre uma questão de superfície, de sombras e projeções. É certo que a superfície pressupõe no mínimo uma triangulação, pois são necessários três pontos para estabelecer a altura e a largura de um plano bidimensional. Olho de Deus, trindade, triângulo: os estratos dos estratos. Atrás do Édipo se esconde o Saturno engolidor: tempo cronológico que inexoravelmente marca e que mata. Perpétuo drama do sujeito engolfado por “ordem de razões”.⁵ É a razão que cria as figurações monstruosas que assombram as atividades vigilantes (mesmo as da vigília, que está implícita no sonho, essa atividade de uma razão que nunca dorme): neurose obsessiva que mascara a dureza do exílio titânico, triste abandono de Saturno nas profundezas do Tártaro. Ingenuamente, o monstro ganha a cara de conteúdos

⁴ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004, p. 32.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 35.

psíquicos, o fundo escuro e abissal onde se escondem potências malévolas que a razão teme *ad infinitum* não estarem adormecidas. Mas sobre esse problema (ainda não se saiu do buraco), a psicanálise sempre esbarra no mesmo beco-sem-saída: nada se consegue extrair do abismo, dentro dele nada sai, do inconsciente nada se tira, mesmo que tudo caiba dentro do buraco.

A esquizo-análise surge nesse furo, ânus solar que brilha sobre o *Anti-Édipo*, para mostrar que a aporia em que a psicanálise se mete é o próprio modelo de inconsciente que essa estruturou. Deleuze e Guattari juntam suas forças para mostrar que não há um *modelo* de inconsciente, assim como não existem “conteúdos” inconscientes, muito menos suas identificações (olho de górgona que petrifica o sujeito no “eu”). O desejo, fluxo que move a máquina abstrata inconsciente, não tem nada a ver com a falta e com os códigos estabelecidos pela linguagem e por isso não cabe dentro de subjetivação nenhuma, a ponto de jamais ser representando. O desejo, potência ativa que não possui nenhuma determinação, apenas passa e impele as forças em jogo, de acordo com as voluptuosidades que lhe são próprias. Pode-se dizer que a única lei do inconsciente é a *volutiva*, axioma ontológico da desterritorialização (regra da alegria, devir-imperceptível). O desejo tem sua razão de ser no movimento, é sempre uma linha de fuga (regra nômade, devir-impessoal) que ultrapassa a razão para brincar com a loucura, desemaranhar os fios das ontogenias animais, vegetais, a organização molecular das pedras e dos cristais, dos sistemas orgânicos, para seguir linhas de crianças e palhaços e criar seres de sensação (regra da leveza, devir-indiscernível). A perspectiva esquizo-analítica pensa o inconsciente como produção de agenciamentos desejantes que são modos de funcionamento e não fantasmas, uma máquina criadora de dispositivos de vontade e não depósito de projeções.

Ao invés de ser a efígie impossível do “insondável”, o monstro é efeito de uma língua “cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos”.⁶

⁶ DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs* 3, p.32.

Sob o rosto não visto de Deus, o monstro revoluto é o movimento que gera conflito no espalhar das forças. Funciona como máquina produtora de tensões, de afectos que passam a compor arranjos de força específicos, diferenciados entre si. O monstro é sempre uma multiplicidade cheia de paradoxos. No cristianismo, a figura dos monstros faz gritar o apelo panteísta, enquanto a teleologia mítica atesta que, por maior que seja a dimensão fabulosa do monstro, sua figuração é sempre a menor. É a figura que tem menos potência, não brilha, não goza, não tem poder. Na iconografia e nos mitos, o monstro é sempre o elemento coadjuvante, apesar de seu enfrentamento ser sempre o motivo principal. Animal insurrecto, a besta ou fera que dá corpo para o monstro não ama e não é amada. Tudo isso, carimbado com a crença no castigo, pagamento de uma dívida devida por falta de amor. Não é ídolo e só aparece na iconografia tradicional na posição de sub-jugado (cobra sob os pés da Virgem, dragão na ponta da lança de São Jorge, demônio fustigado por São Miguel).

Criação heteróclita, o monstro constitui-se a partir de elementos da Natureza, os quais inverte, paralisa, exaure ou destrói. Ao cortar o suposto curso natural de uma matéria que se presume ordenada, o monstro tanto aprisiona quanto libera as forças da vida e da morte. É sobre esta relação, entre diferentes naturezas ou da própria natureza com algo diferente, artificial e antinatural, que a monstruosidade se define. Não pela idéia de algo que está além, “sobre” a Natureza, mas sim daquilo que, junto à Natureza, cria alguma coisa outra, diferente. Uma diferença sentida no estado das coisas, de modo que o monstro sempre ocupa um corpo, mesmo que etéreo, invisível, microscópico, fluídico, paradoxalmente incorporal. O que é incorpóreo no monstro é a discrepância das grandezas e o potencial de aparição para as mais absurdas distorções que não saem do corpo: deformação, mutilação, degenerescência. Vulnerabilidade das carnes, o monstro é “uma forma – suspensa entre formas – que ameaça explodir toda e qualquer distinção”.⁷ Como aberração da natureza ou espetáculo de violência, o monstruoso se presta a produzir imagens da

⁷ COHEN. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA (Org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 30.

corrupção da carne e de todos os perigos e delícias que rondam os corpos. O perigo do monstro não é a queda abissal da morte, mas os equívocos e as incoerências do corpo e suas constantes dissoluções.

Algo acontece com os corpos divididos, multiplicados, que somam uma parte à outra e subtraem seus pedaços. Várias cabeças, dezenas de olhos, órgãos que se repetem, exageros de números e de partes. Corpos que se dividem e se esfacelam, se degradam, se decompõem. Prolífero, o corpo-monstro aparece nas coletividades incontroláveis e no agigantamento: é sempre marcado pelo excesso. Não apenas em termos de abundância como também de ausência, pela supressão de partes ou pela inexistência de membros: “quem não tem braços nem pernas, como uma cobra, é um monstro”,⁸ explica Foucault em uma de suas aulas do seminário *Os anormais*. A definição do monstro híbrido, mistura de reinos e categorias evocada por Foucault vem de Michaux, considerado “grande mestre do monstruoso”,⁹ na extensa pesquisa de Gilbert Lascault sobre os monstros na arte ocidental. Para os enciclopedistas do século XVIII, o monstro é o “animal com conformação contrária à ordem da natureza ou com alguma parte diferente daquelas que caracterizam a espécie da qual faz parte”.¹⁰ Produção maquínica dos corpos, positividade esquizo dos fluxos desejantes, o monstro surge na troca e no excesso de elementos, nos contágios e nas misturas, no indiscernível do devir. Cultuado nas encruzilhadas, o monstro exprime um lugar de encontros, de linhas que se cortam, se unem ou se bifurcam. Personagem que desenrola um plano meio inconsistente, o monstro trata do encontro com o inesperado, com o ato desestabilizador, violência do fora, essa experiência de um morrer que não é o fim.

Embora apareça com uma certa discrição nos monumentos da arte, difuso no meio dos elementos da decoração, o monstro figura uma regra ontológica do seu funcionamento artista: enfrentar a ameaça, o outro, o esquisito, neutralizar seu

⁸ FOUCAULT. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 79.

⁹ LASCAULT. *Le monstre dans l'art occidental: un problème esthétique*. Paris: Klincksieck, 1973.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 56.

potencial destrutivo, dominar a matéria. Não é feita a arte, tal qual o monstro, de loucas combinações entre corpos cujos aspectos e ações desorganizam as organizações? Como a arte, o monstro é matéria, substância infinita desterritorializante e desterritorializada, afirmação de uma força que ignora as leis da razão, mesmo quando cria regras para modular suas sensações. Independente da finalidade para a qual um monstro é criado, sua figura funciona sempre como dispositivo doutrinário. A função pedagógica do monstro não é apenas ensinar a moral dicotômica pregada pela Igreja, mas principalmente fornecer amostragens da arte mesma que delira sobre os aportes que a lenda lhe dá. Exercícios das virtudes divinas bem ao gosto do povo, os monstros animam as criações grotescas da arte “sem educação”, dos bárbaros construtores de catedrais. Isto não apenas no gótico, mas em todos os estilos de monumentos, sob os quais o paganismo geme e se faz exumar. Qualquer arte que crie seres de sensação com devires-animalescos, figuras infernais e fabulosas que arrancam suas faces superficiais para fazer gritar a mistura de concavidades e calombos em jogo nos volumes dos corpos. Mesmo gigante, um monstro é molecular. Corpo menor, mesmo molécula o monstro nunca deixa de devir-animal, força última do guerreiro abandonado à podridão.

Marcada pela diferença, toda monstruosidade é extrema, mesmo em termos medianos, familiares, corriqueiros e banais. Mas também aparece no igual, no mesmo que se diferencia sem deixar de ser igual, no semelhante cuja igualdade é sempre enganadora. Nenhum monstro é feito para ser neutro, mesmo que apavore por sua aparente indiferença, pois carrega em seu corpo o pânico da indistinção e da perda de referência, as incertezas do verdadeiro, que, por natureza, é sempre diferente. Por outro lado, é a monstruosidade do Mesmo e a perda de identidade, a estratificação do desejo, o petrificar das vibrações do corpo sepultado. Imagens escatológicas que subvertem certos teores iconoclásticos, as figurações monstruosas implicam composições entre afectos que se estranham numa luta inevitável. O monstro é a figura do afeto repulsivo exercido por um corpo menos nobre que o corpo que o

cânone clássico estabelece: figura de proporções áureas, propícia a mágicas circunscrições, modelos santificados, gestos alegóricos. A repugnância do monstro não vai longe da degradação da carne, pedaço de carne morta, corpo sobrepujado. Pode-se dizer que a figuração do monstro é aquela que não encontra o Modelo, mas sempre a sua deterioração. O monstro se cria de pedaços espalhados na poeira e na borrasca, sob corpos degradados, cujos modelos sem gênese no máximo podem ser explicados como motivos temáticos que modulam tipos dificultosos de devir. O devir-monstro é o imprescindível elemento escarnecido, cheio de escamas frias e viscosas, arestas e ondulações, figura que seduz, escapa e ameaça. Mas não deixa nunca de valer suas potências ctônicas, sob a sola desnuda do pé, ameaçado pela ponta da lança ou sendo decepado quando tenta infiltrar-se na boca. O monstro pode mesmo derivar do buraco e exercer em torno dele jogos de atração, contudo, as forças que o compõem envolvem toda a complexidade filogenética da devoração.

O monstro surge como típico mensageiro da morte¹¹ e da destruição, marcador de potências vitais de desterritorialização que sempre estão em jogo na arte. A arte é afirmação da vida, mas somente daquela vida que nasce com *n* potenciais de morrer: corpo aberto ao acontecimento, corpo de desejo. Com seus dentes, serrilhas, pinças, cavidades, protuberâncias, engrenagens e vórtices numa máquina, o corpo é a matéria de expressão tanto para o monstro como para a arte. O corpo do desejo não é o organismo que nasce da matéria destinada à morte, mas vida que não cessa nunca de proliferar e de desorganizar os organismos e as organizações. Vida que não se separa da morte. Impelida por forças paradoxais que lançam a vida num plano onde dançam milhões de pequenas mortes, a máquina do inconsciente compõe fluxos cuja força libidinal funciona em constante cisão esquizofrênica. O que revolve a máquina são tantos impulsos desterritorializadores como reterritorializações das pulsões colocadas em jogo num só desejo. O monstro marca essas linhas psicóticas, *borderline*, que experimentam as intensidades vertiginosas do devir. Os problemas não são

¹¹ LASCAULT. *Le monstre dans l'art occidental*, p. 75.

apenas as variações da linha, mas principalmente o risco da sua fuga virar uma morte. A morte não é só o buraco dentro do qual um corpo se aniquila, mas a passagem derradeira de uma sensação que é o acontecimento de uma vida.

O problema da morte não é a decomposição ou a putrefação que seu devir implica aos corpos, mas a máscara cadavérica ou tumba fechada que sobrecodifica a vida mesmo nos organismos em que ela pressupõe estar. Há algo horrível nesse tipo de morte. Uma alma que sub-vive sobre o pretexto de glórias e feitos que também envolvem lástimas e a culpas por uma falta pecaminosa original. O problema volta para o buraco, no encerramento do desejo num "eu" idiota, que "pensa" que pensa, conservando suas feições num pretense monumento. A piada é que o processo sublimatório, capaz de erguer os verdadeiros monumentos de uma arte e de uma vida, só se dá no descarte desse "eu". Perder o nome, ser estrangeiro dentro da própria língua, provar o caos, sair do ser e entrar em devir, processo desterritorializador de própria vida que se faz arte, que ergue monumentos para conservar as potências incorporais da matéria e nunca para perpetuar as afecções e percepções de um indivíduo. O perigo não é se deixar engolfar pelo dragão, acordar dentro da cova, ser esquecido, pois o desejo só consegue mesmo se atualizar quando corre para a boca do Inferno. O risco é ser paralisado pela rostidade, "anjo da morte, santo sudário",¹² que prende as sensações nas sombras e espectros da limitada percepção ótica do real. Não há figura ou paisagem que não corra o risco de sepultar a perspectiva em um efeito que impede o pensamento de fugir dos termos bidimensionais com a qual costuma operar: figura/fundo, eu/isso, sujeito/objeto, negativo/positivo, falso/verdadeiro. Sempre em fuga, a sensação é o afecto do espaço háptico, tridimensional, onde a complexidade do corpo não se reduz à visão de um rosto e as paisagens jamais podem ser encerradas numa feição.

— Acabar no buraco não é o perigo, mas antes uma maneira de se proteger e se conservar que é um dos modos de funcionamento do inconsciente. Cavar um buraco

¹² DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs* 3, p. 33.

é a maneira mais simples de experimentar os afectos da realidade tridimensional. O buraco é a toca, o lugar privilegiado para a semente, o germe ou o ovo, zeroidade cuja potência se abre ao infinito. O problema não é o buraco, mas a estratificação do sistema de superfície onde ele aparece, “as organizações de formas, as formações de sujeito” que seguram o desejo dentro do buraco, “tornam o desejo ‘impotente’ [...] o submetem à lei, [...] introduzem nele a falta”,¹³ drama que já cansamos de conhecer. A única espécie de falta possível com a qual o desejo se depara é a ausência de pontos de fugas que funcionem para alargar seus horizontes. De qualquer modo, mesmo dentro do oco da tumba escura, o desejo foge e desterritorializa. O desejo não precisa contrapor-se a nenhuma ordem para se afirmar, bastam os devires do corpo para que dê seguimento a seu curso. Esquecer a cara apavorante do desejo, enregelado na palavra de ordem ou clichê representacional, implica desmontar o rosto, estrato de significação e subjetividade, para experimentar o devir.

Os devires são os afectos do corpo. O corpo existe como ponto de vista que define a paisagem, imagem que o corpo faz sobre si mesmo, paisagem das forças junto às quais o corpo se dobra. Os olhares recaem no corpo “imagem-invólucro que encerra a rude presença da carne”, mantos que o cobrem com uma outra pele.¹⁴ Superfície das sensações, pele virtual com a qual todo o corpo se reveste. Pele da paisagem. Pele da arte, essa operação “horrível e esplêndida” de abrir o corpo na paisagem e fazer do corpo a Paisagem. A paisagem é a figura de um devir, seres de sensação que envolvem multiplicidades, séries, repetições filogenéticas, variedades expressas na matéria, profusão de tipos, relações de vizinhança e multidões. Superfície contraída, a figura nem bem se forma para ir se desenvolver e estirar. Cobertos com o sentido que rola na superfície, os corpos atravessam “envelopes de Pele”,¹⁵ a “envoltura de pele”,¹⁶ as superfícies da linguagem e as sedimentações do

¹³ DELEUZE e PARNET. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 112.

¹⁴ TUCHERMAN. *Breve história do corpo e seus monstros*. Lisboa: Passagens, 1999, p.151.

¹⁵ DOEL. Corpo sem órgãos: esquizoanálise e desconstrução, p. 84, 87, 103, 105 e ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus, p.144, 162, 172, 185. In: SILVA. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

organismo para experimentar os devires mais loucos e inumanos da matéria. O problema começa quando um corpo começa a se estratificar, obsedado numa paisagem clichê ou endurecido na estátua de uma *persona*. O corpo perde suas múltiplas dimensões para se sobrecodificar nas máquinas binárias das identidades. O corpo perde-se no rosto. É a cara no muro, a codificação do corpo em números e dados, *datas* combinadas num *continuum* espaço-temporal: vida de indivíduo expressa em coordenadas, relações entre termos variáveis, medidas extensas, conquista de graus. Mas há alguma coisa em uma vida que as expressões do indivíduo formado jamais conseguem precisar. São os devires que faz passar, os povos que a animam, as composições entre os corpos, a criação de afectos desterritorializadores. Todas essas forças que, quando se exprimem num só corpo, compõem também uma vida individual. Uma vida, sempre imensurável.

Sob as feições de um povo urgem agenciamentos tribais que funcionam dentro de uma semiótica “polívoca, coletiva e corporal” que é sua vida. São fluxos animalescos e inumanos que deixam passar os devires menores e processam desterritorializações no possível Rosto molar pelo qual um povo se permite representar. Para desmanchar o rosto, é preciso fazer passar o corpo, suas cavidades e volumes, pelos buracos da superfície. Como as figuras das telas de Bacon, o corpo funciona como ponta de escape, linha de fuga expressa por um buraco, por gritos, seringas, um órgão que funciona como prótese, sombra, cortinas, traços animais. O corpo se compõe como figura, massa de cor indeterminada, volumosa, incorporada ao fundo com o qual também contrasta. Corpo em ato. Não um corpo causado, ordenador, formal, formado, órgão ou organismo, mas peça móbil no jogo de forças das artes e de outros devires da matéria não-natural, pedaços de carne, destroços. A natureza do corpo é desterritorializar o organismo, estranhar a matéria, infringir possibilidades, alterar movimentos e atirar o caos na carne. Deleuze explica que o

¹⁶ DOMÈNECH, TIRADO e GÓMEZ. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA. **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 122.

“corpo não é questão de objetos parciais, mas de velocidades diferenciais”,¹⁷ forças moleculares, não imagens molares fantasmagóricas. Mesmo que os corpos definam na matéria uma multiplicidade de figuras, produções de espaços interiores e exterioridades, o interior do corpo é indeterminado no espaço¹⁸. O corpo é o estado atual do devir, o ponto de encontro onde se experimenta as sensações e a máquina sensório-motora executa os movimentos¹⁹. Exposto à ação “das causas exteriores que ameaçam desagregá-lo”,²⁰ o corpo desterritorializa sua própria natureza sobrecodificado nos territórios. Não pertence mais à natureza de uma Terra, mas à emblemática de uma Pátria. O emblema é sempre o rosto, a efígie, o sistema de representação. Um território representado se fecha numa cara, careta apavorante do bicho-papão estatal. Mesmo os territórios mais sobrecodificados, aparelhos de Estado e complexos imperiais, têm suas feições desmanchadas e distorcidas, mudam de cara, perdem seus rostos. Para Deleuze, a sociedade se caracteriza exatamente por esse escape, essa facilidade de cair no buraco. A lei é sempre a do corpo e até mesmo os estratos binários da rostidade acabam se desestratificando, as faces se avolumam em cabeças, as cabeças desenvolvem nos troncos, toda a estrutura dos corpos se subsume a partes menores que se desterritorializam nos mais estranhos elementos: alimento, paus, pedras, armas, instrumentos, enfeites, jóias, dinheiro. O corpo localizável, codificado em coordenadas, representado por números, nomes, emblemas e bandeiras, não tem devires, apenas extensão (apesar de algumas marcas que o localizam pertencerem ao virtual) Esse tipo de corpo maquínico extensivo surge com a ocupação territorial e as projeturas daquilo que da Terra emana e dela pode se aproveitar. O corpo estatal se desenvolve para guardar os tesouros, controlar as minas, tampar os buracos, fechar os túmulos, formar a carne e acondicionar os corpos no cumprimento de suas funções. Toda política funciona como agenciamento de corpos nos espaços. A política dos aparelhos de Estado é sobrecodificar o corpo no

¹⁷ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 3, p. 37.

¹⁸ BERGSON. *Matéria e memória*, p. 63.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 162.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 57.

rosto e reduzir o rosto no buraco, boca faminta ou grito de cobrança, desterritorializar o desejo em Lei, instituir deveres, tributos para o Tesouro engolidor, do qual todos os corpos são depositários. Corpo/buraco são dois termos de desterritorialização, artifícios maquínicos “pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova a outro que também perdeu a sua”.²¹

Alheios ao buraco, os corpos se embatem nas conquistas da superfície, povos se chocam, bandos e exércitos destroem-se uns aos outros e definem seus territórios com máquinas potencialmente destrutivas. O monstro é a razão irracional da luta, uma medição de forças violenta, potencialmente fatal, do domínio de terra extensa computada por riquezas. Do exército romano, estrategicamente armado para formar um só corpo de destruição, até às ogivas nucleares, a ameaça bélica se atualiza na figura de um monstro: corpo explosivo, corpo de morte, corpo de misérias. O monstro é, ao mesmo tempo, o olho de Deus, o rosto dos tiranos, a cara dos invasores e o corpo do Juízo Final. Fedendo a enxofre, feito de ferro e chumbo, os devires do monstro são marciais e saturninos. Marte, deus sanguinário e violento da guerra, e o exilado Saturno, titã devorador culpado da castração, planetas cujas influências se acreditavam maléficas. Para os gnósticos, cuja doutrina propagou o pensamento platônico que fundamenta as linhas do cristianismo, Saturno era “o deus ‘maldito’ que criou o tempo e o espaço”, e que em nada se difere da “serpente que guarda o paraíso”.²² Anti-deus sinistro que nos aprisiona na carne desprezível e martiriza os corpos na encruzilhada do tempo no espaço do mundo terreno. O corpo vira, então, uma superfície penitente, sem virtudes, sem potências, inferior, degradante e perigosa. Matéria destinada ao abismo, atirada no buraco, exílio de Titãs.

A perspectiva a-gnóstica da geo-educação toma a lenda e todo seu potencial didático para mostrar outros tipos de lição. Saturno é o marcador da Terra, o criador do horizonte feito na separação de Urano e Géia, cujos corpos em ebulição existiam

²¹ DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs* 3, p. 41.

²² ROOB. *Alquimia e misticismo*. Taschen, 1997, p. 38.

num único abraço. O corte não pode ser só a barreira da castração, mas a linha abstrata, crivo no caos que é a condição para toda a arte e para todo pensamento. A força de Saturno é o manejo da foice e a marcação do cultivo. O jogo titânico que instaura são as experiências primitivas da metalurgia e da agricultura, técnicas que desenvolveram a civilização. Enroscada numa árvore, a serpente ensina o segredo do vinho a Dioniso, que realiza sua magia junto com Réia, a consorte de Saturno. Assim como a foice corta a árvore para fazer com ela utensílios e ferramentas, a Serpente é a figura que dá a possibilidade dos frutos desembocarem noutros devires. Videira, uvas, sumo, vinho, transe: infinitas potências em aberto. Devir-cultivo, devir-colheita, devir-folguedo, devir-embriaguez. A serpente, enroscada na Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, incita a mulher a burlar a lei, a mudar as regras, a manipular a árvore, provar a sensação dos frutos, inventar artes para transmutar os corpos. O problema não se coloca no abismo da linguagem, mas nos manejos dos cortes, nas linhas, molduras e fórmulas junto às quais a matéria maquina. O corte não é a castração, mas uma maneira de funcionamento. O túmulo, a morte, as profundezas da terra, a serpente, o Falo, o buraco, não se reduzem a um único significante e suas representações imaginárias dos terrores da castração. Esses elementos são figuras que dão passagens a uma série de devires, jogo de forças entre potências telúricas e celestes, forças que se expandem e se contraem, fluxos que diferem em velocidade e lentidão. Contra a dívida interminável exigida pelo buraco, a estratégia é lançar um coro de vozes para abafar o grunhido engolidor; fazer do verbo de Deus, palavra de ordem, uma pululante boca de Inferno, uma multidão polifônica nos umbrais do caos. O problema não é tampar o buraco com aquilo mesmo do que ele é feito, soterrar a serpente, lapidar o cadáver, mas os modos de extrair a matéria, dominar técnicas e abrir os potenciais para a arte. Processo de virtualização nas virtualidades da matéria, a arte só é possível nos desmanches, na degradação dos modelos, nas decomposições dos organismos, nas alquimias operadas sobre a matéria. O sentido da arte é a criação de novos corpos, novos cortes,

novas linhas e blocos de sensações. A serpente que desterritorializa a árvore, seja em fruto do pecado original ou em vinho, afirma um outro tipo de conhecimento, uma relação com a matéria que não é a da lei organizada, que não se enquadra no molde da cruz e nos diagramas das coordenadas espaço-corporais. Não se trata do conhecimento de uma verdade, de uma essência decalcada numa lógica binária, mas de um desejo de sensações cultivado no corpo e na terra, e cuja experiência deu em plantio, em vinhos, em vidas, em artes e lendas, nos elementos de uma cultura cuja natureza é a mesma do devir. No plano de composição em que se estende um problema, uma sucessão de séries é colocada. Na mostra dos elementos com os quais essas séries se compõem, a estranheza do devir é o acontecimento na matéria, o sentido das desterritorializações. Monstro, serpente, Terra, cada um desses termos comporta uma multiplicidade de elementos, uma sucessão de figuras, explicações, molduras, corpos para desterritorialização.

Decompor os termos: tarefa essencial do problema. A desterritorialização funciona como impacto do problema, sua razão mesmo de ser. Não se trata de decodificar regras, mas de criá-las. As figuras não são o cerne de uma questão apresentada sobre linhas arborescentes, genealógicas, mas figuras dos devires marginais, rechaçados para as linhas frágeis, ainda não codificadas. Linhas de fuga onde monstros são vislumbrados em sombrias e esparsas aparições. Os devires de uma figura determinam as variedades das sensações e as variações que seus afectos criam nos conceitos. Pensar com blocos de sensação é colocar os termos dos problemas em fuga e decompor os seus clichês. Colocar um problema é estranhar as paisagens, surpreender-se com seus povos, todas as figuras do plano de composição. Trata-se de mostrar as variações nos perceptos da paisagem e o tipo de devires que são os seus afectos. A carne, os ossos, os animais, o corpo, as artes, as festas, as flores, a vegetação e suas frutas, as bebidas, toda uma série de afectos intensificadores, cuja função é animar os seres de sensação e a matéria corpórea onde se deixam vibrar. O problema, distante da árvore, longe da cruz e fora do buraco, se coloca fugitivo,

seguindo linhas sinuosas, deslizamentos saurofídios, tocas, corpos em devir.

As revoluções territoriais acontecem nos agenciamentos coletivos entre os corpos, mas as revoluções moleculares operam nos agenciamentos coletivos de enunciação. Corpos, figurações e figuras são os agenciamentos da linguagem pictórica nos quais se expressa toda a arte. As figuras de um povo são a matéria de expressão de seus devires, a natureza de sua alma. O caráter malévolos do monstro, imagem clichê para a idéia transcendente do Mal, figuração dos processos desterritorializadores, não apresenta a força de sua figura. As razões do corpo e do monstro acabarem como Face do Mal, é a própria Fúria da Razão frente a forças despropositadas, para as quais a lógica não encontra codificações. Criada pelas esquizofrenias do desejo, a força de um monstro só pode ser expressa num ser de sensação. A questão é, portanto, decompor as forças que estão em jogo na produção de uma sensação e os tipos de devires que acompanham suas criações. Implica uma análise dos modos de marcação do desejo, das escalas de valor, das hierarquias, dos vetores sociais, das lutas de poder, dos esquemas cosmográficos, das figurações e de todos sistemas de organização da matéria que, embora emoldurem e recortem seus termos, não constituem uma disciplina fechada.

Tomar uma matéria, esquadrihar um campo problemático de estudo, não é simplesmente aplicar um sistema organizado sobre ele, independente do tipo de ordem e dos termos entre os elementos que apresenta. Ao se tomar uma matéria de um estudo, conteúdo-forma-expressão-substância para se aprender, é necessário partir da complexificação topológica dos corpos, suas ligações magnéticas, linhas desconectas, direções cardinais, pontos de encontro e de dispersão, movimentos intrínsecos e extrínsecos, velocidades diferenciais. Multiplicidade de termos que colocam corpo e matéria num *continuum* de desterritorializações. Sem um arsenal de matérias, o pensamento não pode funcionar. Sem matéria não se pensa, mas ser obrigado a pensar uma matéria não é dispor de máquinas mnemotécnicas decoradas para sua organização. A matéria obriga a pensar porque é nela que os problemas se

colocam e as máquinas são inventadas. Os problemas são desterritorializações aleatórias, encontrados ao acaso, matérias in-formadas que forçam o pensamento. Como é impossível prever a exatidão desses encontros e a natureza daquilo que neles se expressa, a inteligência precisa dispor de algumas balizas, instrumentos de crivo que são as imagens. As imagens formadas não servem para ajudar, pois tendem a transformar os problemas em dogmas. Aprender a pensar problemas possíveis é descartar as formas dogmáticas e intuir as diferenças moleculares. Essa aprendizagem implica exercícios de composição, estudos de diagramas problemáticos que são mapas, imagens em aberto, para o pensamento devir no caos. Pensar é orientar-se no lado de fora das imagens de pensamento e traçar a cartografia dos problemas que a matéria-caos coloca. Colocar o problema, cartografar suas linhas, é a sua solução.

O processo cartográfico retira partes dos corpos da questão, insere elementos estranhos, distorce os esquemas da matéria, encontra afectos, modula experiências cujos registros criam perceptos. Nessa modulação especial da matéria, essencialmente artística, é que se aprende. Sem captar a sensação da matéria, não se aprende. Aprender é se envolver na matéria de uma arte. Fazer artes é desenvolver diagramas que realizam as orientações do pensamento na matéria. Para se realizar, o pensamento tem que retirar determinações do caos. Atravessar o caos só é possível com força de vontade e coragem, virtudes que precisam ser exercitadas, o atletismo que tantas vezes Deleuze refere. Sem exercícios de decomposição, os problemas acabam mesmo virando um único buraco que sorve toda a vida do pensar. Se “pensar é experimentar”,²³ não há como conceber o pensamento sem o corpo que se põe na experiência. O corpo experimentador envolve uma esquizóide montagem de partes, membros e tecidos conseguidos, achados e roubados, retalhos suturados, cortes radicais, provas de iniciação que exigem dele vários contorcionismos. Todas essas movimentações são o devir-atlético do pensar. O pensamento é sempre uma

²³ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 143.

questão da Vontade, nunca de alcance de verdades. A vontade não está dada na matéria, mesmo que seja a própria expressão dos devires que a matéria compõe. Exercitar a vontade é trabalhar nas matérias do desejo, não sob a ótica da neurose capitalista e sim na volição esquizofrênica da máquina e de todos seus monstruosos devires.

Toda a matéria é inerente ao devir psicótico de partículas, campos de forças que se movimentam em corpos atômicos e seus compostos moleculares. A matéria é uma questão de energia. Suas extensões extrapolam a tridimensionalidade com a qual fomos acostumados a nos acercar. Os problemas ensinam a não se confiar nas imagens percebidas e sim intuir as sensações, que são tipos de corpos paradoxalmente incorpóreos, junto aos quais o desejo se orienta. Aprender uma matéria exige uma entrega ao ser de sensação que ela compõe. Entregar-se à matéria é padecer das imagens de seu corpo e da vicissitude de seus órgãos, tecidos, da carnalidade da sensação. A carne da sensação não são os organismos, mas o corpo intenso da experiência, o corpo sem órgãos, CsO. Se todo corpo é potencialmente uma máquina de guerra, o CsO é uma opção e uma estratégia política. "Cada órgão é um protesto possível",²⁴ cada movimento é uma revolução. Fazer um CsO é deixar passar as sensações, criar o ponto fugidio que dá volume para alojar seus seres. O que vibra numa sensação depende das aberturas potenciais que envolvem as carnes por onde ela passa. Potencializar a carne é seguir a decomposição e a desintegração dos organismos, revolver seus órgãos, tecidos, fios. Mostrar matéria.

Nem a matéria, nem a sensação têm algo para contar, para narrar. Não há história, começo, meio ou fim. O que se mostra são imagens, Númens, figuras que expressam a matéria, contração de forças numa Paisagem. Figura que não é a imagem do território, mas inflexão de forças sob um corpo icônico, máquina-fetichê cuja matéria faz passar os espíritos, seres que manifestam as sensações dos corpos. Cultuar ícones é uma maneira de adorar forças da Natureza e meditar os mistérios

²⁴ DELEUZE e GUATTARI, *O anti-Édipo*, p. 218.

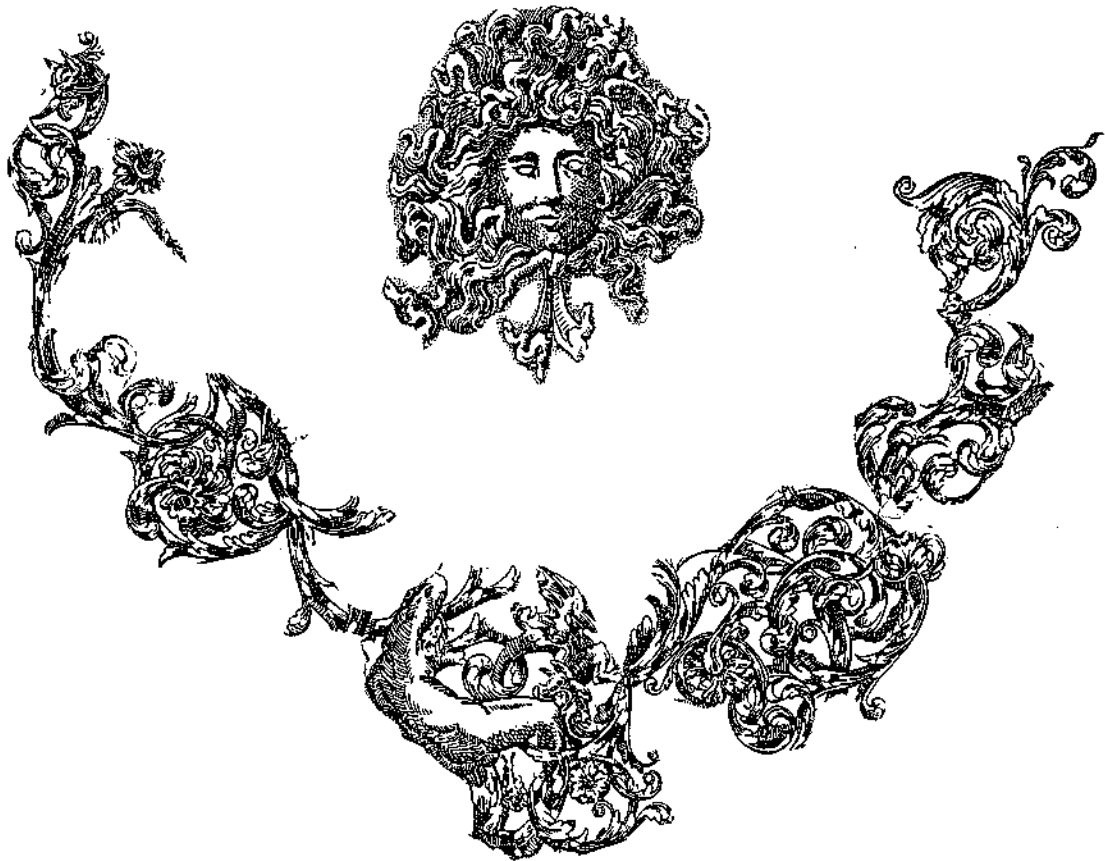
da sua matéria. A arte dos ícones faz passar as sensações da Terra, mostrando na matéria a força expressiva do Númen. Deus torturado, Mães Negras, Crianças, Animais, Flores e Estrelas. O paganismo grita tão forte nos ícones que não fica difícil fazer o Santo virar o ídolo da bruxa. O ícone, sublime adoração de uma matéria, morre com o dogma. Seus elementos mais primitivos, marcações de deidades que são a alma incorpórea da Terra, passam a constituir a iconografia maldita do demônio, figura de traços animais e cornos de meia-lua. A extrema depreciação da matéria cria esse ente palpável, um corpo sem órgãos manierista e barroco cujas ações “perversas” se mostram no corpo dos falsos cristãos, os adoradores de abominações.

O problema é a multiplicidade do corpo, suas multidões em transe, matéria *n* dimensional possuída de devires. Colocá-lo, solucioná-lo, é desenvolver uma arte. Criar seres de sensação junto a seus termos, transformar matérias, mostrá-las. A sensação se mostra nas telas, no interior das redomas, no escuro dos templos, nos palcos, nos terreiros, nos bosques, nas danças, na duração pulsando na matéria viva. Não a Criação de um único Deus, mas caos de corpos compondo a Terra, múltipla Mãe Caósmica que “amamenta as serpentes no seio”.²⁵ Não só a Molécula Gigante, corpo de linha de fuga absoluto, fulgor da matéria em todos os tipos de universo. Corpo sacrificial do qual se alimenta a vida, força anímica monstruosa provocadora de fascínio e terror, matéria que bebe da morte. Morte que não é um fim, mas uma prática de potencializar a vida. Aprender a morrer, ascese dos xamãs e feiticeiros, é conjugar-se com as forças do abismo, entrar nas profundezas da matéria e aprender a manipular suas possibilidades. A morte é a prova das sensações caósmicas em devir. Morrer é experimentar a imensidão, ver na vida algo muito maior do que aquilo que um corpo pode suportar, alguma coisa que as imagens da matéria não agüentam e sem a qual a arte não pode existir.

Expressar a matéria da sensação imensa, sem rosto, é mesmo lhe dar um rosto. Não marcar buracos negros no muro branco, mas deixar aparecer um sorriso de lua

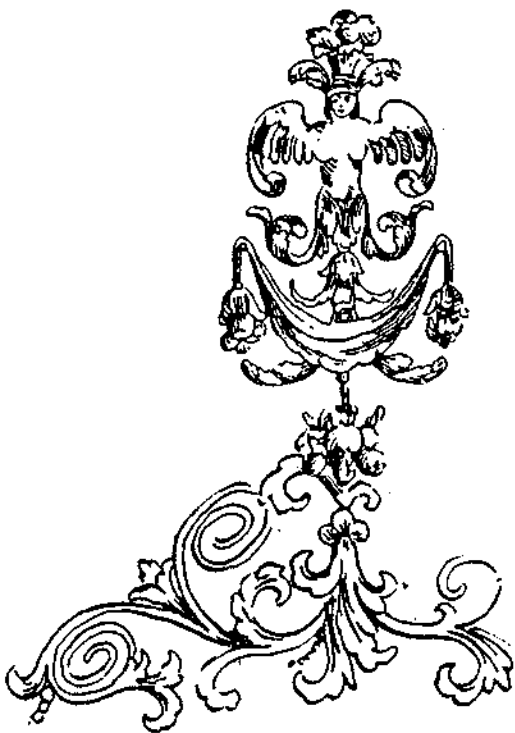
²⁵ HENDERSON. *Arte medieval*. São Paulo: Cultrix, 1988.

fina, uma linha hiperbólica. Pensar também é pintar telas, decorar afrescos, esculpir. ➤
 Gestos que, como na arte de Bacon, fazem funcionar o “dilaceramento, mas também o estiramento da tela por eixo de fuga, ponto de fuga, diagonal, golpes de faca, fenda ou buraco: a máquina já está aí, funciona sempre, produzindo rostos e paisagens, mesmo as mais abstratas”.²⁶ Trata-se de um traço que jamais consegue reduzir a imensidão num olho, pois é “desterritorialização absoluta”²⁷ em rostos expressivos, que facilmente se desestratificam marcando as cadências vibráteis onde se quedam as sensações.



²⁶ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 3. p. 39.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 38.



Cz . Corpo esquizo

*O corpo é uma grande razão,
uma multiplicidade
com um único sentido,
uma guerra e uma paz,
um rebanho e um pastor¹*

A geo-educação é uma prática que procura criar composições nos agenciamentos territoriais. Geo-educadores são todos os bandos e os povos que praticam uma ética guiada por afectos alegres, aqueles que potencializam os bons encontros, aqueles encontros que ajudam os corpos a melhor comporem-se uns com os outros. Um bom encontro faz passar pelos corpos fluxos intensos, incorporais, que dão uma qualidade estética aos acontecimentos. O grande acontecimento é o corpo, todo acontecimento é efeito da misturas dos corpos e suas substâncias. Os corpos descrevem um estado de coisas composto por potências intensificadoras que devêm, ou não, num acontecimento. O sentido incorporal do acontecimento se expressa infinitivamente, num tempo não-cronológico, no qual as sensações impregnam o pensamento ou o pensamento é pura sensação.

A sensação é a qualidade estética que percorre os corpos e imprime tons na suscetibilidade de seus momentos. Embora intensa, a sensação só pode ser

¹ NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 60.

experimentada pelo corpo, que funciona captando forças e determinando as cores da paisagem que envolve cada tipo de sensação. A paisagem é uma figura, efeito pictórico de um corpo que se estende no espaço, experimentando a superfície incorporal da matéria. O corpo também pode se constituir como figura ao dobrar a paisagem, criando uma prega que funciona como forma, efeito de volumes e cores que se destacam e deslocam o ponto de vista. Experimentar a perspectiva do corpo sobre si mesmo é a tarefa absurda do eterno retorno, esforço do tempo que contrai o presente na sensação. Lembrar das paisagens é recordar as sensações, pois as sensações, embora dependam do corpo, vivem nas paisagens. Inflexão virtual da paisagem, a sensação funciona como uma perspectiva intensa que atravessa o corpo e o compõe num espaço. Apesar de sua localização no plano extenso, o espaço do corpo é virtual, se dá em potência e não em ato. Mesmo reais, as perspectivas determinadas pela localização de um corpo são paisagens em potencial, nunca dados atuais. As perspectivas de um corpo se desenrolam, a partir dos pontos pelos quais esse se desloca na superfície. Esses deslocamentos nem sempre são simples, pois envolvem variações de linhas, atravessamentos, aglomerações, uma complexidade de ligações e rupturas territoriais.

Para Deleuze e Guattari, o corpo é uma experimentação inevitável, uma prática biológica, coletiva e política. Para diferenciar corpo de organismo, tomam de Antonin Artaud a expressão “corpo sem órgãos”(CsO), um corpo incriado “tão vivo e fervilhante” que “expulsou o organismo e sua organização”.² O CsO não carece de órgãos, de sangue, ossos ou pele, mas do sistema orgânico e das cadeias cíclicas sob as quais os organismos são ordenados. Corpo é um não-lugar, o não-valor, “positividade do corpo pleno”,³ que “está sempre por *chegar*; é aquilo que resta quando tudo é tirado: intensidade zero”.⁴ Potência pura, sua figura é o Ovo, corpo vivo não reduzido ao organismo e nem preso à consciência. Corpo que reúne

² DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, p. 43.

³ Idem, *Ibidem*, p. 45

⁴ DOEL. Corpo sem órgãos: esquizoanálise e desconstrução. In: SILVA. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 105.

partículas heterogêneas, multiplicidades moleculares que produzem consolidações não permanentes, sempre em vias de se fazer, com forças e formas ainda incertas, matérias que nunca se encontram prontas.

Colocar os problemas sob o ponto de vista desse corpo é inventar soluções, compor seus elementos, não apenas apresentar o que é dado no campo em questão, e sim potencializar zonas estratégicas. A delimitação de um campo problemático se dá nos agenciamentos territoriais envolvidos na composição dos corpos e seus fluxos. Máquina abstrata onde correm os fluxos do desejo, um corpo é a própria natureza de um campo problemático onde n forças se acrescentam, divergem entre si, se espalham, escapam. Cada corpo criado é um problema que se coloca, uma composição de forças que jogam, batalham, desenvolvem-se e envolvem-se. Experimentação singular, um corpo sem órgãos “nunca pertence a qualquer agregado molar, menos ainda a um indivíduo; trata-se sempre de um corpo em ex-apropriação, tanto nomádico quanto rizomático, curto-circuitando, misturando e levando embora todas as pretensões à propriedade”.⁵

Possuir corpos, possuir a terra e seus frutos, ter bens. Uma vida está muito longe de ser só isso, embora toda a política, assim como a jurisprudência que dela emana, é uma questão de corpos. A que e a quem pertence tal corpo? Que riquezas e dispêndios tal corpo produz? “O que pode um corpo?”, é a grande pergunta de Spinoza. Não se encontra problema que não comece pelo corpo ou que pelo menos não recaia sobre ele. Rechaçar o corpo é a solução mais imbecil que a humanidade arranhou para todos os seus problemas e a origem de todos os falsos problemas com que se ocupa. Nas doutrinas platônicas e na cultura judaico-islâmica-cristã, o corpo é mero utensílio ou propriedade da mente, instância tomada como superior. Ao corpo só cabem as realizações externas, mesmo que, por vezes, seja admitido que através dele a alma emita alguns sinais. A concepção de corpo como instrumento dos arbítrios da mente o coloca numa posição de extrema passividade. Quem age é a

⁵ DOEL. *Corpo sem órgãos: esquizoanálise e desconstrução*, p. 97.

da profusão caótica, do desmembramento, da dilaceração personificada por Dioniso e seu monstruoso cortejo, não se consegue criar.

Contudo, pouco importa uma “defesa” dessa ou de outras suposições apresentadas no corpo deste texto criado como Tese. Embora seja uma produção acadêmica, este trabalho procura fugir dos modelos jurídicos e científicos, de modo que opto por compor figuras e conceitos em diagramas, ao invés de inquiri-los de modo lógico. Em lugar do Tribunal da Razão, é a distribuição rizomática dos conceitos que tece o plano, posto no pensamento de geo-filosófico de Deleuze e Guattari, estudado aqui. Plano de imanência o qual, usando a expressão de Luiz Orlandi, “espalha-se”.⁴ Plano composto por linhas abstratas, linhas moleculares ou linhas de devir que criam o *spatium* existencial, cujos pedaços, cortes e secções, são as matérias intensas, seres de sensação e paisagens junto as quais se estendem os pensamentos.

Ligação e rompimento de fios, exposição da trama, de seus cortes, apliques e bordados, a teoria é tecida. Uma Tese se cria. Tese-teia que se tece⁵ sobre as telas da vida, superfícies privilegiadas de exibição e inscrição dos desejos. Redes de imagens sob finas membranas, tênues suportes da teagem virtual imbricada nos processos criadores. O turbilhão libera os elementos caóticos das misturas abissais e irrompe na superfície absoluta das percepções que temos da matéria. Tese-tez, sensível aos afetos, ao clima, aos acontecimentos. É um processo de estiramento, um desenrolar de linhas, linhas de devir que se estendem no plano dos conceitos e das percepções transformadas em perceptos. Tese que sonha em virar tesão, não pela quantidade de páginas, mas pela qualidade da tesura. Dizem os dicionários que tesão é algo esticado, puxado, duro, marcado pela força e pela intensidade. Daí o uso da palavra para designar a excitação sexual e focalizar certos elementos inspiradores de prazer.

⁴ ORLANDI, L. **Linhas de ação da diferença**. _In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

⁵ “Tratamos o ‘texto’ como uma trama de signos, um tecido de referências, uma teia de códigos”, escreve Sandra Corazza em seu decálogo sobre os estudos pós-críticos em educação. Cf. O que faz gaguejar a linguagem da escola In: CANDAU. **Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p.96.

no casamento da alma com o corpo da filosofia spinozista, tantas vezes tomada como panteísmo. A *Ética* de Spinoza defende a imanência, plano anímico no qual o corpo é “um modo que exprime, de uma certa e determinada maneira, a essência de Deus enquanto considerada como coisa extensa” (II, def.1).

Um corpo é definido como “qualquer quantidade com comprimento, largura e altura, limitada por alguma figura” (I, 15, esc.), ou seja, é aquilo que possui extensão. Para Spinoza, a extensão, juntamente com o pensamento, é um dos atributos de Deus, substância divina única e infinita, paradoxalmente intensa. Ao entender os corpos como modos da substância, Spinoza traz as coisas da natureza e do mundo físico para o plano divino; o patamar da perfeição, o qual as tradições filosóficas clássicas, de cunho socrático-aristotélico-cartesiano, legaram exclusivamente ao pensamento. A tese de Spinoza, chamada de “paralelismo psico-físico”,⁹ relaciona os atos do corpo e os afectos que estes produzem na mente, de tal forma que toda ação na mente é também ação no corpo: a ordem das idéias está em conexão com a ordem das coisas (II, 7). Há uma correspondência entre as afecções do corpo e os afectos que acontecem na mente, de modo que “um atributo do corpo é também um expresso da alma”.¹⁰ O que passa pelo corpo produz imagens das coisas sobre a mente, sendo a própria mente, determinada pelas afecções do corpo. O corpo é o objeto da idéia que constitui a mente humana (II, 12; II,13,dem.). “Na medida em que o objeto da idéia que constitui a mente humana é um corpo, nada poderá ocorrer nesse corpo que não seja percebido pela mente” (II, 12). Enfim, tudo o que acontece ao corpo também acontece à mente e também afecta a idéia que temos desta mente.

De algum modo, pode-se dizer que o corpo pensa, mesmo que a ignorância que temos em relação ao corpo seja relativa ao desconhecimento que temos da totalidade da existência, que, para Spinoza, é a natureza corpórea de Deus. Sob essa perspectiva, o corpo não é mais, necessariamente, o objeto das paixões, pois também existe em ato. Para Nietzsche não é o corpo que serve ao pensamento, e sim a razão,

⁹ ABBAGNANO. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 213.

¹⁰ DELEUZE e PARNET. **Diálogos**, p. 75.

“a qual chamamos espírito”, que consiste no instrumento do corpo.¹¹ Todavia, o corpo nunca está isento das paixões, pois pode padecer em decorrência de fatores alheios a seu agir, ou seja, devido ao que se produz a partir do encontro com corpos que lhe são exteriores. O spinozismo define um corpo a partir dos afectos dos quais ele é capaz, observando a mudança contínua dos corpos a partir de seus encontros com outros corpos. O que temos é “uma contínua integração e desintegração de partes, sob as relações que lhe são próprias”,¹² formando o que entendemos por corpo. A forma de um corpo decorre da composição entre suas partes individuais e é sempre secundária ao movimento. Embora a forma seja uma estrutura que tende a ser conservada, a natureza de um corpo é delineada pelas relações dinâmicas e cinéticas que este estabelece. Um corpo está em constante variação e pode ser afetado de várias maneiras e ainda preservar a sua natureza (II, 13, lema 4), conservando as relações de suas partes, entre si ou com outros corpos. Essas relações entre partes e partículas são efeitos do movimento e dizem respeito aos encontros que os corpos fazem uns com os outros. Não há como se pensar um corpo sem considerar a diversidade de corpos que movem um corpo e os diferentes corpos movidos por um só corpo. O plano extenso, ao qual pertencem todas as coisas criadas, se constitui num infinito encadeamento de corpos (ver I,18).

Spinoza fez importantes observações sobre a natureza dos corpos nos axiomas, lemas e postulados da proposição 13 (parte II), demonstrando que a distinção dos corpos não se dá pela substância e sim pelos modos. Um corpo é um modo extenso e singular da substância infinita, cujos atributos são a extensão e o pensamento. A tese de que o mundo se constitui sobre esta substância divina, única e indivisível, implica a continuidade de todos os corpos, encadeados uns nos outros na extensão infinita. “A Natureza inteira é um único indivíduo, cujas partes, isto é, todos os corpos,

¹¹ NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*, p. 60.

¹² ANTONELLO. *Espinoza: ética dos encontros*. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/espinoza.htm#2>> Acesso em: jun. 2002, p. 12.

variam de infinitas maneiras, sem qualquer mudança do indivíduo na sua totalidade" (II, 13, lema 7, esc.).

A parcialidade da perspectiva humana nos impede de vislumbrar o infinito, de modo que tudo o que podemos perceber do plano divino é muito restrito, ou melhor, para usar a expressão de Spinoza "inadequado". Tudo o que conhecemos da substância infinita se resume ao que somos capazes de perceber. Como "não sentimos nem percebemos nenhuma outra coisa particular além de corpos e modos de pensar" (II, axi.5), nosso desconhecimento das possibilidades do corpo se dá do mesmo modo que ignoramos o alcance infinito do pensamento. Por isso, Spinoza insiste tanto em afirmar que o conhecimento do corpo é sempre confuso e inadequado. Embora possamos sentir que "nosso corpo é afetado de muitas maneiras" (II, axi.4), as idéias que temos dos corpos exteriores indicam muito mais a constituição de nosso próprio corpo do que a dos corpos que encontramos.

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, se para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente.¹³

A potência de um corpo é aumentada nos afectos alegres, aqueles com os quais se compõe. Afectar o corpo de modo a aumentar sua potência envolve uma ética que é toda ela regida pelas composições. O que compõe um corpo são as relações de movimento e repouso que envolvem contínuas variações de velocidade e lentidão. Embora todos os corpos tenham certas coisas em comum, Spinoza desenvolve sua lógica distinguindo os corpos simples dos corpos compostos. Os corpos simples são aqueles que diferem entre si apenas pelas variáveis de movimento, ou seja, que são distintos uns dos outros devido a diferentes graus de animação. Os corpos compostos são aqueles formados por várias partes que se

¹³ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs 4*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 43.

aplicam segundo superfícies maiores ou menores, cujos movimentos se comunicam entre si numa relação constante. A união destes corpos compõe um corpo, um indivíduo, corpo indivisível cujas partes que se extrai são substituídas de tal modo que sua natureza é preservada. A natureza de um corpo é o que descreve uma relação constante de movimento e repouso, mesmo quando comporta variações de dimensão ou múltiplos arranjos da forma. Os corpos que constituem um corpo composto podem ser duros, moles ou fluidos. Moles são aquelas partes que se compõem sobre grandes superfícies. Os corpos duros descrevem superfícies pequenas, aplicadas umas sobre as outras. Por fim, os corpos fluidos descrevem as partes que se movem entre si. A complexidade dos corpos se dá de acordo com a variedade de suas partes e pela diversidade de relações que estas partes estabelecem entre si e com os corpos exteriores. Um corpo “nunca é separável das suas relações com o mundo”.¹⁴

Como “aglomerado de infinitas partes extensivas”,¹⁵ um corpo reúne incontáveis partículas que se movimentam de modos diversos, estabelecendo formas e funções, ordens de composição e decomposição que afectam toda a Natureza. “Cada corpo existente é a realização de uma relação, que existe independentemente das partes em jogo”.¹⁶ Composto de partes individuadas, que constituem desde grandes superfícies, reuniões de corpos distintos que apresentam dimensões que variam do imensurável tamanho do universo até partes corpóreas invisíveis e infinitesimais, não existe corpo que não esteja afectando e sendo afectado.

O corpo humano é composto por um grande número de indivíduos, moles, duros e fluidos, os quais, por sua vez também são compostos entre si. Spinoza trata da Natureza do corpo humano¹⁷ alegando que cada um destes inúmeros indivíduos que o constituem, além de afetarem-se mutuamente são também afetados por corpos

¹⁴ DELEUZE. **Espinosa**: filosofia prática, p. 130.

¹⁵ ANTONELLO. **Espinosa**: ética dos encontros, p. 12.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 8.

¹⁷ Não é a substância infinita que constitui a forma do homem. A humanidade é apenas mais um dos modos pelos quais se manifesta o plano divino. A descentralização do humano, promovida por este tipo de modelo filosófico, implica que este deixe de ser a imagem e a semelhança de Deus.

exteriores. Trata-se de um corpo bastante complexo que comporta uma enorme variedade de estados, um corpo repleto de uma grande quantidade de afecções e que existe exatamente como o sentimos (II,13, cor.). A própria conservação do corpo humano envolve muitos outros corpos que operam a constante regeneração de suas partes, principalmente das fluidas.

Sobre as partes moles, que descrevem grandes superfícies (podemos usar como exemplo a pele e os tecidos do corpo humano), ficam as marcas de alguns encontros, de certos choques que imprimem os vestígios do encontro com um corpo exterior (II, 13, postulados 3, 4 e 5). A mente humana percebe a natureza de um grande número de corpos ao mesmo tempo em que também percebe a natureza de seu próprio corpo (II, 14, cor.1). Os afectos traçam as idéias e modulam o plano do pensamento de acordo com os encontros vividos pelo corpo, enquanto que as afecções do corpo produzem idéias que exprimem os encontros entre determinados corpos. Devido aos vestígios desses encontros, a idéia de certos corpos faz com que estes sejam sentidos como presentes, mesmo na sua ausência. Há uma espécie de memória das afecções que nos faz perceber os corpos no pensamento, mesmo quando estes estão ausentes ou mesmo quando deixam de existir (II, 17,18).

Em outros termos, a idéia do corpo como superfície de inscrição também aparece em Bergson, filósofo que, como Spinoza, também influenciou o pensamento de Deleuze. Para Bergson, o corpo é o lugar central da ação onde as sensações experimentadas se misturam às imagens da lembrança, constituindo “uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, de uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe”.¹⁸ Essa maneira de agir, de devolver, é o que Bergson chama percepção, determinação extensiva que reflete dentro do corpo a ação dos objetos externos. Privilegiada, a imagem que percebemos do corpo permanece invariável, enquanto as outras todas se deslocam em movimentos incessantes no

¹⁸ BERGSON. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 14.

espaço. “Ponto extremo de dissipação cósmica”,¹⁹ o corpo é a imagem percebida no vértice paradoxal em que as imagens virtuais se atualizam e o atual cria as virtualidades, imagens alojadas nos turbilhões incorporais da memória. Um corpo é colocado na “ponta movente que nosso passado lança a todo o momento em nosso futuro”²⁰ e que constitui a própria realidade do devir.

Entretanto, o devir não é o corpo com suas afecções extensas, mas a relação entre matérias que afectam o corpo intensivamente. Os afectos intensos são as forças intrínsecas que garantem que um corpo nunca seja exatamente um conjunto de órgãos, mas séries, níveis, umbrais e platôs que também se derramam na matéria extensa, mesmo quando o corpo a extrapola. Para Nikolas Rose, o corpo é colocado como questão “de órgãos, de músculos, de nervos, de aparelhos que são, eles próprios, enxames de células em troca constante entre si, ligando e separando, morrendo, reconfigurando, conectando e combinando, onde o lado de fora de cada um é, simultaneamente, o lado de dentro do outro. Trata-se também de uma questão de cérebros, hormônios, moléculas químicas, que conectam e transformam as capacidades de várias partes – excitando-as, coordenando-as, fundindo-as ou desligando-as”²¹. Spinoza explica que quanto mais elaborada é a composição de um corpo, maior será a complexidade das idéias que se formam sobre ele. A idéia da mente humana está unida à própria mente, da mesma maneira que a mente está ligada ao corpo. No entanto, tudo o que a mente sabe do corpo depende das idéias que faz das afecções (II, 19), e tudo o que a mente sabe de si mesma depende do que ela percebe das idéias das afecções do corpo (II, 23). Tudo isso para conceber um corpo feito de ligações e disjunções entre superfícies de naturezas iguais e diferentes, um corpo de devires e não mais um lugar de identidades.

Fazer um corpo sem órgãos pleno, puro potencial em aberto, implica desterritorializar não apenas o organismo, mas principalmente o corpo.

¹⁹ DELEUZE. **Francis Bacon**: logique de la sensation. Torino: Editions de la différence, 1996, p. 24.

²⁰ BERGSON. **Matéria e memória**. p. 284.

²¹ ROSE. Inventando nossos eus. In: SILVA. **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 172.

Desterritorializar o corpo é mais do que seguir as linhas de fuga do pensamento, é mostrar as válvulas de escape, as anomalias, os horrores e as glórias da criação. Não nas criações orgânicas e estruturais da Natureza, mas na manipulação do pensamento e sua descida até as ondulações mais sutis, dos compostos moleculares e suas mais silenciosas sensações. Ponto zero, em que forças que se distinguem por natureza (o pensamento naturante e matéria naturada), se confundem, constituindo a singularidade da sensação. O que passa por um corpo são forças, incidências ativas que contagiam a estrutura molar com afectos moleculares, seres de sensação que insuflam a vida no corpo. Ovo, matéria em potencial, gérmen. O que a ciência põe a funcionar como combinação de códigos, a arte cria como desvio. A ciência lida com a natureza do corpo, a bifurcação das estruturas, seus estados germinativos e degenerativos, a tendência dos corpos a se espalharem e ganharem extensão e a sofrerem um crivo constante, que os contrai e os individua. Desterritorializar é complicar as forças, envolvê-las no corpo na passagem das sensações. Também é criar bifurcações, deixar-se penetrar por singularidades extrínsecas, pelas sensações imperceptíveis, implicadas nas margens do corpo, zonas de afectos por onde correm devires menores, moleculares, sem imagem. Não uma figuração dada, mas a figura da casca do ovo a romper. A superfície trinca, estrala, testemunha a vida sem dar a ela uma forma. O conteúdo do ovo é sempre surpresa: oco, vazio, plasma, bicho formado. Sabe-se lá do que o CsO é capaz...

Multiplicidades de forças estão em jogo nas possibilidades de um ovo. Códigos moleculares, combinações genéticas, divisões celulares, morfogênese, fatores endógenos e exógenos, imprevisibilidades de todos os tipos que podem vir a alterar a linha de seu potencial de desenvolvimento. Um ovo de galinha pode nunca chegar a ser pinto (desenvolvimento potencial molar), mas pode desenvolver um pudim, uma sobremesa dos deuses, o requinte de um povo. Como desterritorializar a clara do ovo em merengue sem experimentar o movimento, sem manipular a matéria? A questão da arte é sempre encontrar o ponto, aquele que sempre foge, mas funciona para

marcar a sensação. Qual composição de elementos dá o ponto exato da mistura e cocção de ingredientes? Quais gamas e modulações de vermelhos e azuis estão em jogo no amarelo da gema? Quais os usos do plasma de um ovo? Como fazer funcionar o corpo das gemas junto a um corpo de matéria mais complexa, que envolve a feitura do pudim? Ser sensacional, o pudim se compõe de corpo cujas partes e afecções são mensuráveis, sua matéria se expressa na medida dos ingredientes, no tempo de cozimento, na temperatura média da cocção, na maneira de desenformá-lo, nas condições de refrigeração. Agenciamento extenso, o pudim é dado por uma série de fatores controláveis que podem ser reproduzidos a ponto de se obter sempre “aquele” pudim. O corpo do pudim, esse depositário de açúcares e gorduras, tem um número fechado de possibilidades: ser comido, digerido, doar moléculas, servir de gasolina para o organismo, causar vômito, virar merda, apodrecer na geladeira etc. Não importa se o pudim faça passar um ser de sensação na boca de quem o prova, o pudim não se intensifica e não consegue criar um CsO. Provar o pudim é a sensação. O CsO é desejo expresso nas maneiras que o corpo inventa para atualizar a vontade e exercer suas potências volitivas. Se há algum CsO do tipo “pudim”, esse acontece no abocanhar, no lambuzar, nos modos de se deixar afectar pelo corpo do pudim, seja na apreciação de suas texturas e sabores, na voracidade com a qual dele nos acercamos, no excesso que faz embuchar a barriga, na recusa anoréxica que o vomita. As coisas que acontecem no corpo do pudim não fazem dele um CsO, um pudim esquecido na geladeira continua com as mesmas restrições potenciais que o pudim que foi devorado.

Grande órgão indeterminado, o ovo funciona como um corpo sem órgãos porque eleva as suas potências bem além daquelas que as linhas do seu devir implicam, pois pode ser qualquer outra coisa, algo completamente estranho ao tipo

de animal que potencialmente desenvolve. Um ovo é suscetível a incontáveis tipos de afecções, qualquer coisa pode lhe acontecer e envolver o seu devir em outras linhas. Matéria que cria infinitos afectos, o ovo é a forma-in-formada expressa na inexatidão das curvas intrínsecas nos movimentos moleculares da matéria e as volições cósmicas dos corpos. Criar um corpo sem órgãos, intensificar a matéria extensa, é pensar com as sensações, extrair seus silêncios para escutar o retumbar de toda a imanência. Ritmo surdo que faz vibrar a paisagem e que dá as cores com as quais são pintadas as intensidades de uma vida, as sensações que passam por um corpo. Corpo que, como a vida que pulsa no ovo, sempre surpreende.

Spinoza explica que a mente humana existe em ato, nas ações do corpo. Nietzsche, em suas palavras dirigidas aos “desprezadores do corpo”, diz que o corpo tem mais razões que toda a sabedoria. Desprezar o corpo é desprezar a vida,²² pois é a partir do corpo que o espírito da própria vida se cria. Das paixões sofridas pelo corpo é que brotam as virtudes terrenas. Trata-se de aumentar as potências e fortalecer a ação na ultrapassagem dos limites e padecimentos do corpo, nos afectos que constantemente o compõe, decompõem e o recompõem. Experimentar as potências de um corpo é acordar a vida, despertar para a sensação, acontecimento cujas forças são a alma da imanência. São as potências da sensação que exprimem os afectos imperceptíveis e impessoais que libertam o corpo dos agulhões das paixões tristes e ajudam a superar o niilismo, o ressentimento e a fraqueza da vontade. A sensação escancara a insignificância da vida, a pequenez dos corpos e a velocidade dos pensamentos que os acompanham. Os seres da sensação fazem o pensamento ficar leve, esquecido da gravidade que o limita, deixando de dar importância às suas impotências e impossibilidades. Não há o que lamentar pelo pensamento não conseguir experimentar as singularidades de cada um dos infinitos corpos que encontra e por ignorar até corpos com os quais se compõe. O desconhecimento e a vulnerabilidade são condições para o CsO.

²² NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*, p. 61.

de animal que potencialmente desenvolve. Um ovo é suscetível a incontáveis tipos de afecções, qualquer coisa pode lhe acontecer e envolver o seu devir em outras linhas. Matéria que cria infinitos afectos, o ovo é a forma-in-formada expressa na inexatidão das curvas intrínsecas nos movimentos moleculares da matéria e as volições cósmicas dos corpos. Criar um corpo sem órgãos, intensificar a matéria extensa, é pensar com as sensações, extrair seus silêncios para escutar o retumbar de toda a imanência. Ritmo surdo que faz vibrar a paisagem e que dá as cores com as quais são pintadas as intensidades de uma vida, as sensações que passam por um corpo. Corpo que, como a vida que pulsa no ovo, sempre surpreende.

Spinoza explica que a mente humana existe em ato, nas ações do corpo. Nietzsche, em suas palavras dirigidas aos “desprezadores do corpo”, diz que o corpo tem mais razões que toda a sabedoria. Desprezar o corpo é desprezar a vida,²² pois é a partir do corpo que o espírito da própria vida se cria. Das paixões sofridas pelo corpo é que brotam as virtudes terrenas. Trata-se de aumentar as potências e fortalecer a ação na ultrapassagem dos limites e padecimentos do corpo, nos afectos que constantemente o compõe, decompõem e o recompõem. Experimentar as potências de um corpo é acordar a vida, despertar para a sensação, acontecimento cujas forças são a alma da imanência. São as potências da sensação que exprimem os afectos imperceptíveis e impessoais que libertam o corpo dos agulhões das paixões tristes e ajudam a superar o niilismo, o ressentimento e a fraqueza da vontade. A sensação escancara a insignificância da vida, a pequenez dos corpos e a velocidade dos pensamentos que os acompanham. Os seres da sensação fazem o pensamento ficar leve, esquecido da gravidade que o limita, deixando de dar importância às suas impotências e impossibilidades. Não há o que lamentar pelo pensamento não conseguir experimentar as singularidades de cada um dos infinitos corpos que encontra e por ignorar até corpos com os quais se compõe. O desconhecimento e a vulnerabilidade são condições para o CsO.

²² NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*, p. 61.





M♀ . Máquinas Bifurcadas

O que Deleuze e Guattari chamam de plano de imanência são agenciamentos pré-conceituais para as desterritorializações e reterritorializações efetuadas na máquina abstrata, corpo de Géia, a Terra, do qual extraem-se matérias de expressão. Esse imenso corpo geográfico, atual, é constantemente desterritorializado, povoado pelo movimento caótico, virtual. Corpo caósmico, a Terra é matéria-movimento que atualiza as virtualidades criadas nas caóides da filosofia, da ciência e da arte, planos de imanência traçados pelo pensamento e suas criações. Considerando que as fronteiras entre caos e plano não são facilmente detectáveis, a cartografia aqui apresentada concentra-se nas imprecisas linhas de fronteira que o pensamento e as criações tentam determinar. Tais determinações acontecem nas linhas de fuga, nos traçados moleculares, muitas vezes imperceptíveis, que capturam o caos.

Nos cruzamento de fluxos entre o caos e o plano de imanência funcionam máquinas de guerra potencialmente criadoras, cuja aptidão é expor micro-fragmentos do caos e inseri-los no plano maquínico já constituído, desterritorializando as criações. Esses movimentos se dão por meio de um tipo especial de máquinas de guerra, as máquinas de guerra artísticas, menos marciais e mais venusianas. Embora este tipo de máquina de guerra seja insinuado em textos e falas de Deleuze e

Guattari,¹ esses não fizeram delas uma cartografia pormenorizada, tal qual fizeram com as máquinas de guerra tipicamente marciais. Nosso trabalho, aqui, é seguir as linhas destas máquinas criadoras, as quais chamo máquinas de Vênus(M♀s), e estudar seu funcionamento, pois são essas máquinas sensuais, dérmicas, plásticas e pictóricas, que, numa espécie de dança, produzem o currículo com arte que as políticas geo-filosóficas levam a pensar. Construída sobre as linhas de fuga, é uma máquina abissal que conduz às partículas selvagens e inomináveis do caos. Mas, nem todos os movimentos destas máquinas são ações livres do espaço nômade, pois também trabalham nos cortes do caos que constituem diagramas e estratos. Veremos que as máquinas de Vênus possuem vetores ambíguos, que tanto traçam linhas de fuga radicais abertas para o espaço liso como também capturam as potências do fora e as incorporam nos aparelhos de Estado. É uma máquina paradoxal que desterritorializa o desterritorializado e reterritorializa o reterritorializado.

Sensitiva, enredada com o corpo, uma máquina de Vênus (M♀) é uma máquina de pele, sanguínea e dionisíaca. Os agenciamentos dos quais faz parte se dão no campo problemático² dos limiares entre os devires desejanter e as percepções, zona de trocas “onde a percepção torna-se molecular, ao mesmo tempo que o imperceptível torna-se percebido”.³Esta máquina venusiana, sensível e intensiva, fabrica carne, caos, cérebro e devir, na imanência de um inconsciente sempre em vias de se fazer. Sua localização fronteira potencializa a criação de um tipo de corpo sem órgãos aberto, pleno e suscetível à sensação e suas durações. Trata-se de um corpo vulnerável aos elementos em seu estado bruto e aos agenciamentos alquímicos e

¹ Em *Conversações*, Deleuze entrevistado por Toni Negri diz que “os movimentos artísticos são máquinas de guerra”. Uma máquina de guerra a serviço da paz, que passa “de Marte a Vênus”, aparece no platô 14, “O liso e o estriado”, quando Deleuze e Guattari trazem os estudos de Michel Serres sobre Lucrécio e Demócrito. Essa passagem sustenta a importância de uma geometria molecular, ocupada com o “ângulo mínimo” e com os turbilhões espiralados que escapam aos estriamentos dos aparelhos de Estado Cf. DELEUZE. *Conversações*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 212 e DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs 5*. São Paulo, Ed. 34, 1997, p. 199.

² Essa zona é analisada por Deleuze e Guattari no platô 10, especialmente sobre os estados provocados por substâncias psicoativas, no qual citam as experiências de Artaud, Michaux e Castañeda. Para os autores, as desterritorializações da droga conduzem às reterritorializações “mais abjetas, de modo que o imperceptível e a percepção não param de perseguir-se ou de correr um atrás do outro sem nunca acoplar-se de fato”. Cf. *Lembranças de uma molécula*. In: DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs 4*. São Paulo, Ed. 34, 1997, p. 79.

³ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs 4*, p.78.

artísticos das matérias de expressão. As forças desta máquina movimentam cores, texturas, volumes, sons, densidades, cheiros, sabores e uma grande variedade de perceptos, muitos das quais são inexprimíveis por meio de palavras. Experimentado em blocos de sensações, o corp♀ sem órgãos venusiano envolve estratégias estéticas que possibilitam a criação de novos modos de existência.

O alto potencial sedutor, afectivo, comportado pela máquina de Vênus (M♀) funciona incorporando tanto territórios densos, nitidamente demarcados pela forma, quanto operando desterritorializações absolutas que volatilizam as formalizações. Desconsiderando sua distribuição imprevisível por todas as direções de um território, a M♀ possui dois movimentos básicos: escapar do estriamento traçando linhas que fogem das aparelhagens institucionais, ou, funcionarem elas mesmas, como máquinas instituidoras ocupadas com o estriamento dos espaços. Ainda que nascente nas ondas do espaço liso, a M♀ é filha do corte,⁴ tesoura cósmica que contorna a vida indistinta, devir-louco, in-formado, aquilo que simplesmente dura. Desenhando e estriando espaços, a M♀ tende ao culto, ao cultivo e à conservação de formas; abrindo linhas de fuga e desmoronando com os aparelhos de captura, é a potência molecular revolucionária. Essa bipartição de funções, analisada por Deleuze e Guattari nos problemáticos revezamentos das máquinas de guerra,⁵ nos mostra os paroxismos entre interior e exterior compreendidos nos processos micropolíticos. As M♀s são estratégicas para as revoluções moleculares, embora, talvez ainda mais do que as outras máquinas de guerra, sejam passíveis de serem apanhadas pelos aparelhos de captura das máquinas estatais. O importante é que, tanto pela desterritorialização como pela estratificação, os movimentos e os cortes da M♀ criam. A criação só pode acontecer no balanço entre a conservação das formas e sua dissolução, quando se despedaçam ou se esfumaçam. Criar é um contra-movimento que reinventa os espaços ali onde a matéria se coloca em seu estado mais bruto,

⁴ Lembrando que a deusa greco-romana Afrodite/Vênus, oriunda da ilha de Chipre, nasceu do esperma de Urano jorrado no mar, quando seus órgãos genitais foram cortados por seu filho, o titã Cronos/Saturno.

⁵ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 5, p. 47.

caótico, onde não há como distinguir as criações. Ao mesmo tempo, criar é fazer a distinção, destacar formas, diferenciar planos, definir superfícies e fundos, protuberâncias e declives. De qualquer modo, a criação envolve a conexão entre o indiscernível das imagens da percepção atual e as imagens virtuais dispostas pelo que a memória conservou a partir de tudo o que foi experimentado pelo corpo. Como máquinas da “arte de si”, as M♀s criam modos de capturar a vida e de dispor as imagens no plano movente da experiência,⁶ P.

Com as M♀s, temos os instrumentos para fazer da vida uma obra de arte, realizar o projeto foucaultiano inspirado nos pré-socráticos e em Nietzsche. A M♀ é potência perceptual de toda e qualquer coisa que crie um corpo sem órgãos pleno, projeto esquizo-analítico. A intensidade deste corpo acontece na experiência, na abertura frente aos perceptos e na exposição do corpo criado. A receptividade desta máquina é inerente à produção de um corpo passional, que tanto goza quanto padece, deixando-se atravessar pelos mais variados devires. Os produtos desta máquina são os próprios devires que nela se movimentam e que se expressam por meio de agentes concretos, gráficos, pictóricos, sonoros e tácteis. Não são produtos facilmente localizáveis, embora possam ser encontrados por toda parte. Não há um lugar certo para se capturar um percepto criado pela M♀. Suas obras não ocupam, necessariamente, os espaços destinados à Arte, tais quais museus, galerias de arte, livros, salas de espetáculo, catálogos, centros culturais, templos, lojas especializadas e casas de colecionadores. Mais do que obras de arte legitimadas pelo público e pela crítica, as produções dessa máquina são singularidades impessoais e imperceptíveis que muitas vezes escapam às suas rotas de direito. São produções que irrompem em qualquer momento, nos lugares mais prosaicos, nas coisas mais simples das paisagens existenciais, sob a condição de que provoquem afectos que coloquem o

⁶ **P**: abreviatura usada por Bergson para designar o “plano movente da experiência” onde a matéria se distende e no qual as imagens atuais que percebemos, o mundo a nossa volta, formam o real. Esse plano, cuja imagem central é a do corpo de quem o percebe, é o sensorio-motor tocado pela ponta ínfima, molecular, da duração. Este ponto sensível é o lócus de encontro entre a realidade atual e as imagens da memória da realidade virtual. São as lembranças, imagens virtuais que, preparando as ações do corpo, se atualizam. Cf. *Desenho do cone*. BERGSON. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 178. Ver também *P/c*, p. 11.

pensamento em devir. Uma lenda contada na roda do chimarrão, o borbulhar das águas, um acidente geográfico, o verde da grama... subjetivações impessoais, obras de arte da vida, da terra, do cosmos.

Ao invés da estrutura projétil comportada pelas máquinas de guerra, a M♀, uterina, é bifurcada e apresenta articulações duplas, que funcionam como pinças tesouras, trompas que transportam óvulos, ovos, potências de criação. A dupla articulação da M♀, máquina artística, pode ser expressa nos conceitos que Nietzsche usou para tratar a arte em *O nascimento da tragédia*:⁷ os impulsos apolíneos e dionisíacos. Quando esta máquina produz alguma coisa diferente, uma sensação de grande intensidade provocada por um percepto difuso e indiscernível, para o qual não encontramos uma imagem, ela é uma máquina do tipo dionisíaco. Trata-se de um M♀ feiticeira, *borderline*, perigosa, a qual nos coloca radicalmente defronte ao caos e a tudo que ainda não foi codificado. Ao passo que, ao retirar elementos selvagens do caos para criar novas formas, a M♀ torna-se claramente apolínea. Todo seu trabalho é pintar, desenhar, gravar, fotografar, modelar e esculpir as formas-formas com as quais criamos as paisagens existenciais.

O sentido apolíneo, força solar, predomina na civilização ocidental. É aquele tomado pela arte no campo da Educação. Trata-se do espírito da formalização, do contorno nítido, a distinção das coisas na clareza da luz diurna. O apolíneo traça as estrias, enquadra, emoldura, transforma e forma as imagens. Seu caráter, onírico, clarividente e visionário, situa-o no âmbito das imagens mentais que configuram a razão. O campo de atuação apolíneo são as Belas Artes, de cunho plástico e visual, artes de composição dos territórios, de domínio sobre a matéria bruta. O impulso apolíneo, civilizador, cria a consciência para separar o homem da selvagem indistinção dos corpos. Seu braço articulado é operador que pinça, recorta, define. Extensivo, retificador, o apolíneo é a topologia planificada da superfície. Espaço

⁷ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*: ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

demarcável, a estética apolínea se coaduna com o projeto educacional moderno, ilustrado, demonstrável na matéria. Bem se vê que o movimento apolíneo incorpora a arte aos organismos e organizações. Incorporado e efetivo, este tipo de movimento criador não apresenta nenhum problema para a educação.

Esclarecer, elucidar, trazer à tona são todos movimentos apolíneos que separam as coisas dos corpos que eles mesmos contornam. Aparentemente, sem os contornos apolíneos não conhecemos nada no meio da confusão em que se encontram e se afectam os corpos. Nessa profusão orgiástica, que rompe com o princípio individualizante e dissolve as aparências, num misto de alegria e terror, adentramos na embriaguez dionisíaca. O sentido dionisíaco surge como um braço meio desarticulado da M♀, mais um apêndice do que um braço, uma língua que não parece ter função. Afinal, para que serve essa embriaguez? Se não serve para nada, por que temos que nos ocupar dela? Devido à inoperância que a razão contemporânea o reveste, o sentido dionisíaco é o que há de mais problemático no campo da Educação. Porque mesmo que a civilização seja apolínea, ansiamos desesperadamente pelas forças dionisíacas, pela carícia sem objetivo algum, dada pela língua lasciva, por seus entusiasmos, delírios, mucosidades e paixões.⁸

Se os problemas educacionais acontecem nas faltas e excessos de limite, nas perdas e abusos de controle, nos erros, nos enganos e engodos, nas falsas aparências, nas intransigências de normas e de métodos, assim como na completa desconsideração dos perigos que cercam o conhecimento, acontecem devido a péssima logística e estratégia com as quais opera-se a M♀, principalmente no que tange ao sentido dionisíaco de seu funcionamento. Enquanto o braço apolíneo da M♀ produz formas e enquadramentos pelos quais nos acercamos da matéria, acreditamos que tudo vai bem. Mas quando a língua dionisíaca feiticeira entrega o

⁸ Em relação a esse ponto encontrei um artigo que tenta demonstrar o quanto a epifania dionisíaca está presente nas imagens televisas, que preenchem o cotidiano com cenas grotescas, insinuações sexuais e violência explícita, arrebatando, num estado de transe, milhões de telespectadores. PAIVA. **As aparições do Deus Dionísio na Idade Mídia:** televisão e ficção seriada no Brasil do século XX. Universidade Federal de Paraíba. Disponível em <http://www.ubi.pt/~comum/cardoso-claudio-dionisio-idade-midia.html>. Acesso em: 27 ago. 2003.

corpo ao caos, levando-o a êxtases ou dores incontrolláveis frente aos quais não se sabe o que fazer, os temores começam. Feitiços, possessões demoníacas, obsessões por “encosto”, explicações sobrenaturais, forças estranhas e conceitos como “projeção, recalque e sublimação” justificam os descontroles e excessos que a cultura acabou por creditar aos domínios do “mal” ou às sombras de um inconsciente inatingível, buraco negro de um significante despótico. Isto porque o homem não se convence que frente a certas forças não há mesmo nada para se fazer a não ser vivê-las.

Pulsção da vida em seu estado bruto, o sentido dionisíaco é o fluxo produtivo, o desejo que corre em direção ao desconhecido, levando a M♀ a se atirar no caos e encontrar as potências monstruosas liberadas pela força desse encontro. O impulso dionisíaco é o movimento afectivo, intenso, que acontece na mistura abissal dos corpos, onde os contornos se perdem, as formas se alteram e organismos se desmembram. Sem as coordenadas do espaço estriado, o sentido dionisíaco deixa-se levar pelo fundo informe das sensações indiferenciadas. Ao contrário das máquinas de guerra legitimamente marciais, que atacam os aparelhos de Estado, as M♀s do tipo dionisíaco investem contra o caos e se atiram deliberadamente no indiferenciado de múltiplas sensações, espaço virtual onde acontece a experiência trágico-cômica da deformação. Estrangeiro, não-civilizado, bárbaro e selvagem, o dionisíaco é o frenético movimento do não-senso, devir-louco transfigurado ora em animal, ora em árvore, ora em vinho, ora em moça, ora em criança. Sem essa experiência não existe devir, sem devir não há sentido, o pensamento não acontece e nada pode ser criado, tampouco vivido.

Se “uma máquina é um conjunto de vizinhança homem-ferramenta-animal-coisa”,⁹ uma máquina dionisíaca, que age no fora e carrega partículas de caos, traz elementos estrangeiros para dentro dessa vizinhança, seres estranhos que se tornam elementos problemáticos, pois trazem desordens e alteram os territórios por onde

⁹ DELEUZE e PARNET. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, p. 122.

passam. Operadora de sincretismos, a M♀ cruza os limites e cria as miscigenações, de modo que atua nas bifurcações, nas encruzilhadas, nos encontros com o desconhecido e com a sorte. A máquina dionisiaca sonhada por Nietzsche é aquela que afirma o acaso, cozinha o acaso do lance de dados: “máquina de desencadear forças imensas a partir de pequenas solicitações múltiplas, a máquina de brincar com os astros”.¹⁰ Anarquia coroada de Dioniso, deus criador do corpo sem órgãos, a M♀ dispõe a língua do devir-louco, máquina simuladora que engole todo o fundamento e instaura a distribuição nomádica.¹¹

Quando imbuída do dionisiaco, a M♀ pode se acoplar nas máquinas de guerra radicais que seguem uma linha de morte, que se jogam de qualquer jeito no caos. Essa proximidade abissal, esse se largar, são os perigos do dionisiaco e sua proximidade com a morte. Entretanto, a M♀ é o dispositivo perfeito para provarmos na medida certa, dosada pelo braço apolíneo, a loucura do caos. Mesmo assim, a língua dionisiaca assusta com a falsa morte experimentada no transe, experiência da linha limítrofe que aparece como a derradeira, mas não o é. Sem uma linha que simule um acabar-se, não se criam linhas vitais doadoras de sentido. Dioniso dá corpo para a loucura, faz graça, luta por amor, desfalece de gozo, morre de dar risada. Encena o ponto de vista da morte, mostrando que a vida é o que tem de mais terrível.¹² Somente para intensificar a vida é que surgem as M♀ encarregadas dos efeitos especiais e da produção de vertigens.¹³

¹⁰ DELEUZE. **Nietzsche e a filosofia**. p. 25.

¹¹ DELEUZE. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 268.

¹² PELBART. O anjo da morte. In: _____. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2000, p. 194.

¹³ A valorização da vertigem “moeda em alta no mercado” é analisada por Denise Sant’Anna palestra *Vertigens do corpo e da clínica*. A vertigem é banalizada, a “vida vertiginosa” já deixou de ser uma exceção. Dando como exemplo os esportes radicais, os eventos espetaculares da multidão e a agenciamentos cotidianos *vertiginosos*, como o surf de trem no subúrbio, a corrida dos *moto-boys* e a economia, Sant’Anna mostra como isso nos dá a “sensação de viver constantemente numa montanha russa”. A vertigem envolve um choque, algo que atravessa os corpos, um tipo de afecto que faz perder a fala, faz perder a fome. Por outro lado, comer e falar seriam as anti-vertigens cotidianas, que apresentam vertigens mais sutis, menos aceleradas, constituídas na lentidão das micro-sensações familiares. Após essa palestra, Suely Rolnik fala sobre os perigos dessa vertigem sutil na subjetivação contemporânea, que ao invés de intensificar a convocação para uma experiência de criação, é capturada, capitalizada, cafetinada pelo mercado, entra em uma relação de mais-valia. O corpo é dissociado do sensível, o fluxo é interrompido e o sentido morre. O mistério é desvendado. Banida do sujeito da razão, a vertigem é o indecifrável “enigma”, a substância de Spinoza (Pergunto-me: o Deus spinozista? O plano de imanência?). Um jeito de contactar o cosmos. “Como politizar amor, sedução?” pergunta Rolnik. Como sutil é a experiência, o que importam são os afectos alegres (para mim,

O vertiginoso do devir corre na multidão, são enredamentos, fios fabuladores e que criam o entretenimento maluco, às vezes quase doentio, para as subjetividades contemporâneas. A serviço dos aparelhos de Estado, as M♀ trabalham com a engenharia das emoções que visa fornecer experiências dionisíacas que não fujam do controle. O capitalismo lança mão de um fino dispositivo sensorial que faz escoar os desejos por todo tipo de máquinas. Máquinas que alimentam o mercado (remédios, roupas, sapatos, jóias, cosméticos, comidas, bebidas, especiarias, perfumes, carros, eletrodomésticos, móveis, brinquedos e toda uma sorte de quinquilharias), máquinas que gerenciam territórios (imóveis, ruas, praças, estradas, praias, parques, reservas ecológicas, complexos industriais), máquinas industriais de comunicação (redes e corporações), e máquinas de entretenimento para ocupar a multidão. Máquinas que dão vertigem: montanha-russa, trem-fantasma, televisão, cinema, música, literatura. Máquinas de pão e máquinas de circo, máquinas de pão-circo sem as quais somos convencidos de que a vida não acontece.

É atrás da vida e não da morte que buscamos efeitos extremos como os da montanha-russa, os sustos de trem fantasma, copos e copos de cerveja gelada, uma viagem de ácido lisérgico, a novela das oito. É dionisíaca essa necessidade de pregar o olho no escuro e sentir o corpo contra a gravidade, sensações compradas a preço popular. O desejo pela morte, vontade inextinguível da vida, cria máquinas para experimentar o perigo no corpo de um jeito seguro, mesmo que no limite do controle.¹⁴ Dispositivos engenhosos que invocam e paradoxalmente evitam que a multidão exponha-se aos perigos reais da criação, da vertigem absoluta do eterno retorno, dos efeitos do simulacro, da selvageria da terra, da vida brutal onde tudo se

vertiginosos e dionisíacos) enredados numa proposta política amorosa, a qual, por tudo o que foi dito, não se descola do corpo. In: _____. *CORPO, ARTE E CLÍNICA*. Encontro promovido pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Usina do Gasômetro, 8 de abril de 2003.

¹⁴ Penso nas montanhas-russas com alturas absurdas, como a *Dragon Steel*, inaugurada em 2000 no parque de Nagashima, no Japão, cujo pico atinge 97m (mais ou menos um prédio de nove andares) e a velocidade chega a atingir 155km/h nos 240m do percurso. Em máquinas como essa, o corpo experimenta uma sensação de vulnerabilidade extrema, não apenas devido ao declive (68 graus na *Dragon Steel*) dado pela curva dos picos de altura e pela pressão dada pela queda inicial, mas também devido aos demais impactos e curvas radicais oferecidas pelo circuito. Brinquedos desse tipo podem matar alguém do coração e por isso não são recomendados como entretenimento para pessoas com vários tipos de problemas físicos e mentais.

come. Vencer a morte, sair dela ileso, mesmo que tudo não passe de brincadeira, é aumentar a potência, realizar o desejo. A morte é o alimento para o corpo: fungo ou vegetal arrancado da terra, animal abatido, semente antes de germinar, ovo que não vai virar bicho, garantia dos fluxos de vários tipos de vida. Mortes rápidas que imprimem intensidade na vida: momentos eternos.

Dentro dos agenciamentos contemporâneos de aceleração, a morte deixa de ser o choque necessário, experiência fugaz de outro plano, pois, na velocidade louca, a morte passa a ser companhia constante. A velocidade louca dá ao corpo tanta força que as intensidades se perdem, as imagens não impressionam, nada se aprendeu. Os signos não aconteceram para o pensamento poder se dar. Na aceleração constante dos códigos, é preciso a lentidão de um sobrevôo para tomar a paisagem pelo outro lado, o fora que oferece novas perspectivas. Embora essa mudança seja vital, nunca se sabe o que podemos encontrar em zonas alheias ou terras de ninguém, territórios cuja perspectiva real que nos oferecem é nula ou deficitária. Perspectiva que o homem tem sobre a própria vida: maquinaria de efeitos com os quais se enreda. As perspectivas não passam de efeitos que diferem sob determinados pontos de vista, truques de composição inventados para que as imagens passem a criar sua própria matéria. Matéria então, compreendida por seus cortes, pelos efeitos dados por esses cortes. Cortes dessa máquina de fazer artes, que tanto podem ser a incisão apolínea, ordenadora, feita na retidão de uma lâmina, como podem ser o estraçalhar do alimento nas presas ou nos dentes, a necessidade dionisíaca, bárbara. Assim como a máquina de guerra seguiu as veias metálicas da Terra criando ferramentas e ourivesaria, a M♀ segue o fluxo das artérias populares nas quais pulsam as imagens e o saber nômade que essas apresentam. Junto ao povo, a ação livre da M♀ desordena a máquina molar nos mínimos descontroles, nos pequenos escapamentos que não deixam os fluxos serem capturados pela rede das subjetividades, por mais tênue que essa rede pareça ser. O artista, operador da M♀, sabe que, onde se instalam as teias da Razão e as subjetividades capitalísticas, aparecem dificuldades

para a necessária realização do seu serviço. É nessa exata dificuldade que o sentido dionisíaco cumpre a sua função. Primeiro, começa a brincar com os clichês e a engolir excessivamente tudo o que é colocado a sua frente. Depois, começa sua dança, espantoso movimento que, de tanto bater com os pés na terra, cria espaço liso. Faz esse chão de terreiro, piso de praça, picadeiro de circo, superfície de acontecimento, linha, via, estrada, *phylum*, devir reterritorializado numa série de imagens. Quem vem ajudar é o braço irmão, apolíneo, pois faz a música que traça os diagramas que determinam o movimento da dança, o chão batido de muitos fluxos. Depois, já em completo estado de transe, num fora do corpo e do controle da dança, o dionisíaco borra todas as linhas, distorce e recria as imagens, esfumaça tudo. A M♀ realiza, então, seu jogo barroco, efeito que abusa das luzes e das sombras no encontro do apolíneo e do dionisíaco que dão sentido para a arte. A necessidade desse sentido, vontade de arte criadora e destruidora, é a fome pelo néctar e pela ambrosia que alimentam a vontade de potência. Devido a essa força, capacidade que dá consistência ao virtual de modo a criar possibilidades para sua atualização, é que a M♀ ocupa uma posição estratégica dentro dos agenciamentos estéticos que animam a multidão. A máquina da arte é uma fazedora de alma, *anima mundi* dos alquimistas. Não há arte sem um certo animismo totêmico na obra, não há arte sem que vibre no objeto o espírito de uma multidão. O *quantum* da arte é o pensamento mágico, a pura percepção incorporal da redescoberta do tempo numa tomada de sensações que, sem nunca terem sido alguma coisa antes, reanimam o espírito do que já se foi. Vertigens do infinito retorno, magias do tempo Aion.

Ao dar corpo para aquilo que não o tem (deuses e demônios, fantasmas, santos, faunos, anjos, fadas, elfos e gnomos), a arte atualiza as forças invisíveis sentidas intuitivamente na superfície da terra. Junto à multiplicidade intensiva que corre na multiplicidade dos elementos encontrados na terra, a M♀ cria as imagens. São mitos e figuras que inventam a alma da multidão, forças produtoras de sentido que ganham corpo por meio do povo, criando, elas mesmas, o corpo popular. Por

isso, antes do jogo barroco, do esfuminho e das finas hachuras que fazem as linhas parecerem pictóricas, a M♀ libera maneirismos fazendo combinações heteróclitas que dão ao intelecto a certeza de que a arte veio mesmo para infernizar a criação, enlouquecer a natureza e materializar o fantástico.¹⁵ Mas os efeitos da máquina dionisíaco-apolínea ultrapassam as técnicas para criar imagens verossimilhantes do impossível, afinal, o que aparece como impossível na natureza já foi possível no pensamento. A arte tece os inapreensíveis fios que constituem as imagens do pensamento, imagens sobre as quais faz as mais loucas combinações entre as possibilidades oferecidas pelos elementos que as constituem, matéria caós mica ávida para delirar. Terra que vira pele, pele transformada em plena superfície, superfície do plano, imanência que “engole sábios e deuses”.¹⁶



¹⁵ Essa sede pelo que é aparentemente impossível explica o acurado desenvolvimento de técnicas especializadas na criação de seres fabulosos, monstros e cenas de destruição com fins de divertimento. Não há arte que não disponha de efeitos técnicos especiais (basta pesquisar os dispositivos da tragédia grega) com vistas a realizar o que para a natureza é impossível. Tais técnicas chegam a uma considerável complexidade de elaboração, que procuram impactos visuais cada vez mais verossímeis para o fantástico, nos inúmeros efeitos desenvolvido pelo cinema. Pode-se dizer que os efeitos especiais e visuais televisivos e cinematográficos são responsáveis pela enorme proliferação de monstros no cotidiano atual.

¹⁶ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 63.



DPTc . Derme Pictórica

*Metralhamento da superfície para
transmutar
o apunhalamento dos corpos,
ó psicodelia¹*

Deleuze não cansou de citar Paul Valéry: “o mais profundo é a pele”,² expressão que, para o filósofo da *Lógica do sentido* e de *Diferença e repetição*, está implicada numa ética da “energia potencial vital”.³ Tal energia, força de vida, passa de um estado indiferenciado onde os corpos se misturam aos efeitos de superfície. Esses efeitos são a “pele” incorporal dos acontecimentos, superfície de produção de sentido que resulta das forças abissais que agem e padecem na interioridade dos corpos. Junto ao acontecimento há uma margem neutra, nem corpórea e nem incorporal, uma quase-causa, não senso, que organiza e desorganiza a superfície num devir louco que envolve o próprio sentido efetivado na superfície. Epiderme, a quase-causa toca a superfície como o arrepio provocado pelo vento. Junto a ela, situo

¹ DELEUZE. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.165.

² Idem, ibidem, p. 11 e 106. Peter Pál Pelbart toma essa expressão para denominar o capítulo de sua dissertação em que trabalha com *Lógica do sentido* no traçado de “Diagramas da loucura”. Cf. PELBART. *Da clausura do Fora ao Fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, s/d.

³ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 106.

uma camada não implicada no sentido, mas que também dá matérias para sua expressão. Chamo essa camada difusa de derme pictórica, DPtc. Essa derme, embora faça parte da pele dos acontecimentos é uma superfície corpórea de contacto, um “quase-efeito” que cria as forças-formas experimentadas nas sensações. Ainda que distinta do indiferenciado dos corpos, essa derme é constituída por membranas orgânicas, matéria fluida que carrega potências ligadas à formação e reformação da superfície epidérmica, a quase-causa do acontecimento. O que está implicado na DPtc não é o incorporal, mas a massa viva onde as dualidades do sentido são regeneradas para garantir uma certa contigüidade sensorial entre o interior e o exterior, entre a resistência quase impenetrável da superfície plena e a permeabilidade das profundezas corpóreas. Tem, portanto, uma disposição dual, de modo que tanto se estende no infinitivo do acontecimento como se esparrama nos substantivos e qualidades dos corpos. Embora não envolva o sentido, esse quase-efeito explica o pré-sentido das sensações.

Inicialmente, parto da definição de sensação como eterno pré-sentido da vida e dos elementos que a compõem, afinal, a sensação é “pressentida” na matéria, é aquilo que se passa na matéria e produz as figuras que testemunham suas variações. Em Bergson, a matéria é definida como a imagem que temos do mundo, ou melhor, como todos os conjuntos de imagens (não necessariamente ópticas) sobre as quais a vida no mundo é percebida. O que Bergson chama de qualidades sensíveis são os efeitos que solidificam o real (*P*, plano de continuidade movente) onde experimentamos as figuras da matéria dadas pela percepção, a qual sempre se imiscuí com as imagens que a memória dispõe. Essa intersecção permite Bergson afirmar que os corpos e objetos materiais “não têm os limites precisos que lhes atribuímos”.⁴ A superfície do corpo é vivida como imagem e como sensação ao mesmo tempo, sendo a sensação uma qualidade interior que surge no corpo quase simultaneamente à afecção experimentada no exterior (imagem selecionada pela

⁴ BERGSON. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 246.

percepção). O que interessa, é a ausência de imagem dentro da sensação e a maneira pela qual suas qualidades criam o singular em cada realidade percebida. Essa novidade, dada pelo transcorrer de sensações imperceptíveis, é o que dá singularidade ao acontecimento. As singularidades do sentido, matérias para a sua expressão, são essências,⁵ forças incorporais que se desprenderam das sensações para animar a superfície.

A singularidade depende dos pontos de vista oferecidos pela experiência, de modo que as singularidades são topológicas, determinam os pontos de um território e definem suas linhas. O ponto de vista, dado sempre por um corpo no espaço, remete a um tipo (não um nome) de acontecimento, irreduzível e singular, pois nenhum ponto pode ter uma perspectiva igual a outro ponto, mesmo que estejam muito próximos um do outro. Nesse caso, a perspectiva percebida tem diferenças moleculares, mesmo quando o que se percebe de um ponto a outro seja muito semelhante. Embora possam parecer iguais, as perspectivas vizinhas, definidas por pontos contíguos, diferem em mínimas variações, diferenças que alteram os gradientes infinitesimais na angulação das linhas convergentes a cada ponto de vista. Explicar a situação de cada ponto de vista, seguir suas linhas de expressão, é cartografar o que Guattari chama de territórios existenciais, a paisagem de uma vida e aquilo que o corpo que a presente experimenta. As ações e os padecimentos do corpo prolongam a percepção respondendo às forças exteriores, afectos que engendram o acontecimento e definem um horizonte. O que está em jogo é sempre a criação de uma linha, a abertura de perspectivas que situam as posições dos pontos individuados e as possibilidades da percepção. No entanto, a diferença entre as perspectivas é definida em graus, de modo que a paisagem percebida é sempre uma falsa singularidade, visto que bastaria reproduzir a situação do corpo (imagem

⁵ *Essência*, no pensamento da diferença, não é a essência ideal do platonismo, muito pelo contrário, as essências, são a alma dos simulacros, forças que a matéria emana e que criam virtualidades. Tais imagens virtuais que, de diferentes maneiras, não cessam de se atualizar no movimento da matéria são a única “verdade” essencial. Encarnadas nos corpos, “cada essência é uma pátria, um país”, a qualidade final que subsiste no âmago das coisas. Cf. DELEUZE. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 43.

central percebida) e os gradientes implicados na perspectiva constituída para que uma percepção se repetisse. Intuitivamente, sabemos que isso é impossível, pois há uma qualidade virtual, cujo teor é imensurável, que impede a perfeita reprodução de uma experiência. Então, pode-se concluir que, embora determinada por imagens reproduzíveis que situam os gradientes de percepção das perspectivas atuais, a singularidade é uma qualidade sensível, intensa, não situada, dada por um corpo no espaço virtual.

Mas como pode essa qualidade sensível pertencer a um corpo sem estar situada, sem ocupar um lugar no plano extenso dado pelas coisas? Antes de tudo, temos que entender que um corpo não é necessariamente um organismo, muito pelo contrário, o corpo da sensação não tem órgãos, é um corpo sem órgãos, CsO. Trata-se do corpo da superfície plena, um plano indeterminado e não um ponto determinado que forma a imagem ou proposição por meio da qual esse corpo é expresso. Ora, se o plano resulta de um estado de coisas também indeterminado, ele precisa de alguma coisa que determine sua efetuação, de modo que é produzido por uma quase-causa que o sobrevoa e efetiva suas determinações. Só que o resultado é algo de outra natureza, efeito incorporal que diverge das misturas corporais que constituem o estado de coisas. Esse efeito é a linha abstrata do sentido, movimento ininterrupto que não se fixa em nenhum elemento, embora manifeste, designe e dê significado para as proposições junto as quais se inventa a realidade. O problema é que sem fixar um ponto (que dá no mesmo que estrangular o sentido ou tragá-lo dentro de um corpo) não se consegue uma perspectiva, tampouco se cria uma imagem que exprima o caótico estado das coisas. Sem o estabelecimento de pontos variáveis, é impossível reproduzir uma experiência, mesmo repetindo todas as coordenadas de um corpo situado no plano movente da matéria. E, mesmo estabelecendo variáveis atuais, um corpo já é outro corpo no mínimo de tempo possível entre um instante e o que vem, de modo que não pára nunca de deixar a si mesmo e largar-se nas imagens que tem de seu mundo e de si, de perder-se em lembranças, memórias úteis, reminiscências

enganosas. O corpo é o lugar difuso por onde passa a sensação, devir da matéria que é a experiência de um fora descontínuo, frente ao qual a percepção não encontra imagem. Num tempo ínfimo, o caos é vislumbrado e a sensação cria uma perspectiva esquizóide sem imagens, um sentido sem proposição, expressão de um CsO efetuado na matéria caótica. Criar um CsO, energia potencial do desejo, é construir um bloco de sensações, obra de arte que dá a perceber qualidades intensivas, forças que impregnam os instantes. A sensação não é do corpo, o corpo é a superfície atravessada pela sensação, que a inunda com as qualidades do devir. A superfície torna-se impessoal, indiscernível e imperceptível, deixa uma imagem percebida para tornar-se percepto, devir do plano de composição da arte. A perspectiva do corpo permanece porque a sensação não subsiste sem a criação de paisagens. Mas esse corpo só carrega a sensação se estiver vazio de pertencimentos e não ser de alguém ou de alguma coisa, pois a sensação só passa pelo corpo se for em devir, no delírio de uma multidão, de um bando, de um povo, nunca de um eu, somente em algo ou em alguém que seja vários. No corpo, a sensação acaba tendo que perspectivar a superfície, dobrá-la, criar figuras para expressar seus pontos de vista.

O ponto de vista da sensação é diferente daquele experimentado pela percepção. Nos estados materiais, as sensações imprimem perspectivas singulares, dificilmente determinadas, que são os perceptos. As tonalidades específicas, as nuances, as mínimas variações, são qualidades que as sensações imprimem para as paisagens. As qualidades sensíveis intensificam a matéria extensa criando imagens virtuais para povoá-la. A sensação é a virtuosidade do corpo. No entanto, um corpo pleno de sensações não é a imagem exterior percebida na experiência, mas uma imagem em vias de se criar, presentida junto às ações e paixões desencadeadas pelo devir. Imagem que nunca deixa de ser um corpo que, ao invés de ser dado pela experiência, é o artifício maquínico que a possibilita. CsO, artífice de sensações. Seu ponto é oscilante, desliza por uma superfície onde os afectos do corpo não conseguem se situar e o ponto de vista da sensação tenta a loucura de perspectivar o

imperceptível. A perspectiva da sensação só consegue perceber traços intensivos, tanto que a impressão perceptual causada pela sensação não resulta em imagem alguma. Nenhuma linha de horizonte é traçada, mas, multiplicidades de forças são insinuadas. Tal ponto de vista nunca se fixa, é antes redemoinho incessante do que um ponto determinado e só pode ser descrito em seu deslocamento, movimentação contínua e imprevisível. Nesse movimento louco as convergências lineares se esfumaçam, tudo o que se percebe é a paisagem imprecisa que afirma o estilo pictórico da sensação.

Ao invés de uma linha de superfície, a sensação produz um plano pictórico,⁶ efeito de massas inapreensível e ilimitado que arrasta os pontos de vista para um sem fundo obscuro. Wölfflin mostra que o estilo pictórico é definido no jogo de claro/escuro, no qual os elementos são dispostos de forma rítmica, numa “riqueza inesgotável de motivos” que cria descontinuidades de contornos. Não linear, o pictórico é a “antítese radical do sentimento plástico”,⁷ que ao invés de perspectivas lineares, privilegia extensões ilimitadas cujos efeitos são a dessimetria e equilíbrio entre massas, volumes sólidos e matizes de intensidade luminosa. No lugar da regularidade do círculo, o pictórico tende ao oval, as circunferências são abertas para criar espirais e as linhas se curvam fazendo volutas. É o estilo das hipérbolas e elipses, dos ornamentos cartilagosos, das *serpentinatas* e dobras excessivas. Como motivos, o pictórico adota os panos e os véus, cobre a nudez das peles e desvenda corpos inacessíveis, cheios de pregas sombrias e movimentos dramáticos, cujo foco de visão se dá nas bordas, de modo que a gravidade da perspectiva recaia no peso lateral. Típico do barroco, o pictórico coloca a matéria em estado de tensão, sem

⁶ “A grande oposição entre o estilo linear e o pictórico [...]: O primeiro traz a figura sólida, o segundo a aparência alternante; lá, a forma permanente, mensurável, finita, aqui, o movimento, a forma desempenhando uma função; no primeiro, o objeto por si mesmo, no último, o objeto em seu contexto. E se podemos dizer que no estilo linear as mãos sentiram o mundo dos corpos essencialmente de acordo com seu conteúdo plástico, no estilo pictórico os olhos tornaram-se sensíveis às mais variadas texturas, e não há contra-senso algum no fato de a sensação visual ainda permanecer alimentada pela sensação do tato – aquela outra sensação tátil, que aprecia o tipo de superfície, os diferentes revestimentos dos objetos. Agora a sensação vai além do objeto material penetra nos domínios do imaterial”. In: WÖLFFLIN. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 30.

⁷ Para o pictórico, o sombreamento é tudo. “As estátuas pintadas desapareceram no momento que a arte se torna pictórica, isto é, quando se julgou confiar no efeito de luz e sombra”. In: WÖLFFLIN. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 45.

horizontes, perspectiva apavorante de um plano cósmico aberto, onde o *perpetuum mobile*, esfera além da circunspeção das estrelas fixas, o pensamento clássico estende ao infinito.

Causado pela sensação imaterial imiscuída ao estado de coisas, esse plano não é efeito da sensação, mas um quase-efeito da superfície que nunca se efetiva e constitui um dos paradoxos do sentido, aquele que atesta o absurdo de uma perspectiva sem ponto de vista, e que, mesmo assim, compõe uma superfície ilimitada da qual podem surgir “multidões cada vez maiores”,⁸ multiplicidades cada vez mais caóticas. O ponto é, portanto, somente um artifício para traçar o plano. A derme pictórica, DPtc, constitui a superfície na qual os pontos são gradientes moleculares de uma fusão entre as afecções percebidas na matéria-movimento e as intensidades das sensações, imperceptíveis partículas invisíveis que conferem as qualidades essenciais de cada experiência vivida pelos corpos.

Assim como a linguagem, código que efetua o sentido, é determinante para o acontecimento incorporal, a imaginação imprecisa, ainda não codificada, determina as ações e paixões do corpo permeável das sensações. A sensação pictórica é um lanho esquizofrênico na pele impenetrável do incorporal, uma danificação da epiderme que escancara a carne da derme fazendo o sangue volitivo verter. Não é uma fissura silenciosa, linear, a palavra incorporal efetivada na superfície, mas golpes exteriores provocando impulsos ruidosos que abismam a superfície na espessura indefinida dos corpos. Fronteira sensível sub-perceptível, a DPtc é física, constitui-se nas ações e padecimentos do corpo junto à linguagem in-formada, localizada no incerto percurso entre a pura expressão do sentido e a proposição sem sentido da arte. Nesse trajeto, um quase acontecimento copula com o invisível para produzir um senso (nem bom e nem comum) que insistirá nas singularidades dos estados da vida. A singularidade desses estados é dada pela sensação a partir de um ponto paradoxal, que ao mesmo tempo em que articula as convergências do sentido

⁸ WÖLFFLIN. *Renascença e Barroco*, p. 44.

na experiência material e o atualiza, traga o sentido para dentro de si. Força centrífuga da percepção corpórea, a DPtc captura o essencial da matéria a partir de um ponto de fusão aleatório, do qual partem as divergências, as ramificações seriais e as disjunções encontradas nas imagens do pensamento. Ao invés de produzir o sentido, a DPtc o absorve para produzir o efeito abissal das singularidades criadas na matéria e realizar seu princípio teológico de criar imagens para o mundo, para os deuses e para os indivíduos. Por isso, funciona como uma antítese do acontecimento, operando conjunções analógicas (pensamento mágico) que resultam da fugacidade das sensações. Ao invés das causas borbulhantes das misturas corporais que sobem à superfície, uma superfície esquizofrênica. Plano que resulta de afectos incorpóreos, imagens precárias do corpo em rasgos de percepção indefinidos, que vislumbram as profundezas e os interiores. Esses pedaços de corpos são o princípio diabólico do pictórico, a mistura infernal e sua regurgitação, o barulho de seus excrementos e todas uma movimentação densa das vísceras, das dobras, das viscosidades e interioridades da carne. Mas, os princípios teológicos e diabólicos da DPtc são indistintos, de modo que as paixões, acontecimentos do avesso dos corpos, esvaecem em névoa cantante.⁹ A superfície pictórica é a matéria dos perceptos e a maneira da sensação conservar os gradientes de intensidade, os quais passam por um corpo e nele se dissipam. Bruma que apaga a “fissura” cujas determinações se prolongam na “linha reta incorporal e silenciosa na superfície”, que se esconde ou se dilui, e nesse estado de camuflagem ou dissipação, efetua o estados das coisas.¹⁰ Estado que se constitui de partes dispersas que injetam matérias no virtual, criando tensão pura entre fluidos e fragmentos que esboçam a experiência percebida. A DPtc se constitui nos desencadeamentos de imagens, nas sobreposições e reproduções que podem ser forças expressas por variadas formas, ou serem formas iguais, sob diferentes relações

⁹ Voz que tem “as dimensões de uma linguagem sem ter a sua condição” e que funciona como um *pré-sentido* que não dispõe ainda de univocidade enquanto “espera o *acontecimento* que fará dela uma linguagem”. No caso da DPtc, essa voz não é o que falta, o que se apreende na sanção de um Deus como superego “que proíbe sem que saibamos o que é proibido”, mas o que se apreende junto a um objeto ainda sem forma, cuja eminência de unidade é expressa por forças sem sentido, manifestações ambivalentes significadas por analogias e designadas por equívocos. Cf. DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 198.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 159.

de forças que exprimem a disjunção entre a sensação e a imagem corporal que é seu substrato.

O lócus da sensação é o corpo, casca de ovo, revestimento intenso sobre algumas frágeis estruturas que servem para lhe conferir certos volumes, lhe dar formas, o colocar dentro de relações formas-conteúdo-matéria-substâncias. O corpo é uma força dobrada sobre si mesma, força que coagula a sensação e dá uma imagem para a percepção que orienta a experiência. No corpo, as sensações se confundem com as imagens. Antonin Artaud escreveu que as imagens fílmicas constituíam a “pele humana das coisas, a derme da realidade”.¹¹ Para aquele que pensava o cinema, o teatro, as artes como uma necessidade mágica,¹² a própria realidade percebida confunde-se na sensação. Este ponto de vista esquizo, dado pela “imagem esvaziada de carne” é a ótica molecular da DPtc, desenvolvida num CsO onde as paixões e suas explosões excrementais se completam nos blocos de sensação incorpórea devires da terra, da água, do ar ou do fogo. Elementos que se desprendem da matéria e imagens intensas inscritas na pele da realidade. Para Artaud, o poeta criador do corpo sem órgãos:

As imagens nascem, derivam umas das outras enquanto imagens, impõem uma síntese objetiva mais penetrante que qualquer abstração, criam mundos que não pedem a ninguém nem a nada. Mas nesse puro jogo das aparências, desse tipo de trans-substanciação de elementos, nasce uma linguagem inorgânica que mobiliza o espírito por osmose e sem nenhuma espécie de transposição por palavras.¹³

Ao trabalhar com imagens a partir da perspectiva maquínica de Deleuze e Guattari, André Parente procura pensar uma célula visual, “puro sensível e ser de sensação” como um modo de se afirmar o real como novo, um real aberto, que não se deixa, de modo algum, ser fielmente reproduzido. Esta operação é um modo de implodir o “pequeno Império de sujeição” estabelecido pela imagem, no qual passamos de uma imagem a outra de modo “indiferenciado-indiferente”. Para que a

¹¹ ARTAUD. A concha e o clérigo. In: ____. **Linguagem e vida**. Perspectiva, 1995, p. 161.

¹² Idem, O teatro, antes de tudo, ritual e mágico... In: **Linguagem e vida**. Perspectiva, 1995, p. 75.

¹³ Idem, A concha e o clérigo, p. 161.

feitura de imagens deixe de ser uma fábrica de “ilusão a ser submetida ao inteligível”,¹⁴ é preciso extrair dos mais enrijecidos clichês todo o seu potencial de diferença. Se “o fundo das imagens já é, hoje, uma imagem”,¹⁵ o real se apresenta como inexorável efeito de superfície, *P*, zona onde todas as virtualidades, por meio do corpo, se atualizam nas experiências oferecidas pelo mundo material. Todavia, este efeito “não é em absoluto uma aparência ou uma ilusão; é um produto que se estende ou se alonga na superfície e que é estritamente co-presente, coextensivo à sua própria causa e que determina esta causa como causa imanente, inseparável de seus efeitos, puro *nihil* ou *x* fora de seus efeitos”.¹⁶

As imagens são princípios imateriais, *virtualis*, se expandem na matéria, dão-lhe vida, a animam. Uma imagem que é pura vibração, movimento. Uma imagem é um efeito sem causa, artifício sem ilusão, brincadeira do sentido que é sensação. As imagens vêm junto com a Lua, na luz tênue e enganosa, pérfida presença na noite escura, o vulto na escuridão que pode ser perigo real ou mera sombra ludibriando a visão. É sob o luar que a clara distinção entre verdadeiro ou falso deixa de importar, tamanha é nossa vontade de apenas beber a beleza daquele brilho obscuro que encanta e enfeitiça, o “sorriso sem gato”¹⁷ de Alice. Absoluto simulacro, corpo sem órgãos pleno, criador. “A única ‘realidade’ é das aparências. Não há nenhuma verdade a ser descoberta ou revelada porque a única verdade é aquela que nós criamos. A verdade é uma coisa deste mundo”.¹⁸ Tudo é ficção. Seja artificial ou real (haveria realidade construída sem artifícios?) trata-se de algo que sempre é sentido. Truque de espelho, luz postiça, reflexo mentiroso que é a mais concreta de todas as verdades. “Toda a percepção é alucinatória, porque a percepção não tem objeto”,¹⁹ apenas

¹⁴ PARENTE, André (Org.). Os paradoxos da imagem-máquina. Introdução do livro **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 30.

¹⁵ Idem, ibidem.

¹⁶ DELEUZE. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 73.

¹⁷ Idem, ibidem, p. 130.

¹⁸ SILVA. **Dr. Nietzsche curricularista** – com uma pequena ajuda do professor Deleuze. Cd rom, 24ª Reunião Associação Nacional de Pós-Graduação em Educação, 2001, p. 4.

¹⁹ DELEUZE. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papyrus, 1991, p. 158. (Grifo do autor).

matéria ótica, etérea, redemoinho barroco, onde até as palavras se descondensam para produzir perceptos.

Um percepto é um bloco de sensação. A DPtc é máquina de sensação,²⁰ lusco-fusco das percepções que cria as imagens in-formadas do fundo sombrio, forças intensas que animam a matéria. Imagens misturadas no *fuscum subnigrum*²¹ de um devir experimentado no corpo, mas que acontece no pensamento. A sensação, que tem existência em si, não depende de um corpo mesmo que sejam nos corpos que os devires aconteçam. As sensações incidem na matéria, criam visões, paisagens, rostos e devires que são as figuras estéticas do plano de composição da arte. Esse plano é a criação de uma grande superfície, junção de forças moleculares, pequenas dobras imperceptíveis que se abrem e se fecham de acordo com os estados de tensão. É um plano pictórico invadido por pequenas sensações, perspectivas moleculares, um aturdimiento que Deleuze descreve como “poeira de percepções coloridas sobre fundo negro”, poeira não feita de partículas e sim de “dobras minúsculas que não param de se fazer e se desfazer sobre pedaços de superfície justapostos, brumas ou névoas que agitam suas abas em velocidades que nenhum dos nossos limiares de consciência pode suportar em estado normal.”²²

No decorrer dessas dobras, curvaturas e inflexões, o espaço pictorial afirma a anomalia do pensamento e da aprendizagem que com ele decorre. Trata-se do encontro com o incodificado, ainda sem palavra e sem imagem, apenas multiplicidade de signos a serem decifrados que afectam um corpo e compõem um ser de sensação. Membrana sensorial, corpo dos perceptos, a DPtc é uma espécie de invólucro feito de imagens-lembranças que nos coloca em contacto indireto com a estranheza daquilo que não sabemos o que é, do desconhecido, in-formado, caótico. Essa pele virtual atualiza-se numa extensiva superfície escamosa, fragmentária, que possui várias camadas, perspectivas sobrepostas de um CsO e seus múltiplos pontos

²⁰ A tarefa da máquina de Vênus, a deusa da pele, é, portanto, fazer uma derme pictórica, órgão sensível que produz as imagens com as quais inventamos aparências para as coisas.

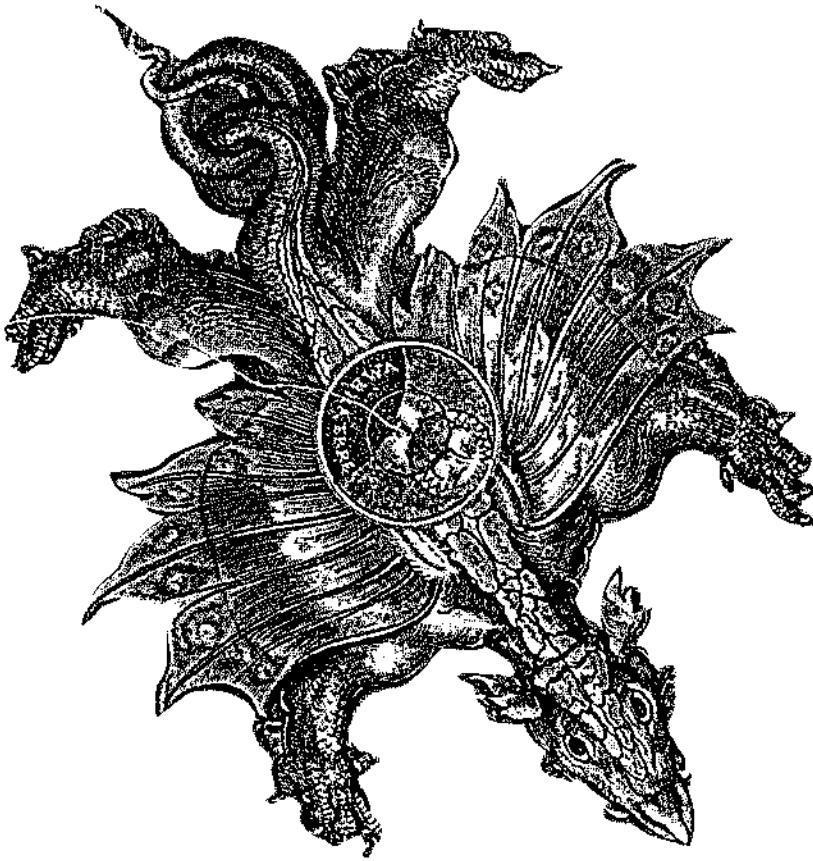
²¹ DELEUZE. *A dobra*, p.100.

²² Idem, *ibidem*, p. 157.

de vista. Plano háptico e visual constituído por imagens, esse corpo se produz no encontro de uma percepção com uma lembrança, encontro que cria uma película junto à qual é possível expor a pele ao caos e o experimentar no plano de consistência da arte, criando blocos de sensação. Tal processo é vital, alimento sutil do CsO, carícia sem a qual o desejo se congela: doença paralisante. Captadora de estímulos, a DPtc funciona como véu sobre o corpo, velamento que tem como objeto torná-lo mais exposto, plenamente sensível e vulnerável, ainda que onírico, imagético, visual. A DPtc opera concomitantemente com os sentidos apolíneos e dionisiacos, numa dança paradoxal entre forças que ora determinam uma linha, ora dissolvem com ela. Suas variações são pregas numa tessitura de afectos, tecido que coloca em evidência o corpo monstro, esquizofrênico, não fundado, assimétrico, que constitui a matéria para todas as experimentações.

O que está em jogo é o absurdo de misturar a pele ao manto, vestir o corpo com as sensações. Nunca sem o perigo de, na confusão, perder completamente os fios das tessituras nos nervos e, numa movimentação abrupta, ter a superfície rompida, arrebatada, retalhada. Acabar com a superfície não é exterminar as imagens esvaziadas de desejo, inexpressivas, mas sim impossibilitar o desejo e sua expressão ou ainda cair em qualquer tipo de referencial que dê um lugar determinado ou, pior, predeterminado para o desejo. Para potencializar o desejo junto às forças que o abram para o devir, é preciso tornar a superfície plena permeável, de modo que se torne suscetível aos afectos dos corpos e os signos emitidos pelas carnes. Grande brincadeira diabólica, saúde da criação, que exige com que se prove a pele tenra das possibilidades virtuais que animam uma vida.





Ds . Devir-saurofídio

Basta que nos dissipemos um pouco, que saibamos estar na superfície, que estendamos nossa pele como um tambor, para que a 'grande política' comece¹.

Ele amou a Teniaguá, a bruxa das lendas do sul. Vulto infeliz assombrando o cerro onde o condão mágico se esconde, não é vivente nem fantasma, mas alma excomungada, rosto entristecido de quem conhece o sofrimento mesmo sabendo que tudo um dia vai se espalhar pelo vento. Trazia um brilho do outro mundo, luz da rosa preciosa guardada nas entranhas da terra, vibra a dor de todos aqueles que morreram de volúpia, condenados por terem provado a "doçura que tanto amarga".² Outrora, fora um sacristão de coração martelando desesperado e a cabeça batendo feito sino de catedral por encontrar o monstro cujo "amor de mulher" nem em mil vidas se viu e "vale mais que o destino de um homem".³ Por aquela que não desmente o que promete e nem retoma o que dá, vagou por dois séculos sem fome, sem sede, sem sono, sem dor e sem riso sobre as coxilhas encantadas, onde a feiticeira encerra seus tesouros. Ele, face branca e tristonha de santão, procurado por muitos forasteiros para obter encantamentos.

¹ DELEUZE. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 76.

² NETO, S.L. A Salamanca do Jarau. In: _____. *Contos gauchescos e lendas do sul*. Porto Alegre: LP&M, 2002, p. 174.

³ Idem, *ibidem*, p. 186.

*Tudo por ela, “a escapada maravilha” do lodo quente e remexido, ferroura que fez boiar “uma mortandade de viventes que morrem sem gritar.”*⁴

Uma superfície, uma linha, pode ser horizontal, vertical e diagonal. Não há linha que se designe senão em relação a um horizonte, mesmo que abstrato. Todas as inclinações e declives, todas as concavidades e protuberâncias, descrevem ângulos com uma linha abstrata horizontal que tem a terra como referência. Recortar corpos é discernir o alimento na profusão de uma superfície. Vive-se sobre a superfície, mas subsiste-se em seu planômetro comendo algo que está muito perto, na mira, nunca num largo horizonte estendido no infinito. Relação abissal: aquilo que se come é o que se encontra um pouco abaixo da própria superfície: raízes, frutos do mar dos quais tiramos do fundo das águas, frutos e sementes que produzem vegetais que saem de dentro da terra. A comida não tem relação com o horizonte, mas com perspectivas verticais, definidas entre o que se pega e o que nos come. Comer implica a visão da profundidade, mistura entre estado de coisas, digestões (entra por cima, sai por baixo). O alimento, que é sempre fragmento de outros corpos, só consegue ser incorporado na dissociação entre o corpo e os elementos que absorve. O corpo aparece como ponto conjugador paradoxal, um sensor interno que coloca contornos em consonância aos movimentos externos dos corpos de outrem, dos quais necessita para subsistir. A vida quase depende desses sensores que recortam corpos e fazem funcionar uma espécie de máquina nutriz, o sustentáculo dos organismos. Para uma águia, o sensor funciona com a visão das alturas, que recorta a imagem da serpente no solo e que, junto à visão, dá o impulso de capturá-la num vôo rasante, numa velocidade que permita agarrar a serpente antes que os sensores dessa pressintam sua aproximação a tempo de fugir. Observa-se que as escalas possíveis entre os animais que se devoram são a grandeza entre os corpos que um corpo pode absorver e a perspectiva dada pela posição do predador. A devoração obedece a relações de velocidade e distância que se dão na perspectiva móvel da caça. As estratégias de

⁴ NETO, A salamanca do Jarau, p.175.

ataque já não podem ser colocadas numa escala de grau. As maneiras de atacar e seduzir são determinadas pela singularidade das espécies e suas relações com os elementos da paisagem.

A devoração obedece dois artifícios: a camuflagem e a exibição. Tanto camuflar o corpo para não ser visto e poder atacar, como não ser percebido para não ser atacado, é tornar-se paisagem, confundir-se com ela. A exibição é o contorno de uma figura, contorno a ser notado na paisagem devido às forças intensas de um ser de sensação. As cores, plumagens, os brilhos na pele e no olho, os movimentos do corpo, os cantos, as correrias: complexos elementos que envolvem jogos de sedução que não saem do devir-animal. O animal define aquilo que vai devorar as sensações que animam a paisagem. Ser de sensação que seduz todos os sentidos dos corpos: caça e cópula. Corpos para comer e corpos para acasalar: nutrição e procriação. Movimentos da vida. Na procriação, o desprendimento do corpo é a degradação, enquanto que, na luta pelo alimento, o corpo apreende energia, garantindo a manutenção do organismo. Em sua degeneração devorante, a vida se gruda na morte, acontecimento que provisoriamente a mantém. O corpo vive porque se mistura, transforma dentro de si corpos mortos em combustível para seus movimentos. Entre o corpo e a terra, a lógica é quase a mesma. Toda essa mistura, logística afectiva, trabalha para a conservação do organismo individual, que inexoravelmente vai morrer. Mas a vida não morre com o organismo. Há mesmo organismos vivos que não sabem que estão mortos, são organismos sem vida, “mortos que não esperam a transformação do corpo em cadáver”.⁵

O sacristão. Jovem que sai das sombras do quarto na hora ensolarada da sesta e vai dar com um açude ferveendo tal qual a suas poluções. De dentro da água fumegante sai o mostro de cabeça luminosa, a lagartixa que o sacristão captura num corno e esconde no seu quarto, atrás da igreja. Alimenta a bichinha com o melhor mel que consegue. Então, a princesa se revela e a ele entrega sua encantada virgindade. Todos a cobiçaram, mas somente o jovem sacristão

⁵ DELEUZE. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002, p.41.

chamou-a em seus mais loucos sonhos de amor. Em seu corpo rijo e não tocado, o sacristão prova todas as delícias da paixão e passa as horas vagas da tardes e a escuridão da madrugada a se deleitar na carne sedosa e suave daquela que fez sua cativa e ele não cansava nunca de saciar.

O perspectivismo transversal da devoração é engolfado por um fluxo silencioso, um horizonte imperceptível que mantém toda a superfície. A desorganização do organismo em linha. A devoração não chega a desorganizar o organismo, pelo contrário, é o que garante a sua conservação, seja como espécie ou indivíduo. Por seu lado, o "comer" do sexo se dá num horizonte, numa linha cosmogenética de tipos de corpos que compõem características de espécies, *phylum* de infinitas variações e singularidades, fio que se bifurca, se espalha. Essa linha, outro tipo de alimento vital, não se dá mais numa relação vertical, mas no horizonte da superfície plena. São relações topológicas, de estabelecimento de território, tribos, alianças corporais que envolvem força sexual, orgásticas, que põem a vida a serviço de sua própria potência. As relações filogenéticas, dadas por uma relação horizontal de corpos, são garantidas pela reprodução. Não é mais uma relação transversal-vertical, como na alimentação, organizada por hierarquia de tamanho, diferenças de ângulos e proporções entre espécies diferentes.⁶ Na reprodução, uma linha filogenética dá os tipos, cuja composição de qualidades criam corpos individuais. Os corpos, matéria do devir, desenvolvem estilos de vida. Numa espécie, o sexo garante o estilo. Modos de ataque e de corte são estilos específicos, que envolvem um tipo de vida expresso nos jogos e nas danças entre animais de uma espécie. Devorar o alimento e consumir sexualmente os corpos da mesma espécie, são movimentos de vida, sentidos no desprender erótico da energia superficial, fluxo afirmativo do desejo. As cópulas são encontro de superfícies, corpos unidos numa planície, frenesi de misturas espalhadas na pele das espécies, variedades de cores e traços que se combinam, confundem tipos, produzem material genético. Ao transformar o ritual

⁶ Obviamente, sob um ponto de vista não-canibal.

de acasalamento em mito, lenda, romance, o alimento da vida passa a envolver o incorporal,⁷ uma intensidade inexplicável que exige uma radical mudança do ponto de vista, uma perda do horizonte, o encontro com a mirada do fora. Matéria sem imagem; pensamento sem matéria.

Ela, a ele livremente veio, de modo que ele, livremente, a deixa partir. Estava "escrito", no livro do mundo, que ele seria o par dela, a princesa moura encantada "trazida de outras terras por sobre um mar"⁸ que nunca antes os seus haviam sulcado. O olhar demoníaco da estrangeira fez ir embora a alma de cristão, que lhe escapou do coração "como sumo que se aperta o bagaço, como o aroma que sai da flor que vai apodrecendo".⁹ Vencido por não conseguir esconjurar a tentação da Crescente do pecado, cedeu aos olhos apaixonados daquela cujo brilho fantástico o impedia de exortar-lhe o corpo, preciosa carne de pura perdição, com a sua cruz.

O corpo envolve "uma relação particular, capaz de ser afetada de formas particulares",¹⁰ um esforço sobre si mesmo, uma dobra. A superfície do acontecimento cria uma prega, uma toca para alojar as sensações. Buraco, toca: a primeira de todas as artes. A relativa centralidade de um corpo são os traços animais que dele devém. Toda marcação territorial parte das lutas pelo alimento e da tensão colocada em sua defesa. Vencer limites, capturar a presa, comê-la e ainda exibi-la como troféu, incorporando sua força por analogia mágica: a primeira função do animal-totem. Os devires-animais são a violência intrínseca da sensação, a brutalidade implicada em toda e qualquer arte que obrar num território selvagem. Apropriar-se dos vestígios da caça, carregar suas penas, seu couro e seus ossos, reterritorializar o animal na vestimenta (inspiração heráldica) é uma maneira de marcar domínios de ação. Conservando, manejando e utilizando as coisas que restam, os despojos da Terra, antepassados da atual humanidade fizeram arte. Há

⁷ Cf. Conclusão derradeira de *Matéria e memória*: "O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade". BERGSON. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 291.

⁸ NETO, S.L. A Salamanca do Jarau, p. 179.

⁹ Idem, ibidem, p. 180.

¹⁰ ROSE, N. Inventando nossos eus. In: TADEU. **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 172.

toda uma ferocidade, uma bestialidade e até mesmo asneira nos modos dos artistas conquistarem algum estilo e darem tons singulares à sua arte. As conquistas são afectos animalescos cujo *pathos* histórico e paranóico acompanha os devires da arte. O germe de uma arte é a marcação de seu feito, um artifício mágico que capta forças para conservar a singularidade das sensações. A sensação é o efeito singular das afecções extensas experimentadas pelo corpo e intrincadas às forças incorporais do acontecimento. Essas forças intensas determinam os ritmos e as misturas na interioridade dos corpos, os tons da sensação. Vapores de devir exalados pela superfície, corpos territoriais que gemem com os desejos do populacho.

Massas vulcânicas, águas torrenciais que despencam sobre acidentes bruscos nas linhas de superfície. Da linha estratificada, vivida na dureza mineral, no calor do sol e do fogo, no cultivo da terra, no pastoreio, enfim, na superfície que é agenciamento maquínico de um território, cria-se o controle do alimento, domina-se a lei selvagem. Domar a besta, controlar a reprodução: fundamentos do patriarcado que não se deixam intimidar com as quedas bruscas, com os territórios indomáveis e descontrolados. Lugares que as forças da Natureza impedem que a civilização avance. Desertos, vulcões, precipício. Territórios inférteis. Campos junto do Abismo, onde não presta plantar e os bois costumam virar comida de urubu. A perda do alimento é a maldição do território. A possibilidade de morte o torna apavorante.

Espantar a morte é sair da lógica da carne e cultuar territórios incorporais, onde a cultura é lenda, história da carochinha, arte oral desenvolvida em rodas de partilha do alimento. Acontecimento de bandos carregadores de gado que se encontravam em volta das fogueiras e desatavam a prostrar, apresentar experiência, conhecimento da terra, de seus caminhos e seus segredos. Esse povo misturado de índios, espanhóis e portugueses, sabia que lá para as bandas do missão de São Tomé, lugar onde brilha a “Mãe de Ouro”, um acontecimento deu origem ao povo gaúcho.¹¹

¹¹ FAGUNDES. **A salamanca do Jarau**. Disponível em:
<<http://www.abelvargas.hpg.ig.com.br/contos/salamanca.htm>.> Acesso em 9/02/2004.

A prova era um cerro quente nas barrancas do rio Uruguai, pros lados do Quaraí,¹² que soltava vapores. Nesse lugar, ladeado de águas, diziam que uma furna se abria, aparecendo e desaparecendo de acordo com a vontade dos valentes que a procuravam. Os loucos, os abobalhados, os embestados e fracos, em seus delírios beberrões, chamavam por aquela que lá se escondia. Alguns homens de pouca prosa, mas com muito dinheiro, testemunhavam o poder da teiniaguá com a crueldade de seu silêncio. Os devires dessa fêmea repugnante e adorável desenvolvem-se nas noites de contos e de causos, entre homens que desbravavam a dureza das pampas, terras que ficavam muitas léguas e um oceano e um tanto de mar de distância além daquela cidade cheia de feitiços, chamada Salamanca. Esposar a monstra é lenda de homens que duvidam do poder da cruz e sabem que as imagens dos santos não possuem serventia. Bandos que enfrentam o frio, se aquecendo com mate e com fogo, assando a carne do gado que cuidam e abatem. Um ser de sensação, arte de trovadores, dá vida a uma força sutil, devir-mulher que engana o diabo da terra para dominar o novo território, que será inexoravelmente marcado pelas estacas e cruzeiros cristãos, mas não sem antes enlouquecer aqueles que vieram tomar os seus tesouros.

“Não há ninguém lá dentro...mas bem que se escuta voz de gente, vozes que falam...falam mas não se entende o que dizem, porque são línguas atoradas que falam, são os escravos da princesa moura, os espíritos da teniaguá...Não há ninguém...não se vê ninguém”¹³, apenas mãos na escuridão que batem nos ombros dos corajosos e empurram ameaçadoramente os medrosos.

Para Platão, ouvir carvalhos e rochas era coisa de homens antigos e ignorantes, “só o homem ensina”,¹⁴ dizia ele para Fedro. Para o pensamento mágico das lendas, devir mais velho que o mundo, tudo ensina: as árvores, os regatos, os

¹² Trata-se de uma cratera meteorítica, provocada pelo impacto de um corpo estranho na superfície da terra, que devido às ondas de calor provocadas no encontro, explode, criando uma massa de matéria quente. Dependendo do tamanho do choque, uma dessas crateras, um astroblema, pode permanecer em ebulição durante milhões de anos. O cerro do Jarau, que hoje não solta nenhum vapor, é formado por rochas metamórficas dispostas em um anel de uns 5,5km de diâmetro, com o centro soerguido e várias lagoas em volta. A topologia do cerro, lat 30° 12'S long 56° 33'W, pode ser avistada numa imagem de satélite. Disponível em:

<http://planeta.terra.com.br/educacao/br_recursosminerais/impt_cerro_jarau.htm>. Acesso em: 7 fev. 2004.

¹³ NETO, S. L. A salamanca do Jarau, p 189.

¹⁴ PLATÃO. **Diálogos**: Menon- Banquete-Fedro. Porto Alegre: Globo, 1962, p. 197.

animais, os fluxos do corpo e os astros no céu... Conversar com espíritos, ouvir o imperceptível do pensamento, escutar os signos que cintilam na paisagem. Não há lógica numa composição como a do mar e a do céu. Os campos e florestas não possuem razão, mas são composições de superfície, com variedades de espécies, variações climáticas e uma complexidade de variáveis que envolvem a constituição do solo, a irrigação, a densidade demográfica e os agenciamentos políticos. As paisagens geográficas criam perceptos, afectos entre árvores, homens, cerros, animais, água, a Mulher desejada. As lendas são passagem de devires, criação de figuras estéticas que mostram o posicionamento das forças entre si.

Devir é tornar-se, vir a ser, ir sempre e não voltar para trás, num movimento de avanço paradoxal: a involução de um estado que não se acaba nunca, que tudo processa e faz continuar. Devir é a “experimentação de todas as nossas potências”,¹⁵ dos fluxos desejantes que compõe os corpos na paisagem, matérias pictóricas e semióticas, singularidades. Articulado ao processo de singularização, é uma individuação sem sujeito, uma *hecceidade*, um estar aí, como este, isso, aquilo que não é humano, da ordem do Eu e nem do Outro, mas da paisagem onde tudo se insere. Os devires se engatam nas máquinas desejantes, nos fluxos mais diversos que operam encontros entre indivíduos, pessoas, espécies e grupos sociais, atravessando reinos nas relações de alimento e criando corpos nas relações sexuais. Todo devir se move numa economia de desejos que tende a se proliferar e que só se sustenta com processos transversais. Cruzamentos que processam a caça, a procriação os locais de proteção, modos de ação que mantém um tipo específico de vida em pé. Uma composição de forças, não relações da natureza, mas encontro entre criações potenciais que diferem de natureza. Não mais o cerro, mas um tesouro guardado por um encanto. Há toda uma magia no devir, processo contra-natural que traça cortes nos horizontes do pensamento. Todo devir, mesmo imperceptível, tem suas matérias

¹⁵ GIL, J. Metafenomenologia da monstrosidade: o devir-mosntro. In: SILVA. (Org.) **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 178.

e multiplicidades extensas, cujos termos se dispersam, exteriorizam elementos numa força incorporal que dá consistência a seu sentido, ao não-lugar do pensar.

Os devires são geográficos, suas linhas deixam marcas, arranjos de paisagem, abstrações sobre a terra e no céu que junto a ela se movimentam. Onde há metamorfose das linhas e de superfícies, há devires. Devir é o acontecimento infinitivo, sem nenhuma qualidade acoplada, inqualificável. Trata-se do tempo aiônico, presente que é passado e que é futuro numa sensação individuada do corpo intensivo. O devir cria os contornos de uma figura estética. Seu acontecimento se dá na zona de troca entre a filosofia e não-filosofia. Zona convulsiva na qual acontece um plano de imanência animalesco, em que os conceitos são blocos de sensações. Traçado marginal de um pensamento, os devires da Terra são superfície para a arte virar conceito e a filosofia tornar-se arte. "O filósofo deve tornar-se não-filósofo para que a não-filosofia se torne o povo e a terra da filosofia",¹⁶ a nova terra, aquela do povo porvir, terra da terceira idade do conceito: a pedagógica. Essa é uma zona limítrofe, lugar onde forças se encontram para dar a superfície do aprender. É uma filosofia avessa ao platonismo, que, ao invés de somente considerar os ensinamentos do homem, aprende com os devires da Terra e dos bandos que a povoam. O devir da matéria são os devires do plano geométrico onde se traçam os encontros, as linhas do devir-animal, do devir-vegetal, do devir-mineral, do devir-água, do devir-imperceptível, devir-meteorito, encontro criador de superfície caótica, cuja ebulição dos elementos é atenuada numa imensa passagem de devires até ser estratificada. Um estrato é uma cicatriz da Terra, formação indiscernível da paisagem.

O cerro do Jarau não deixa de trazer os devires da matéria que se chocou com a terra há milhões de anos atrás. Pedaco da Lua, de Marte, de Vênus, de Mercúrio, do Sol? Devires das lascas emitidas por um corpo planetário estranho, devires da superfície formando suas estratificações. Devires que se encontram e criam um astroblema, um território diferente, a mostram de um choque, uma marca estelar.

¹⁶ DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro, Ed.34, p.142.

Para o tropeiro, essa superfície estranha da qual saem fagulhas, fumaças e vapores, esse lugar fantasmagórico, vira matéria para a criação de lendas e produções de sentido sobre as terras percorridas. As lendas são invenções que colocam os problemas do território num plano de composição. As figuras e paisagens das lendas são devires de povos e sua devoração animal e sexual pela terra. Síntese disjuntiva, duplo e bifurcado, o devir determina o estilo do gesto e o uso da toca. O devir apresenta séries, linhas de sentido, ritornelos. Cantilenas. Era uma vez... um condão encantado que veio de uma terra distante no regaço de uma fada velha, que era uma princesa moça, “bonita como só ela”¹⁷, que se transformou numa lagartixa, que era um animal mágico, que no lugar da cabeça tinha um carbúnculo brilhante. A mulher diabólica passa por transformações em seu corpo, processos misteriosos que realizam a matéria bruta em ouro, mesmo que todo o tesouro depois se dissolva na fumaça. A pedra vermelha é o *rubedo*, final da obra alquímica, alcançado após a descida às trevas perigosas e às purificações obstinadas que refinam a matéria bruta encontrada nas profundezas em tesouros que brilham.

A toca da teiniaguá. Mundo profundo, caverna do dragão. Reino de preciosidades abaixo da terra, abundantes riquezas minerais, o tesouro de um território. Todos os tesouros do mundo se escondiam no palácio maravilhoso dentro do cerro do Jarau. Lugar fantástico, onde se pisa em “torrões de ouro em pó, que se desfazem como terra fofa” e o chão dos jardins é “todo feito de pedras verdes e amarelas e escarlates e azuis, rosadas, violetas...” e onde os enfeites se incendeiam “num íris de cores rebrilhantes, como se cada uma fosse uma brasa viva faiscando sem a mais leve cinza”¹⁸ ao passar luminoso do corpo da bruxa encantada. Princesa de povos estrangeiros, vinda de uma cidade chamada Salamanca, de onde vieram mouros que eram “mestres nas artes de magia”. O condão mágico que trouxeram foi guardado numa furna escura, protegido da luz branca do sol, do brilho que desmancha a força da bruxaria.¹⁹

¹⁷ NETO, S. L. A salamanca do Jarau, p. 171.

¹⁸ Idem, ibidem, p.187.

¹⁹ Idem, ibidem, p.170-171.

Na mais alta hora do sol, no torpor da sesta, a teiniaguá desperta o sacristão que a salva do encantamento, exibindo-se para ele como pequena lagarta com resplandecente cabeça de rubi.

O lagarto, uma lagartinha fantástica, com cabeça de pedra luminosa como fogo, talvez seja a imagem mais próxima que um gaúcho dos pampas, sem catedrais e sem livros, podia ter de um dragão. Os devires da teiniaguá, de certo modo, pervertem as linhas populares das lendas de monstros e das estratificações imagéticas sobre as lutas entre o Bem e o Mal. Para George Henderson, essas figurações compunham as impressões “que o homem medieval nutria sobre as regiões mais remotas do globo”.²⁰ As estranhezas da Terra se expressam nos mitos do embate entre um deus identificado ao civilizado e uma força monstruosa que além dele se interpõe. Os dragões no fundo das cavernas e na imensidão do mar, experimentados pelas “forças incontroláveis e onipresentes da natureza” eram tomadas como “inteligências malevolentes ativas, inimigas de deus e dos homens.”²¹ O devir da lenda não é uma representação divina sobrepujando as forças animais e climáticas da terra, mas a matéria em questão. Não há na lenda nenhum significado específico. Para o historiador de arte, o motivo da luta com o monstro se coloca como “gosto radical por fantasia e estilização” que pinta uma vida épica, cheia dos enfrentamentos de perigos e de incertezas “num meio hostil”.²² Na arte dos capitéis e pórticos românicos, as figuras monstruosas se perdiam “em meio às sinuosidades das serpentes, ou ameaçadoramente perseguida ou encurralada por vastos queixais,”²³ apresentando a violência de um estilo que carrega as armas e a joalheria da Idade de Trevas com ferocidade, decorando as igrejas com bestas e serpentes que atormentam o espírito, “alma desnuda, à mercê do demônio”²⁴.

Os répteis mutilados ou dragões sob o jugo de uma lança, que aparecem na iconografia, mostram a subjugação das forças titânicas: o domínio do metal sobre a

²⁰ HENDERSON. *Arte Medieval*. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 75.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 79.

²² Idem, *ibidem*, p.85.

²³ Idem, *ibidem*, p.91.

²⁴ Idem, *ibidem*.

bestialidade da Natureza. Junto à mágica das transformações da matéria mineral moldada na luz do fogo, o homem se arma para poder enfrentar a mais agressiva das feras. Vencer a ferocidade é uma honra para o homem, que se insufla com a nobreza e com a coragem do animal capturado, fortalecendo sua potência com a carne que o alimenta e a pele que aproveita. Rastejantes, camuflados e venenosos, as cobras e os lagartos são pintados como piores do que as feras. Carne rala e couro fraco, emprestam suas especificidades e aparências para forças desprezíveis, que destarte as vantagens do homem, a Terra continua a engendrar. Matar um réptil só traz glória a uma lança se estiver agigantado ou sobreposto à ferocidade dos felinos. É necessária uma operação estética no monstro para valorizá-lo como presa: afiar suas garras, aumentar seus dentes, enchê-lo de chifres e duras saliências. Submetido à efeitos que rivalizam condignamente com a ponta da lança, o sáurio ou o ofídio tornam-se a matéria pictórica do Inimigo.

O tolo sacristão crê que captura a teiniaguá, sem desconfiar que ela a ele deliberadamente se entregara. Ao tê-la presa no interior de uma guampa, o jovem sente-se dono de todas as riquezas do mundo. Num único instante, se escancaram as portas de castelos e palácios, cortinados enfeitados, escadarias largas, janelas de vidros reluzentes, salões imensos, camas grandes de pés torneados, trastes que o nascido brasileiro nunca tinha visto, pratarias e “baixelas estranhas, que não sabia para o que prestavam”.²⁵ Ainda sentiu-se dono de campos enormes, de gado, de manadas, rebanhos, paióis, toda riqueza que podia imaginar.

A imagem do dragão surge em Nietzsche como o dever e a cobrança, alegoria para acúmulos de ouro e moedas, metal forjado que resplandece no valor das coisas. O aumento do poder do metal diminui a potência da vida, cada vez mais sujeita aos fluxos de valores determinados pelo capital, sobrecodificação dos frutos da terra em dinheiro, abstração de bens que somente poucos possuem acesso. Guardador dos tesouros,²⁶ Deleuze e Guattari usam o dragão como metáfora dos aparelhos de

²⁵ NETO, S. L. A salamanca do Jarau, p.177.

²⁶ “A alusão ao dragão guardar tesouros nos reconduz ao folclore dos monstros medievais. A idéia do grande e feroz guardião dos tesouros remonta a autores gregos e latinos clássicos, como Plínio, e era familiar aos cosmógrafos da Idade Média. Na Cíntia, como já vimos, o perigo dos grifos amedrontava os homens a ponto de afugentá-los do

Estado, que funciona como um gigante monstro de duas cabeças, uma mítica e outra lógica,²⁷ cujas garras avançam marcando territórios, estriando espaços e capturando as riquezas dos territórios. Fabuloso, com a magnitude reforçada pelas habilidades de nadar, cuspir fogo e voar, o Dragão sobrecodifica traços bestiais ameaçadores numa figuração usual para os poderes proscritos e repugnantes. Estágio primitivo do dragão,²⁸ com características bem mais sutis, a serpente é a alegoria deleuziana da atual sociedade de controle, espaço liso do capitalismo global. Ao invés de tesouros, fluxos de descodificados de capital movem um mercado sem fronteiras, soberano, que se insinua por tudo. Ao apresentar forças difíceis e encontros problemáticos, cobras e lagartos dão corpo aos devires cuja matéria é mostrada como carne desprezível, fornecendo seus tipos para dar corpo ao diabólico. A serpente, dragão sintetizado, é a figura que acompanha Zaratustra na compreensão do eterno retorno e que o faz lançar o enigma daquele que “ainda há de vir”.²⁹ A cobra negra, que se enfia na garganta do pastor, é cortada com os dentes. Cuspir fora a cabeça da serpente é romper com a sensação sufocante da vida, dar a risada super-humana, de gozo e liberação.

A desgraça começa quando a teiniaguá pede o vinho do santo sacrifício, que seu amante rouba, sem nenhum pudor, do altar. Depois de enredar-se no corpo da moura, acorda, ainda embebedado, junto aos padres, que o acorrentam e o castigam pela profanação. Da lagarta, apenas o rastro deixado pela charpa de seda com finos bordados, junto aos quais brilham as aspas da meia-lua. Torturado, em silêncio o sacristão guarda o nome daquela por quem cometera seu crime. Pronto para a morte, a saudade que sentia da amada “subiu aos olhos” feita em lágrima e ponteou para algum rumo, ao encontro de uma outra saudade, rastreada sem engano”.³⁰ Ventanias, tremores da terra, homens caindo no chão e baixando

ouro e das jóias abundantes no país. Na literatura alemã, o grifo clássico é substituído por um animal de forma e proporções ainda mais sinistras.” HENDERSON. *Arte Medieval*. p. 81.

²⁷ DELEUZE e GUATTARI. *Mil Platôs 5*. São Paulo: Ed.34, 1997, p. 43.

²⁸ LEVY, J. *Gran Enciclopedia de los seres mágicos*. Barcelona: RBA Libros, 2000, p. 37.

²⁹ “Quem é o pastor em cuja garganta a cobra se insinuou? Quem é o homem em cuja garganta se insinuará tudo o que há de mais negro e pesado?” Cf. NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 195.

³⁰ NETO, S. L. A salamanca do Jarau, p. 182.

suas armas, vozes em guarani esbravejando ordens de soltar o sacristão, cuja liberdade forcejava no peito da princesa encantada, sem se saber se “de amor perdida pelo homem, se de orgulho perverso do perjuro, se da esperança de um dia ser humana...”³¹ A lagoa, então, se abre num ronco bruto e se abisma em borbotões de água lamacenta, tamanha é a monstra que irrompe do chão para salvar o corpo amado da morte. Uma cruz imensa, vinda do céu, põe os amantes em fuga. A feiticeira se encerra com seu condão no cerro do Jarau, chamado “salamanca” por causa da cidade moura de onde viera a mágica daquele encanto, encerrado naquele lugar onde aventureiros de todo tipo apareciam buscando tesouros.

Usando um dito popular, as práticas educacionais vigentes evitam o caos e “fogem como o diabo da cruz” do monstro que dele emerge. A lenda, escrita por Simões Lopes Neto, em Pelotas (na outra extremidade do estado em relação ao local onde fica o cerro do Jarau), vira percepto literário e ainda dá margens para a criação de uma imagem mítica da genealogia da terra. A Mãe dos gaúchos ganha as medidas da aristocracia pelotense: baixelas de prata, lenços de seda, paladar requintado. Aquela cuja conquista era o maior dos tesouros do mundo, a mulher encantada que enganou o diabo, é a figura do povo porvir. Lenda escrita nas estrelas, em livros indecifráveis muito além do mar, é assinada pelos elementos químicos da terra e passa a testemunhar os delírios que vêm povoá-la. Este amor de sacristão pela feiticeira herege, acontecimento que dá a legenda da nova terra, marca o fim de uma maldição e o término de guerras seculares. Peleja que, antes de ser entre portugueses e espanhóis, era a dos mouros com os reis de Castela e Aragão e ainda antes disso, a luta virtual, já milenar nos tempos da colonização, da cruz cristã contra a crescente islâmica. Na nova terra, a cruz vence, mas esposa a crescente depois de queimar sua maldição. Entretanto, não deixa de se abandonar em seus encantos. Escrever a lenda só é possível na segunda década do século vinte, quando cessam as guerras nessa parte do continente, a raça nativa está enfraquecida e o território colonizado por muitos outros povos, italianos, alemães, israelitas, africanos, principalmente bantos.

³¹ NETO, S. L. A salamanca do Jarau,, p.184.

O diabo, Anhangá-Pitã, por não ter “tomado tenência que a teiniaguá era mulher”, passa a andar de rabo baixo. A “raça guapa e sábia” também venceu a ignorância dos padres, pois embora fosse moura, a princesa cujo amor amaldiçoa o branco português, acaba virando uma índia, a “tapuia formosa” com quem o português, liberto pelo triplo sinal da cruz, se acasala. Da herege para a selvagem doutrinada, há um fluxo de devires que seguem as águas e o metal, segmentos de corpos e gado, buscas de fortuna, conquistas políticas, a vitória sobre um dos piores trechos de navegação do litoral atlântico. O mar do extremo sul brasileiro, que dizem só perder em hostilidade para o Triângulo das Bermudas, só consegue ser navegado após muitos avanços da engenharia, com a construção de moles. Litoral rebelde que só se torna acessível após seu estriamento, permite que o feitiço antigo chegue nesse quase fim-do-mundo, continente pré-antártico, onde gelo dói no osso durante as noites mais frias do inverno, testando o corpo em sua capacidade de resistência e de seguimento. Todo mito ou lenda mostra um tipo de experiência com o fora, experiências dos povos em terras desconhecidas, povoada com os fantasmas das terras deixadas, sensações de antanho que se acoplam aos afectos da superfície e dos corpos, seres de sensação que criam os perceptos da paisagem. O caos é o movimento desterritorializador do eterno retorno, da terra deixada que volta na nova, a sensação infinita da arte inconstante e copuladora, a dança dos simulacros e todos os seus devires. O homem corajoso entra no interior sombrio da caverna e passa por sete provas: acontecimentos que deveria transpor sem deixar-se enredar para poder ter seus desejos realizados pela teniaguá encantada. Depois de passar no meio da guerra onde tilintavam as espadas, enfrentar o ataque dos jaguares e pumas, ficar indiferente aos mortos-vivos e esqueletos em movimento, resistir ao turbilhão de águas e fogo, ignorar a peçonha da cascavel amaldiçoada, não se deixar perder no bosque das moças voluptuosas e, por fim, não perder a seriedade na algazarra de anões,³² o guasca pode receber, então, as ofertas da feiticeira, que fogueava “cores

³² NETO, S. L. A Salamanca do Jarau, p. 190-195.

como as do arco-íris".³³ Mas tudo o que o valente quer é a pedra preciosa, o carbúnculo do condão mágico que reluz no socavão acortinado bem no fundo da gruta. Que tipo de querer é esse, que segreda a força vital do devir-mulher, sua promessa de tesouros e arriscadas maldições?

*"...os olhos do meu rosto viam a consolação da graça de Maria Puríssima que se alongava...mas os olhos do pensamento viam a tentação do riso mimoso da teniaguá; o nariz do meu rosto tomava o faro do incenso que fugia ardendo e perfumando as santidades...mas o faro do pensamento sorvia a essência das flores do mel fino de que a teniaguá tanto gostava; a língua da minha boca estava seca de agonia dura de terror, amarga de doença...mas a língua do pensamento saboreava os beijos da teniaguá, doces e macios, frescos e sumarentos como a polpa de guabiju colhido ao nascer do sol; o tato das minhas mãos tocavam as manilhas de ferro, que me prendiam por braços e pernas...mas o tato do pensamento roçava sôfrego pelo corpo da encantada, torneado e rijo, que se encolhia em ânsias, arrepiando como um lombo de jaguar no cio, que se estendia planchando como um corpo de cascavel em fúria..."*³⁴

É possível uma educação que siga um devir pictórico gótico, cheio de afectos alquímicos e figuras monstruosas? As lendas são matérias em que as práticas educacionais trabalham com os devires do povo, modos de fazer passar devires que não se dão na linha lisa das abstrações, mas numa linha de expressão complexamente ornada e caótica. "Essa é linha é de início decorativa, em superfície, mas é uma decoração material, que não traz nenhuma forma, é uma geometria que não está a serviço do essencial e do eterno, uma geometria posta a serviço de "problemas" ou "acidentes", ablação, adjunção, projeção, intersecção".³⁵ Linha do astroblema, de massas que emergem, de matérias que penetram com violência na pele da superfície, que criam saliências finas, arestas, pontas que a ação dos elementos apara, pingos que caem das superfícies ou se encimam em oposição ao solo, efeito de massas que

³³ NETO, S. L. A salamanca do Jarau, p. 194.

³⁴ Idem, ibidem, p. 186.

³⁵ "Cette ligne est d'abord *décorative*, en surface, mais c'est une décoration matérielle, qui ne trace aucune forme, c'est une géométrie qui n'est plus au service de l'essentiel et de l'éternel, c'est une géométrie mise au service des "problèmes" ou des "accidents", ablation, adjonction, projection, intersection." Cf. DELEUZE. **Francis Bacon**: logique de la sensation. Torino: éditions de la différence, 1996, p. 34.

lentamente se sobrepõem e se partem. “É, portanto, uma linha que não cessa de mudar de direção, ramificada, quebrada, desviada, voltada sobre si, enrolada, ou bem prolongada fora de seus limites naturais, morrendo em ‘desordenada convulsão’: há marcas livres que prolongam ou detêm a linha”.³⁶ Linha de serpente, de lagarta, de dragão. Alimento pictórico do Inferno, as legendas medievais de monstros são características notáveis “dos poemas e sagas da Idade das Trevas” que amalgamaram a iconografia popular cristã.³⁷ Os ícones populares eram a arte didática da Alta Idade Média, recurso pedagógico nas obras da catequese. Os ornamentos, a decoração das catedrais, o estilo com se construíam, não obedeciam a nenhuma representação doutrinária, somente ao gosto do povo, a acumulação de texturas e complexificação das formas plásticas e lineares que o hibridismo de estilos clássicos, orientais, bárbaros e árabes dá à arte na decoração de templos e palácios. O devir infernal, o gosto estrangeiro, a engenhosidade de padrões, tudo isso se mistura no gótico. Corpos de gárgula, dragões, luzes coloridas: expressão de estilos, realizações técnicas. Há espaço para isso no educacional? Pode-se conceber uma educação com impressões fantasmagóricas criadas num festim sob a incerta luz da lua? Monumentos de povos que se cruzam para erguer um templo cujo deus se coloca na cruz? O que se aprende, mesmo que como mero exercício de pensamento, entrando na toca da teiniaguá, na caverna do dragão? A cruz marca o jogo, é aquilo que tanto se repudia para cair na tentação como o sinal que liberta. Mas que sentido haveria na salvação se ela não ressoasse como resultado de um intenso quedar-se naquilo que se prova? Tudo para mostrar a provação, os horrores, a crueldade, todas as forças destrutivas, com graça e leveza. O desenvolvimento do grotesco, seus animais engalfinhados, combates furiosos onde sobressaem os dentes e as garras, a veemência dos traços, dão a seu estilo de pensamento uma subcorrente diabólica, que chega pelo mar até os confins do Atlântico, onde no continente estreito, murado

³⁶ “C’est donc une ligne qui ne cesse de changer de direction, brisée, cassée, détournée, retournée sur moi, enroulée, ou bien prolongée hors de ses limites naturelles, mourant em “convulsion désordonnée”: il y a des *marques libres* qui prolongent ou arrêtent la ligne”. DELEUZE. **Francis Bacon**: logique de la sensation., p.34.

³⁷ HENDERSON. **Arte Medieval**, p. 88.

por uma cordilheira que o afasta do Pacífico, sem catedrais e sem palácios, vira lenda, prosa de perder o tempo, vontade de arte de um povo em vias de definição.

O fim é a queima dos tesouros da salamanca depois do valente Blau Nunes ter saudado com o sinal da cruz pela terceira vez o branquela tristonho que reconheceu como cristão. O profanador, amante daquela que conseguiu ser pior do que o diabo, estava redimido. O encantamento se quebrou e “ouveu-se um imenso estouro, que retumbou naquelas vinte léguas em redor; o cerro do Jarau tremeu de alto a baixo, até suas raízes, nas profundezas da terra, e logo, em cima, no chapéu do espigão, apareceu, cresceu, subiu, aprumou-se, brilhou, uma língua de fogo, alta como um pinheiro, apagou-se, e começou a sair fumaça negra, em rolos grandes, que o vento ia tocando para longe, por cima do encordoado das coxilhas, sem rumo feito, porque a fumaceira inchava e desparramava-se no ar, dando voltas e contravoltas, torcendo-se, enroscando-se, em altos e baixos, num desgoverno”.³⁸ Blau Nunes vê o cerro ficar como que de vidro transparente e lá dentro tudo se torcer e enovelar, amontoando e revirando jaguares, cobras, anões, lindas moças, esqueletos, seres e luzes que se corcoveavam nas labaredas vermelhas em urros, gritos, gemidos, silvos, tinidos e estalos confundidos “no tronar da voz maior que estrondeava no cabeço empenachado do cerro”, a voz da “velha carquincha” que se transforma em teniaguá...”e a teniaguá numa princesa moura...a moura numa tapuia formosa..” que sai de mãos dadas por um campo de flores coloridas com o “guasca desempenado” que o vulto branco do sacristão se transformou.³⁹

Aprender é uma abertura aos encontros e a vontade de passar por provas que podem ser a destruição. Sem colocar a vida em jogo é impossível aprender. A vontade de aprender é a coragem do peão que entra na salamanca do Jarau e descobre que o esplendor da luz depende da escuridão para se manifestar. Implica romper a compreensão da vida por cadeias, prisões de causa e efeito, águias que comem serpentes, serpentes que comem passarinhos, passarinhos que comem minhocas. O alimento vem sempre da Terra, fonte de vida que alimenta vida de um domínio a outro, num caótico devir de ataques e escapes, ganhos de terrenos,

³⁸ NETO, S. L. A salamanca do Jarau. p. 205.

³⁹ Idem, ibidem, p.205.

acúmulos de metal. O que está em jogo não é apenas o alimento, mas a extração de riquezas, madeiras, pedras, pigmentos, metais, especiarias, sedas do oriente, peles, perfumes, pérolas, gemas preciosas. Para o valente que passa por todas as suas provas, a velha bruxa faz sete ofertas: 1. ganhar qualquer jogo de azar; 2. encantar as moças com a viola; 3. conhecimento das ervas; 4. cura dos male; 5. falar todas as línguas; 6. possuir campos e gado; 7. habilidades artísticas. O bravo, “alma forte e coração sereno” não se contenta com nenhuma delas, pois o que quer é a princesa bruxa teiniaguá, o segredo do tesouro, a desejada perdição. Mais do que essas ofertas, o que se quer é matéria para o desenvolvimento da arte e suas superfícies que correm em fuga, junto à fusão de corpos e raças, na volição popular e sua intensa micropolítica de estilos. A arte está sempre nas bordas dos paroxismos do devir, sua composição é sempre uma abertura de fluxos desejantes, de blocos de sensações que surgem frente a um desejo violento e animal. A vontade de arte é o que cria as potências supra-humanas, que fazem o pensamento tornar-se leve, afirmativo, dançarino. Contudo, essa potência só pode ser atingida se as forças do fora, desterritorializadoras, exercerem violência sobre o pensamento, desestratificando suas imagens em corpos sem órgãos de plena sensação. O desejo não é somente centrado nas mucosas, mas força a correr pela pele da terra, a anti-memória do devir, que, quanto mais avança, mais outra coisa se torna. A linha abstrata do desejo é o solo da filosofia da criação, que destrói e ultrapassa antigas metafísicas para pensar problemas imanentes aos territórios. Trata-se de um pensamento cujos fluxos estéticos não conseguem ser desvinculados dos problemas políticos e dos valores instituídos sobre a vida. Pensar com arte é a destituir os valores da vida, força que “não pode ser julgada, seu valor não pode ser taxado”,⁴⁰ pois é o próprio princípio que funda a criação de valores. É a vida, unicamente, que avalia, não para indicar sentenças e sim para afirmar sua vontade criadora e doadora, que não procura, não deseja, mas que tudo dá, assim como também tudo pode tirar. Somente a arte

⁴⁰ MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002., p.55.

permite que as serpentes voem e que mulheres demoníacas do Velho Mundo se afirmem como matriz lendária de um povo menor, cujas agruras desmistificam dogmas tenebrosos, demônios na alma da população desde os tempos medievais. Essa lenda do pampa nasce nos devires animais e minerais da terra desconhecida, cuja experimentação ensina que não há vencido e vencedor, deus triunfante ou monstro aniquilado, mas problemas a se colocar. Os devires são opções políticas, seguir seus fluxos é sempre uma maneira de povoar a terra, criar novos modos de vida, efeitos de superfície para novos sentidos, a criação e a recriação de paisagens, pátrias que se misturam, saberes que explicam as vicissitudes da terra, os escapelo de suas ondas, os vapores de um cerro, o precipício imenso, o amor avassalador escrito no céu, em cartas desconhecidas de aventureiros fascinados com os mistérios indecifráveis no alfabeto das estrelas. Trabalhar os problemas com arte, desenvolver signos sensíveis em complexas séries de sentido, é a prática da geo-educação. Não há como se criar uma micropolítica geo-educativa sem a perversão de certas leis formadas por linhas fechadas. Devir é o movimento que abre as cadeias de significação e rompe com a ordem natural. Como na sina de Zaratustra, a geo-educação vislumbra devires supra-humanos e inaturais, criando uma paisagem onde a serpente se enrola no pescoço da águia para juntas alçarem vôo.⁴¹



⁴¹ NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. p.48.



Dd . Danças de Dioniso

Em suas palavras sobre “o imaculado conhecimento”,¹ Nietzsche mostra que ansiar pela verdade impede a criação. Além de destituir os dogmas estabelecidos pela idéia de Verdade, todo seu pensamento é uma chamada a lançar-se contra o vento, penetrar em profundezas abissais e liberar o ar puro que afirma a potência criadora da vida. Inventar um sentido para a vida é celebrar a força do pensar; extrair do pensamento sua lúcida embriaguez. As verdades se confundem e se dissolvem para dar lugar à graça, à dança, à reunião de corpos e ao êxtase. Todas as criações são, potencialmente, festejos. Criar, tal qual uma festa, torna a vida mais leve, põe o pensamento a dançar. Daí a conexão entre alegria e inteligência, tantas vezes citada por Deleuze. Infelizmente, frente ao engessamento utilitário do sistema educacional, estudar, lecionar, assim como outras ações pedagógicas, raramente são acontecimentos festejados e vividos com a intensidade própria do aprender. Os ensinamentos de Nietzsche combinam gaiatice com dureza (sabe-se o quanto de força é despendida para que aconteça uma festa), pois, a preguiça de agir conduz à lassidão do pensamento. Trata-se de uma firmeza que não pode ser confundida com

¹ NIETZSCHE. *Assim falou Zaratrustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p.152-155.

o “espírito da gravidade”, pesado camelo claudicante, mas de uma entrega ao trabalho vital que aprimora os corpos, cuja dança nos leva a alcançar os vãos do pensamento.

Nietzsche combate à lascívia do pensamento que quer o “dado”, os conhecimentos puros, verdadeiros e absolutos. O que interessa nunca é o que está dado, o que já está pronto, concluído, acabado, aquilo que estabelece uma verdade, uma imagem dogmática. A educação, imbuída da sobriedade de uma ciência que muitos classificam como “social” e “humana”, construiu em torno de si uma imagem grave e sisuda, atrelada a burocracias, juízos, avaliações, e outras coisas avessas à alegria. Experiências regozijantes são amortecidas dentro de um sistema de poucas brincadeiras, pautado pela seriação gradual ou por ciclos, dado por diretrizes e parâmetros. O aparelho educacional cobra resultados quantificáveis, notas, pontuações, números e letras que traduzem não apenas o prestígio das instituições, como também determinam o recebimento dos recursos materiais que viabilizam ou impedem sua própria manutenção. A imagem da Educação se compõe tanto de preceitos do senso comum como do bom senso do modelo científico, constituindo um campo de aplicação de saberes calcados em dados que acabam reduzidos ao binômio sucesso/fracasso. Segmento binário, que descreve um traçado linear retilíneo, esta imagem produz o dogmatismo da exclusão na medida em que sua ordem não comporta as multiplicidades que lhe escapam. Assombrado pelos dogmas da razão, este aparelho entra em pane frente aos evasivos, nômades, reprovados e esquizóides que não se enquadram nas normas de seu funcionamento. E, mesmo que práticas moleculares complexas atravessem a maquinaria educativa, a qual, de um modo ou de outro, comporta peculiaridades singulares e acontecimentos pulsantes, o conjunto que forma é uma imagem desinteressante e sem graça. O que desperta interesse e põe o pensamento em ação é o desconhecido daquilo que virá e a estranheza do devir, o traçado espiralado e excêntrico do eterno retorno. É preciso superar o humano, desacomodar o dado, desprezar o organismo educacional e criar

um outro tipo de corpo, um corpo criador que siga seu próprio caminho, tal qual “uma roda que gira por si mesma”.²

Rodar, no vocabulário da educação, é um estigma. Significa repetir o ano, o semestre ou qualquer outra unidade cronológica do currículo. Rodar é não ter alcançado os requisitos, não conseguir aprovação, não avançar, ficar no mesmo lugar ou voltar para trás. Rodado é todo o aluno que não passou, que vai ter que repetir de novo aquela matéria ou a etapa que deveria ter transposto. Àquele que roda costuma ser atribuída alguma conotação pejorativa, pois é sempre um vencido, alguém que acaba desvalorizado. Rodados são carros velhos com muita quilometragem; rodadas são mulheres que não se “dão o valor”, quase sempre porque fazem ou fizeram sexo como muitos homens.³ Rodadas, sejam de bebidas ou de outros tipos, são sempre dionisiacas, sempre experiências que evidenciam a fragilidade dos copos, dos corpos, das imagens e dos valores. Tal qual o crucifixo, as rodas também são indicadoras de martírio e de muitas cruzes. A cruz era o glifo com o qual as professoras costumavam assinalar as questões erradas. É pela quantidade de erros e cruzes (que também assinalam as respostas dos testes de múltipla escolha) que se define a reprovação de um indivíduo. Rodar implica a exposição de uma ferida, é uma marca de fracasso e quase sempre requer uma punição. Tanto que, depois dos suplícios de várias avaliações, é sempre sacrificante para professores e equipes inteiras reprovarem um aluno, principalmente quando esse esteve presente durante a passagem do calendário letivo. De qualquer forma, compulsória ou voluntariamente, por falta ou por erro, inadequação ou incapacidade, quem roda é excluído, pois não segue adiante, se evadiu ou não tem condições de ir para frente. Passar é seguir para novas matérias, para etapas evolutivas de uma caminhada que pretende ser reta e ascendente. Rodar, bailar, dançar, não combinam com a retidão, tanto que a gíria “dançou” é dita para quem sumiu, “caiu fora”, não agarrou uma

² NIETZSCHE. Assim falou Zarathustra, p. 96.

³ Cabe aqui citar o apelido “gira” para a entidade afro-brasileira “pombajira” ou “bombojiro”. Exu feminino que se apresenta como uma divindade do sexo e da voluptuosidade. É cultuada principalmente para atrair os machos da espécie. Suas imagens misturam a iconografia de ciganas, prostitutas, espanholas, dançarinas de palco e diabas nuas.

boa oportunidade, perdeu a “rodada”, escafedeu-se, foi para a festa e não para a escola, meteu-se em confusão e se enrolou na vida.

Se uma festa é um “momento radical de esteticização da existência”, que tem que ter música, performances, arte que cria a “sensação de abundância e plenitude” e nos abre ao “tempo de excesso, de surpresa, de vertigem”,⁴ podemos dizer que as práticas educativas têm transformado as festas em graves solenidades. Na maior parte das vezes, as comemorações dizem respeito ao desenvolvimento dos planos e principalmente ao vencimento de uma etapa; nunca se comemora os intrincados envolvimentos que animam a máquina educacional durante seu funcionamento cotidiano. Acontecimentos moleculares poucas vezes são festejados; a tendência é celebrarmos coisas grandiosas por meio de rituais estereotipados. Subida ao pódio, coroamento de louro, recebimento de troféus e medalhas, o nome na lista dos aprovados, estes são os motivos legítimos para festa. Pouco se celebra os instantes, os pequenos encontros, os modos como as coisas se arranjam, o entrelaçamento de uma coisa com outra, e a experiência de cada momento. Por ausência de regozijo no simples pulsar imperceptível da vida, tendemos a engessar a festa em cerimônia, ou seja, em encontros obrigatórios, com ritualística pré-determinada, temática específica e com horário para iniciar e acabar. Todos estes elementos também compõem o que o sistema educacional compreende como aula, um encontro de indivíduos com a finalidade de aprender e ensinar. Tudo o que acontece durante uma aula é mais do que uma micro-cerimônia da máquina educativa. Uma aula comporta multiplicidades, relações complexas entre indivíduos, práticas, normas, conteúdos, disciplinas e saberes que se articulam de modos diversos, multiplicidades que se dissolvem, irrompem, esvaecem, rompem e perpetuam padrões. Cada aula é uma relação complexa entre todas essas coisas, um acontecimento pedagógico em que circulam múltiplas linhas de força nas quais o currículo é produzido. Junto a todas intensidades da “aula viva”, temos a imagem dogmática da escalada curricular, dos

⁴ OLIVEIRA. Ex-verter a metafísica: a questão do sensível em Nietzsche e Heidegger. In: BARRENECHEA, M. A. e NETO, O. J. P. (Orgs.) *Assim Falou Nietzsche*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p.58.

cursos de formação e do sistema educacional, que estria e enquadra a circulação lisa dos afectos. Os segmentos duros produzidos por esse estriamento desenham uma imagem enrijecida do aparelho educativo, a qual tende a se opor aos movimentos da viva pedagogia dos momentos, que tem tudo para ser uma festa cheia de encontros.

À máquina binária, determinadora, confrontam-se os turbilhões indeterminados do pensamento. Ao invés de níveis e escalas transpostos em grades curriculares, notas, dados designações e provas, a folia dos sentidos dançando no espaço liso. Isto implicaria uma educação sem normas e referências, sem objetivos, justificativas e pareceres, muito além da escola, dos aparelhos de Estado e dos saberes midiáticos: a educação da vida, na vida, para a vida, movida apenas pelo devir. Um devir que faz voltas, piruetas e salamaleques e desenvolve técnicas para girar, acelerar o corpo sobre si mesmo para sair das palavras e das imagens. O desafio colocado por esse devir é superar a tontura e aprender com a experiência, composta pelo duplo espiralar, que vai tanto de dentro para fora como de fora para dentro, simultaneamente. O modelo curricular desta educação é desorganizado em prol de um circular de matérias e conteúdos que não se colocam de modo linear, reto. Trata-se de uma educação que roda, que celebra girando, dançando, que tem planos de consistência artísticos, dramáticos, pictóricos, ritualísticos e musicais. É a educação que retumba nas alas de escolas de samba, nas rodas de capoeira, nas giras de umbanda, nos círculos de biodança, nos picadeiros, nas tabas, nas tribos, nas cirandas de crianças. Brincadeira, transe e prática profana, uma educação dionisíaca.

Pensar essa educação é possível junto a Nietzsche e Deleuze.⁵ Implica em abandonar os caminhos já delineados e, como propõe Jorge Larrosa,⁶ tratar os textos

⁵ O pensamento de Nietzsche e a Filosofia da Diferença inaugurada por Deleuze provocam muitas idéias sobre aprendizagem, criação e conhecimento que estão recebendo destaque nas produções teóricas desta passagem de milênio. Além de Jorge Larrosa, destaco os trabalhos dos professores Virginia Kastrup, Gilvan Fogel, Roberto Charles Feitosa de Oliveira e de Viviane Mosé, todos autores presentes nas coletâneas *Assim Falou Nietzsche e Nietzsche e Deleuze*, advindas de simpósios e encontros brasileiros sobre Nietzsche. Outra produção relevante é o *Dossiê Gilles Deleuze*, que traz textos de autores de várias nacionalidades, publicado pela revista *Educação & Realidade* da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Cf. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, nº.27, vol.2, jul/dez. 2002.

⁶ LARROSA. **Nietzsche & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.8.

nietzschianos como alimento para a indisciplinada aventura do pensamento. Em seu livro *Nietzsche & a Educação*, ao escrever sobre o pensamento que não constitui disciplinas, que acontece, Larrosa defende o valor de uma força vital que, ao invés de buscar verdades, cria. Esse tipo de educação trata das experiências incontroláveis que se dão em alguns tipos de rodas, as indisciplinadas rodas que se movem sozinhas, quase sempre as rodas banguelas e carnais, compostas pela vida pulsante nos encontros entre as pessoas e as coisas. Portanto, trata-se de uma educação que se constitui não para se entender significados, mas para se viver,⁷ para se levar o pensamento além dos códigos lingüísticos e passar da vontade de verdade para a vontade de arte.⁸ O elogio da criação é um grito que nega a preguiça de um pensamento que teme o esquecimento e a impermanência das verdades, um pensamento não quer sair do lugar e por isso nunca “roda” .

As linhas curvas e sinuosas do movimento errante criam espirais e turbilhões, variações no que Deleuze denomina “imagem do pensamento”,⁹ diagrama que desenha um “sistema de coordenadas, dinamismos, orientações”. Quando essa imagem descreve traços que tendem a partir de pressuposições do senso comum, acaba uma imagem dogmática que coloca o pensamento no “caminho reto”, por onde “todo mundo andou”, levando o pensamento de um lugar ao outro, com uma finalidade “certa”. Romper com esta imagem dogmática é aventurar-se no novo. Isso implica vários perigos, entre eles, a possibilidade eminente de errar. Os perigos do erro afastam os homens de “boa-vontade”, pautados pelo bom senso, da aventura radical da criação. De qualquer modo, esse dogmatismo do pensamento é abalado por experiências incomuns e também por circunstâncias trágicas, sacrifícios dionisíacos, que nos colocam em espaços não-identificados e carentes de linguagem. É sempre trágico o acontecimento que aniquila a pressuposta “boa natureza” do pensamento. A má-vontade do pensador responde a uma urgência, a um grito

⁷ LARROSA. *Nietzsche & a Educação*, p.16.

⁸ Idem, *ibidem*, p.65.

⁹ DELEUZE. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992, p. 185.

coletivo, individuado, que é a expressão do movimento caótico. O trágico se dá na imprevisibilidade de um devir-louco que produz múltiplas alterações no plano previamente traçado. Plano que, sem a possibilidade de fazer a diferença, torna-se impossível de ser efetuado no real.

Ao escrever sobre a imagem dogmática do pensamento, Deleuze problematiza o erro como uma desventura do pensamento, que se perde na besteira, na loucura ou na maldade. Ao invés de conceber o erro como aquele elemento da imagem dogmática que, ao tentar criar o diferente, produz essas figuras desafortunadas de seu plano de falsidades, Deleuze concebe o sentido do erro como “jogo radiofônico”,¹⁰ fato arbitrariamente projetado no transcendental que, negativamente, dispõe-se de modo a afirmar uma verdade. Mesmo as figuras absurdas, que nunca se reduzem a um “núcleo de erro”,¹¹ tais como a ignorância, a estupidez, as ilusões internas, a besteira, a loucura, a trapaça, a crueldade e a malvadeza, conservam os postulados do senso-comum, do modelo de reconhecimento e dos elementos da representação da imagem dogmática.

Pode a educação, avessa à tríade loucura-besteira-maldade, demônios redutíveis ao erro e aos seus desdobramentos pedagógicos, sair da parelha real-possível e assumir o impossível do saber ao qual se destina? Haverá alguma educação que lide com saberes impossíveis? Uma educação fora das imagens de pensamento, que não opere com as representações, com a ordem dos espelhos? Lançar essas perguntas pressupõe uma não-resposta “àqueles que julgam suficiente haver palavras, coisas, imagens e idéias”¹². Entretanto, esta não-resposta implica simplesmente não suspender a interrogação e dá-la como problema insolúvel. Trata-se de pensar o saber, a aprendizagem e, a própria educação, a partir do absurdo movimento dos paradoxos que constituem o próprio pensamento.

Interrogar implica não só um senso-comum, mas um bom-senso, uma distribuição do saber dado em relação às consciências empíricas, de

¹⁰ DELEUZE. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 246.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 247.

¹² DELEUZE. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 21.

acordo com suas funções e suas competências, de tal maneira que uma consciência é tida como já sabendo o que a outra ignora.¹³

A não-resposta busca “aventuras mais estranhas ou comprometedoras”,¹⁴ que nos impelem a lidar com o que ninguém sabe. Seguindo os fluxos do pensamento deleuziano, Sandra Corazza cria um plano infernal, que pensa o impensado de um pensamento indizível, cujas perguntas são as próprias respostas. Essa “infernifera” nos arrasta para além de idéias, imagens, coisas, palavras, e, extraindo a exterioridade radical não comportada pelo pensamento, produz uma educação-esquizo que experimenta “práticas vertiginosas, perigosas, malignas”,¹⁵ que arrasam o bom-senso e instalam o devir-louco. Trata-se da esquisitice daquilo que, nunca-visto é, ao mesmo tempo, já-reconhecido. Um devir que engendra acordos discordantes entre idéias que se tornam cada vez mais obscuras na medida em que se distinguem umas das outras.

Condição necessária para o pensamento, a ambigüidade do sentido é a violência que força o pensamento à sua enésima potência, impelindo-o a apreender o inapreensível. Fluxos contraditórios, produzidos na tensão das ambivalências da linguagem, os paradoxos são as estranhas inquietações que desacomodam aquilo que se sabe, o senso comum. Para Deleuze, o pensamento é efeito da tensão, de um choque, de algo que desacomoda e desestabiliza o conhecido. O pensar se dá a partir de um acontecimento intempestivo e pressupõe uma má vontade do pensador. Assim, o pensamento lida com estilhaços ao invés de reflexos bem definidos, que delineiam formas facilmente reconhecíveis. Mais do que fragmentar, pensar é distorcer, deformar as percepções do espaço apaziguado, identificável, que nos rodeia. Por isso também é necessária uma quebra das imagens ilusórias que configuram aquilo que se entende por “eu” ou identidade pessoal. O verdadeiro pensamento, advindo de abalos e rajadas, rompe com os dogmas da condição

¹³ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 256-257.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 224.

¹⁵ CORAZZA, S. *Para uma filosofia do Inferno na Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 18.

humana, mostrando o próprio efeito ilusório que a imagem do pensamento dogmático, calcado no senso comum e no bom senso, cria.

O bom senso, avaliado pela tomada da direção certa e pelas escolhas corretas, descreve o lugar-comum do pensamento, que pressupõe as mesmas perguntas para as sempre iguais respostas que “todo mundo sabe”. É a retidão, imprescindível para o pensamento dogmático, que precisa do encadeamento lógico, racional, certo, que nos leva a um lugar determinado, uma resposta “verdadeira”. O ilusório bom-senso do saber escolar é aquilo que “desmembra os problemas e as questões e os reconstituem de acordo com as proposições da consciência comum empírica”,¹⁶ enfim, é o que formula questões a partir de respostas previamente dadas. O pensamento radical não concerne às soluções e sim em trazer à tona conceitos problemáticos que são complexos, múltiplos e ao mesmo tempo singulares.

É o pensamento da diferença que extrapola “os mais e os menos” das comparações, admite a condição ilusória da razão e considera que as verdades sejam uma questão de produção. A Verdade é produzida a partir de uma moral, de saberes formatados por um modelo dominante. Em *Diferença e repetição*, o filósofo chega a afirmar que os métodos de aprendizagem são um “violento adestramento”,¹⁷ algo que nos conforma à imagem dogmática do pensamento, imagem que constitui verdade s as quais somos todos, constantemente obrigados a engolir. Neste sentido, o método é a “manifestação de um senso comum”¹⁸ que nos coloca frente ao que se pode chamar de “conhecimento universal”. Para o pensamento dogmático, aprender “vem a ser tão somente o intermediário entre não-saber e saber”,¹⁹ importando, obviamente, a aquisição deste “saber”.

O que interessa não é o resultado, aquilo que se sabe ou mesmo o que se ignora, mas o acontecimento “aprender” e a cao-errância de uma aprendizagem que

¹⁶ DELEUZE. *Diferença e repetição*. p.257.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 270.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p.271.

¹⁹ Idem, *ibidem*.

sempre passa pelo inconsciente.²⁰ Pois é a experiência da aprendizagem, “passagem viva”²¹ do não-sabido ao saber, que importa para o pensamento da diferença, que propõe, despropositadamente, levar as faculdades racionais ao “ponto extremo de seu desregramento”.²² Isso nos obriga, além de pensar uma educação sem métodos e sem fundamentos, a criar uma educação para o espaço liso, sem medidas, sem os estriamentos da sociedade disciplinar, e o sistema educacional de séries, graus, escaladas curriculares.

Contudo, este pensamento não emerge na Educação para fazer a apologia da inventividade insana. Pensar uma educação irracional não é ficar à sorte das intempéries, mesmo que sem o abrigo seguro das certezas firmes ou o refúgio acolhedor das metodologias. A filosofia de Deleuze se abre ao inumano, ao sobre-humano²³ e vive a superfície absoluta traçada pelo trânsito caótico de múltiplos devires. O que podemos fazer é estudar as linhas dessa superfície heterogênea, plano que descreve zonas tanto indistintas quanto distinguíveis. Pode-se dizer que a diferença se faz nas fronteiras deste plano, superfície riscada por mil linhas que jamais se deixam apreender e cujos contornos jamais são discernidos. Linhas que compõem o devir, que puxa em dois sentidos, que vai à direção da infernal profundidade dos corpos, onde tudo é mistura. Devir que desce, ao mesmo tempo em que se eleva à superfície plena.

Uma geo-educação não tem objetivo algum, mas reporta a uma zona de transe dentro da qual somos impelidos a sair do “mundo de ilusão”. Mundo de convicções gerais, que a imagem dogmática do pensamento nos faz crer que seja sólido, repleto de leis estáveis e de verdades pretensamente absolutas. A reinvenção de um estado selvagem, avesso ao absolutismo do bom-saber que a imagem dogmática representa,

²⁰ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p.269.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 271.

²² Idem, *ibidem*, p. 236.

²³ DELEUZE. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, p.19.

renega toda a moral e privilegia a ética, essa nunca descolada de uma estética que dê conta “das qualidades do sentir, das forças do viver e da novidade do pensar”.²⁴

O plano dessa Educação pressupõe os traçados paradoxais do não-senso, nos devires que atravessam o vazio celestial, do gênero teológico, e a mistura infernal, do gênero erótico. Tais devires desenham uma multiplicidade de vetores que nos levam para cima, para baixo e para as mais diversas direções. Aprender a pensar seria um mergulho na mistura voando para o vazio, a fim de extrair, do alto e do baixo, a neutralidade da superfície. O ilimitado da matéria que sobe à superfície num devir-louco que vai para todo lado e para direção nenhuma. É uma operação de adição e subtração simultâneas, um “tudo ao mesmo tempo agora”, de simultaneidades que nunca são iguais. “Tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual nem universal”.²⁵ Nesse sentido alucinatório é que podemos “pensar o impensável, o intratável, o impossível, o não-pensado do pensamento educacional”.²⁶

A instância paradoxal é, para Deleuze, “o próprio espelho, ao mesmo tempo palavra e coisa, nome e objeto, sentido e designado”.²⁷ Loucura de um sentido que não identifica nada e ninguém. Nenhuma identidade é constituída na alucinação de uma imagem no espelho, esse duplo inatingível dos corpos que produz o Eu, matéria fantasmática que fomenta a ilusão da identidade. O devir-louco, paradoxal, implica que o “eu” se abra a um campo indefinido de determinações diversas, difíceis de circunscrever, que fazem dele uma entidade artificial, inconsistente, quebradiça e porosa. A identidade pessoal é subvertida nas oscilações entre as palavras e a carne, causa e efeito, antes e depois, de modo que o senso-comum não consegue nomear o não-senso da identidade perdida. É um devir que força o pensamento a perder o nome próprio e abrir-se ao “puro fluxo sinistro” dos nomes que “escapam dos

²⁴ CORAZZA, S. *Para uma filosofia do Inferno na Educação*. p.40.

²⁵ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p.155.

²⁶ CORAZZA, S. *Para uma filosofia do Inferno na Educação*. p.31.

²⁷ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p.43.

olhares dos entendimentos e resistem a todas as identificações”.²⁸ Feiticeiros, monstros, fantasmas, vampiros, horrendas criaturas do limiar, demônios senhores de encruzilhadas, todos esses seres infernais são personagens que povoam os lugares estratégicos, as fronteiras dificilmente discerníveis entre o plano do pensamento e as indeterminações que compõe o seu fora. Como máquinas de guerra conceituais, essas criaturas nos arrastam ao devir-louco da educação.

No entanto, a educação que entra no devir turbulento e infernal não visa simplesmente a indiferença, a mistura abissal na profundidade onde tudo se confunde (não senso). O que esse outro tipo de educação procura é pensar a diferença que se dá nos limites da superfície, horizontalidade plena sobre a qual se expressam os acontecimentos e o sentido. “O Absoluto é diferença”,²⁹ diferença que cresce pelas bordas, pela largura revirada da superfície. A Filosofia da Diferença traça um plano de imanência composto por infinitas partículas vibrantes, cheio de quebras, vazios, superfícies e abismos. O plano de imanência, complexa fatia do caos, precede o conhecimento. O caos, incontestável absoluto, é imanente e traça planos repletos de estilhaços que se espalham pelas superfícies que o pensamento recorta. Toda a topologia do pensamento é esta ciência das superfícies, arte que tenta apreender e aprender a velocidade infinita do caos. Trata-se de desenvolver uma dança que apaga as determinações e dissipa as formas esboçadas no plano.

O sentido desta educação margeia os corpos e libera o duplo incorporal do fantasma, efeito incorporal do Aion ilimitado, essa liberdade do “instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado”.³⁰ Aion é o tempo não cronológico, fora dos desígnios do titã Cronos/Saturno, o qual devorava seus filhos em vista de perpetuar seu poder sobre todos os domínios do Céu e da Terra. Saturno retém os fluxos com o objetivo de eternizar o presente, de fixar as coisas. Por isso, Aion, o tempo do verdadeiro acontecimento, é pensado fora da ordem cronológica e da

²⁸ CORAZZA, S. *Para uma filosofia do Inferno na Educação*. p. 59.

²⁹ DELEUZE. *Bergsonismo*. p.25.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 154.

limitação saturnina. A crônica linearidade do tempo, contrapõe-se à idéia de uma educação para um tempo Aion, constituído por sentidos paradoxais que se exprimem na besteira, no “falar de comida ou comer as palavras”.³¹ Antropofágico, todo o sentido deste educar se expressa no comer-falar de uma humanidade que come e é comida, essa “coisa consumível com sentido exprimível”.³² Engolidora, esta lógica é saturnina sem ser séria, boca-cloaca devoradora que não fala e nem ri. Subversão do mundo representativo extrapola o sentido de Saturno e nos coloca também no não-sentido de Baco/Dioniso. Desfaz o cronológico na desordem dionisíaca, mas sem abdicar da linearidade do presente. Engole seus filhos tal qual Cronos/Saturno, mas também é o Aion de um deus indefinível e inatingível, que expelle simulacros, fantasmas, acontecimentos. Simulacro concebido como máquina dionisíaca³³, que faz desabar tudo em alegria embriagada, acontecimento no círculo excêntrico do eterno retorno, esse “nada além do caos, da potência de afirmar o caos”.³⁴

Perigosa produção engendrada em zona de transe, a aprendizagem foi encarcerada nos palácios do saber erudito, curricular, institucional e moral. Para seu trânsito só é previsto um sentido, o do saber seriado do currículo, pautado em graus de conhecimento, cujo trajeto descreve o movimento previsível que constitui um modelo dogmático de educação. Imagem dogmática de uma disciplina que não valoriza a constituição dos problemas e que tem por finalidade um saber previamente selecionado. Esse saber visa resultados objetivos, respostas corretas para determinadas questões, a designação certa e verificável do curso do pensamento, que segue em uma só direção, a direção do bom-senso. A Educação não “gira” porque uma de suas funções maquinais é direcionar o sentido para a aquisição dessa imagem dogmática, desse saber instituído pelo domínio comum. O sentido nunca pode rodar, voltar para a direção do “não-saber”. O não-saber é o *nonsense* da

³¹ DELEUZE. *Lógica do sentido*. p. 25.

³² Idem, *ibidem*, p. 40.

³³ Idem, *ibidem*, p. 268.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 269.

educação, o escancaramento das complexidades caóticas que constituem seus múltiplos sentidos.

A educação também se põe em movimento a partir de planos sobre “rodas de organização”, as quais definem uma tecnologia da ação que se constitui sobre conjuntos de engrenados. Essas rodas “planejantes” são problematizadas por Cristiano Pörtner em *Organization Blues: pLANejaMENTO muito ser útil*, que as contrapõe às rodas de socialidade primária. Rodas de vida e não de organização, essas surgem nos vínculos espontâneos, que inventam potentes lugares de experiência, onde se canta e se conta. Seu texto é um canto que lamenta “não podermos nos entregar com mais tempo e integridade às rodas inúteis, não-funcionais e vinculares, às rodas de histórias, às rodas de ócio”,³⁵ enfim a todo tipo de “mandalas de corpos” compostas quando estamos uns com os outros. As organizações e organismos supõem o endentamento das rodas: engrenagens, discursos, contratos, convenções e instituições que funcionam sobre o aparelhamento de rodas que rangem ruidosamente de modo a sentirmos a dor de seus dilemas e enrijecimentos. A obrigatoriedade da produtividade, função utilitária exigida das rodas dentadas capitalistas, é colocada em face à ineficiência do simples “estar junto”. Esta abertura para o inútil, para o vínculo improdutivo, é aquele momento em que se pode transfigurar a tristeza em música. A música é o “tempo que o planejamento não consegue dar conta”,³⁶ tempo *kairós* contraposto ao cronológico (tempo das engrenagens do relógio). Tempo sem medidas, sem medir as horas, mediações, medições, que não “mede-a-ação”, que nos possibilita escapar ao controle que impede a “constrangedora mania das rodas (com ou sem dentes - especialmente as banguelas) quererem se movimentar sozinhas”.³⁷

Fazer a Educação girar é embriagar seus sentidos a partir de uma radical mudança de curso e de variações de velocidade no encadeamento das linhas já

³⁵ PÖRTNER. *Organization blues: pLANejaMENTO MUITO SER ÚTIL*. Porto Alegre: 2002, (texto digitado), p.2.

³⁶ Idem, *ibidem*, p.10.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 1.

traçadas pelo plano educacional. Isto faz com que a aprendizagem experimente múltiplos devires, sem a necessidade alcançar uma imagem de pensamento ideal, estabelecida pelo saber comum e universal da imagem dogmática, que prende o pensamento sob a tutela da Verdade. Girar é um acontecimento que multiplica os sentidos ao infinito no movimento de uma eterna espiral. Também é dança imemorial na celebração da vida, corpos desenhando cursos diversos no *nonsense* do transe, delírio provocado pelo próprio movimento ex-cêntrico do girar. O devir de uma Educação que experimenta o giro traça diferentes linhas abstratas: caóticas, curvas, lineares, contínuas e seccionadas; nunca segmentos molares. São linhas por onde trafegam fluxos de aprendizagem singulares e que não se deixam apreender pela imagem dogmática do pensamento. Correm em devires-loucos, levantando questões que não resultam em nada, mas que muito nos forçam a pensar. Intempestivo pensamento da desrazão, Dioniso desmembrado e impenetrável, que extrai da profundidade indiferenciada os elementos infernais que colocam tudo a dançar num giro alucinado. O Aion dionisíaco é o que provoca o transe inerente à própria atividade de pensar, atividade que envolve a produção de um corpo sem órgãos.

Um plano educacional dionisíaco trabalha com a imanência de um corpo “aberto e lacerado” e “sua cabeça impassível e sem órgãos”³⁸. Corpo produzido por fluxos que entram e saem em tempo e espaços simultâneos, movimentos com extensão e duração infinitas, em variados graus de velocidade, proporções, intensidades. Corpo de um plano dinâmico que, constantemente, o impermeabiliza ao mesmo tempo que o dilacera. Corpo da superfície plena, que faz subir os elementos a seu estado bruto e libera o acontecimento. Devir-louco sem sentido, destino ou finalidade, experiência que em nada resulta, “estranha arte das superfícies”, mas que, apaixonadamente, cria um plano empírico transcendental.

³⁸ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 136.

A criação desse plano implica desorganizar os organismos educacionais com o sentido dionisíaco sacrificial, força que leva o sangue verter pelas palavras. Não se trata de fazer a apologia da desorganização e da violência, mas de produzir um corpo sem órgãos. Corpo de afetos que possibilitem sermos tocados, tomados, vivermos o *pathos* que afia os sentidos da criação. Zarathustra nos pergunta como criar sem ser duro para fulgurar e cortar e retalhar.³⁹ Criar não fazendo *como* o mestre, mas fazendo *com* ele, vivendo a experiência, juntos. Mais do que troca de palavras, pensar *com* ao invés de pensar *como* é uma experiência dionisíaca que joga com as linhas limítrofes e cria traçados circulares que conduzem o pensamento a uma intensidade estranha a razão.

Para Nietzsche, “somente agindo se aprende”,⁴⁰ a aprendizagem não acontece sem intensidades artísticas que exprimem os sentidos daquilo que nos embarga, daquilo pelo qual somos tomados. Desenvolver uma arte do giro para o pensamento educacional implica estarmos abertos a festejos. Nas palavras de Larrosa, “ensinar a pensar é ensinar a bailar”.⁴¹ Ensinar é girar nos mais variados salões, clareiras, terreiros e palcos, se deixar levar pelo movimento inerente à aprendizagem. Esta “gira” inclui a voluptuosidade erótica do que Deleuze chama de “pensamento genital”, do selvagem que vem do lado de fora. Nomadismo do espaço liso, crueza dos elementos liberados, pensamento que opera por rajadas, por abalos sísmicos e acontecimentos que nos conduzem à visceralidade da vida em seu estado cru. Ao invés de nos proteger e dar razão ao fato de existirmos, o pensamento nos expõe à brutalidade da existência. Uma educação dionisíaca lida com a crueldade da vida criando um sentido orgiástico, que implica tanto a celebração quanto o sacrifício. Trata-se do banquete dos sentidos, da roda, da dança, dos cantos, dos bailados, do eterno girar que consiste na festa do aprender, que envolve tanto o trabalho duro como o gozo liquefeito e viscoso do ápice do transe.

³⁹ NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*, p.256.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p.313.

⁴¹ LARROSA. *Nietzsche & a Educação*, p.41.





Ap . Aprender e pensar

*Aprender a pensar:
não se tem mais
em nossas escolas
nenhuma noção do que isso
significa.¹*

Extemporâneas, as considerações de Nietzsche colocam questões abrangentes e atuais: a primeira delas, o que se aprende nas escolas, é desdobrada em muitas outras, nos levando a pensar o que se aprende com a cultura. A segunda questão, o que significa pensar, estende-se na filosofia de Deleuze, que segue o *phylum* deixado por Nietzsche. Ampliado ao infinito, o pensamento, nômade, corre para o deserto, espaço liso e aberto onde intensifica seus fluxos e livremente se espalha para encontrar a vida bruta, o estado selvagem da matéria que faz corpo com o que o pensar experimenta. Para Nietzsche, o conhecimento é uma força reativa, temor ressentido perante a selvageria e brutalidade dos instintos potentes, da vontade criadora despertada pelo rugido do leão, o rosar do crítico, que percebe o conhecimento como uma espécie de invólucro que protege dos enigmas do mundo e

¹ NIETZSCHE. **O Crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo)**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p.64. Escrita em 1888, a colocação de problemas educacionais em “O que falta aos alemães” faz uma crítica à cultura escolar dos aparelhos estatais, um saber arrogante cujo poder “*emburrece*”. Cf. p.57-64.

da estranheza das forças da vida. Niilista, o conhecimento é então, um filho do medo, uma criação que dá sentimento de segurança, um encontro que procura sempre o familiar, a via habitual.²

Contra a moralidade, os valores, as normas e a cultura “burra”, das vacas, dos asnos e dos camelos, o pensamento de Nietzsche rompe com as barreiras da linguagem, derruba suas cercas e tenta liberar o gado. A linguagem simplifica e reduz as forças em códigos (o gado marcado), se apropria delas (colocando-as em cercados) e delimita toda a complexidade caótica a uma relação de mais-valia: mais-conhecimentos = mais-poder. Mais poder sobre o quê? Sobre territórios, pois o poder não se exerce fora dos dispositivos territoriais. O conhecimento é apropriação, ganho de território que fornece o direito de extrair e até exaurir suas forças. Representação de unidade, Soberano Senhor, o sujeito aparece como garantia do território, como dono de um discurso, o proprietário de uma certa matéria. “Ficção da linguagem”, o sujeito, na crítica de Viviane Mosé, fornece uma ilusória segurança no corpo-a-corpo com a “pluralidade caótica das forças da vida”.³ Matar o sujeito e desterritorializar o conhecimento é encarar a transitoriedade da vida, a vulnerabilidade dos territórios e a instintividade de uma vontade expropriada, impessoal, irrepresentável. Num problemático processo de abreviação, o conceito de sujeito do conhecimento é instaurado junto à produção de um aparelho de consciência codificador da vontade de potência. A necessidade de comunicar as posses, definir desígnios, é o que produz codificações sobre o corpo e a vontade. De certo modo, conhecer é codificar, traduzir a sensação vivida pelo corpo no embate com forças exteriores que, a princípio, fariam pensar. No entanto, ao invés da traduzir a experiência, o sujeito soberano a retém, apropria-se dela, toma-a para si, sobrecodifica-a, faz dela um decalque. Todo discurso acumula memória,

² NIETZSCHE. A origem do nosso conceito de conhecimento. f 355. In: **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 250-251.

³ Para Mosé, a Identidade, crença que tece a metafísica, é dada ao sujeito como uma configuração para lidarmos com a agonia da impermanência. Identificar um território e atribuir-lhe um nome, adquirir direitos sobre ele, dar-lhe uma “cara”, é fixar um lugar de sujeito. Cf. Nietzsche e a genealogia do sujeito. In: BARRENECHEA, M. A. e NETO, J. (Orgs.). **Assim Falou Nietzsche**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p. 189.

funcionando como dispositivo que distorce, sombreia e colore aquilo que se vive. Nascido “de uma compreensão equivocada do sentimento corporal”,⁴ o sujeito, sempre distinto do objeto, opera na instituição de um mundo de delimitações impostas pela linguagem e idéias transcendentais que abortam a matéria.

Concebido por esse viés metafísico, que se ancora em códigos prioritariamente lingüísticos, o conhecimento nega a vida e nos afasta das potências de existir, das emanções da terra e de todas as pulsações do corpo. A metafísica não passa de um reduto de escape frente à agonia de se viver uma matéria transitória, mutável, que terrivelmente nos escapa. As teias do conhecimento criam um véu que mostra o quanto a matéria é provisória, ilusão que mais cedo ou mais tarde se desfaz frente a uma suposta permanência das palavras, da secularidade dos códigos e de toda a memória cultural. Só que este tecido mnemônico, diagrama da civilização, também se esvai e continuamente se extingue, num processo de desterritorialização talvez ainda mais frenético do que os que acontecem na matéria. Por isso, as sobrecodificações da memória, que formam imagens estratificadas do Conhecimento, precisam se estabelecer como verdades para serem conservadas. Feitas pela ânsia de durabilidade, estabilidade, constância, certeza, a verdade estabelece seus critérios naquilo que pretende ser a utilização correta dos códigos. A verdade se apóia na normatividade inerente aos sistemas de conhecimento.

Todavia, a multiplicidade de códigos impede a existência de um “Conhecimento a ser ensinado” do mesmo modo que a variedade de povos impedem a onipresença de uma só língua. A linguagem pulula de paradoxos, seus códigos não cessam de se proliferar, de misturarem sistemas, de alterar as séries e de serem deformados, adulterados e modificados no decorrer de seus movimentos. Frágil, a verdade se esfacela no uso incorreto dos códigos e na arte que burla as normas conhecidas e recria regras. Tal aniquilação da verdade não é simplesmente o fim do conhecimento, não se trata de acabar com uma mentira, de alcançar um outro lugar

⁴ MOSEÉ. Nietzsche e a genealogia do sujeito, p.194.

para a verdade, eliminar tudo para chegar “lá”, onde a Verdade sobre todas as verdades é atingida. Tudo o que se quer com o esfacelamento de uma verdade é simplesmente aprender.

Como “nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender”,⁵ é quase impossível ensinar, mostrar “como chegar lá”. Isso porque o “lá”, um suposto conhecimento, o resultado do saber, os princípios e as finalidades, não passam de elementos destacáveis compostos por virtuais que só se atualizam como Idéias Transcendentais. O Saber Universal, O Livro do Mundo, Deus⁶, descrevem um universo de causas transcendentais, as quais expressam o Verdadeiro Conhecimento, o ser Uno e Múltiplo, Criador e Criação, Idéias que somente decalcadas em uma imagem podem ser abarcáveis. Como o valor de um conhecimento é estabelecido por provas de força, por seus efeitos⁷, a imagem de um conhecimento que precisa se estabelecer como verdade, exige um negativo, o falso sobre o qual vai se impor como “verdadeira”. Calcada na ortodoxia dos pressupostos do bom-senso e do senso-comum, a verdade se estabelece como imagem dogmática do pensamento que, por meio da identidade e das analogias, da lógica de oposições e do juízo entre verdadeiro e falso, crucifica a diferença. A designação prevalece sobre o sentido, que é a expressão.

O que interessa, o que nos faz aprender, é o sentido expresso e não exatamente aquilo que ele designa: o sentido polifônico, voz unívoca de um devir absoluto, imensurável multiplicidade caótica que compõe o plano de expressão. Mais do que mostrar as disparidades e contradições da verdade designada, a expressão do sentido é o acontecimento, o Aion intempestivo, momento zero da criação. Superfície plena que não comporta o acima e o abaixo, o Céu e o Inferno ou qualquer outra hierarquia, o acontecimento é a intensidade pura da experiência alargada num

⁵ DELEUZE. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 270.

⁶ Figuras do inatingível, Paraíso e Biblioteca de Babel, o Livro do Mundo, as idéias transcendentais que acompanham a realidade atual, são imanentes. O Saber, Deus, idéias que contém em si toda uma topologia de opostos que as situam como inferiores ou superiores, não deixam de ser imagens virtuais que, contraídas ao infinito, compõem o plano de imanência pré-conceitual.

⁷ MACHADO, R. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 2002, p. 45.

passado e num futuro contraídos no infinito de um agora imperceptível, em que o corpo se dá a vida e a vida doa-se ao corpo.

A verdade surge, então, como perspectiva percebida junto aos afectos experimentados pelo corpo. As perspectivas que temos como familiares, conhecidas, envolvem toda uma topologia das sensações ligada aos modos dos corpos ocuparem a superfície. A estranheza se deve ao fato de que a única perspectiva impossível de ser percebida por um corpo é exatamente aquela que esse habita. Aprender esse plano sensorial tocado pelo corpo é dobrar a superfície sobre si mesma, criando um lócus para a experiência, tornando-a habitual, habitável. Mas mal essa dobra se cria, tentando familiarizar uma experiência percebida, uma nova perspectiva se faz sentir. Pois, tudo o que estava fora, na exterioridade do experimentado, lança suas forças no interior, impelindo a uma nova aprendizagem de signos, outra dobragem das forças que formam a superfície que o corpo experimenta.

Captados pela dobras que o plano expresso faz sobre si mesmo, os signos são os psicopombos da concepção deleuziana de aprendizagem. Incorporar instintivamente os signos que se desenvolvem na superfície heterogênea, plissada, dobrada, desdobrada e redobrada, é aprender. O corpo interpreta certos signos, com os quais constrói sua ação. Em *Proust e os Signos*, Deleuze explica que saber cozinhar é ser sensível aos signos dos alimentos, dos seus cheiros, sabores e combinações, graus de consistência e aquecimento. Saber curar é ser sensível aos signos das doenças, dos órgãos e dos medicamentos. Saber pintar é ser sensível aos signos dos pigmentos, das tintas, das luzes e sombras, dos pincéis, das telas. Mas esta incorporação sensível não é um acordo que relaciona o corpo e signos que nele se atravessam, mas antes discordância de forças, uma disjunção entre a perspectiva exterior aprendida e a impossibilidade do corpo obter sua própria perspectiva atual. Por isso, aprendemos por decepção, quando os objetos, passíveis de serem perspectivados, não fornecem os segredos que queremos, pois não dão a ver o tempo perdido da experiência.

Para Deleuze, o tempo redescoberto, aquele que ultrapassa as dimensões do tempo original, revela a unidade essencial da Diferença absoluta encarnada na matéria, tornada imanente. Tempo que está sempre fora do tempo vivido, o tempo perdido é redescoberto no tempo não-cronológico do qual emana o que Deleuze chamou “signos essenciais da arte”, forças sensíveis e incorpóreas propícias à aprendizagem. No movimento do tempo que se perde, no qual o porvir subtrai o presente, é que a imprevisibilidade daquilo que ainda não foi criado, vislumbre do caos, nos força violentamente a aprender, a decifrar os signos mais sutis que perpassam a consistência da superfície vivida. Tais signos indicam agenciamentos com o fora, a criação de algo estranho à natureza que se dá num processo de diferenc(t)iação, na tomada de uma perspectiva virtual que não está dada pela experiência. Quando Deleuze pensa a aprendizagem a partir do encontro com os signos incorporais da arte, concebe o aprendizado frente à potência do fora, dos estados diferenciados da matéria, em vias de se fazer, que os devires artísticos apresentam. Força que se curva, faz dobras, espirala novamente, redobra, precipita-se ao infinito: sem as danças da arte, não se aprende.

Aprende-se lendo e decifrando signos que expressam as especificidades da matéria,⁸ embora não representem objetos materiais.⁹ A matéria é tudo o que se expõe, plano movente de tudo o que se experimenta,¹⁰ no qual os signos não estão ocultos, embora tenham outra natureza, diferente daquela da matéria. No entanto, é preciso estar sensível, receptivo, para ser tocado pelos signos e captá-los. O signo não é a matéria, tampouco a imagem interna que o pensamento faz dela, mas o que brilha entre uma coisa e outra, um intervalo silencioso entre a afecção extensiva e a imagem virtual. Aprender é ser suscetível a esses intervalos situados entre os estímulos do mundo extenso e a duração interior, é ser coagido por aquilo que fulgura nesse ínterim, o signo. Tudo o que se aprende é emitido nessa faísca, a qual conjuga os

⁸ DELEUZE. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1987, p. 5.

⁹ Idem, *ibidem*, p.14.

¹⁰ DELEUZE. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed.34, 1999, p. 30.

sinais objetivos com a interioridade que dura. Ao nos tocarem, os signos forçosamente nos impelem a decifrá-los, interpretá-los. A aprendizagem é uma resposta ao signo encontrado, de modo que o aprendiz é uma espécie de “egiptólogo” que interpreta os signos inscritos na superfície da experiência.¹¹

Contudo, essa interpretação distingue-se radicalmente de qualquer espécie de reconhecimento sobrecodificadora. Na perspectiva de Deleuze, aprendizagem é invenção, é criar modos de agir, de responder aos encontros com o que nos atinge de fora, o outro lado da experiência. Aprender é encarar a esfinge e, ao invés de responder a seu enigma, transformá-lo em problema e reinventar o desafio que se apresenta. Trata-se de rejeitar as respostas já dadas, o “*como se faz*”, a ponto de nunca se adaptar e aceitar o que está dado. Por isso, a aprendizagem envolve sempre a criação de uma outra coisa, de linhas de fuga que traduzem o aprendido em um novo e diferente problema.

Partilhando da perspectiva de Deleuze e Bergson, Virgínia Kastrup alega que a aprendizagem começa mesmo “com a invenção de problemas”,¹² na medida que todo encontro com um signo é uma problematização que abala a perspectiva interiorizada durante a experiência. Portador da diferença, o signo nos coloca uma questão para a qual buscamos soluções e sentido, nos obrigando a elaborar perguntas que se desenvolvem em problemas. Mas colocar um problema não é obter respostas, alcançar uma verdade, um resultado, pois, quanto mais se aprende, menos se sabe. Saber um resultado é exatamente aquilo que impede a aprendizagem,¹³ pois, tal como colocam Francisco Jódar e Lucía Gómez, “o aprender não se esgota no resultado do aprendido nem é chegar a saber o já sabido”.¹⁴

Só aprende-se criando, fazendo, experimentando. E o que seria, afinal, “aprender a pensar”, noção que Nietzsche alegou estar alheia às práticas escolares

¹¹ DELEUZE. **Proust e os Signos**, p.4.

¹² KASTRUP, V. Aprendizagem, Arte e invenção. In: LINS, D. (Org.) **Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001, p. 211.

¹³ Cf. DELEUZE. O que significa aprender. In: __. **Diferença e repetição**, p.270-272.

¹⁴ JÓDAR, F. e GÓMEZ, L. Devir-criança: experimentar e explorar outra educação. **Educação & Realidade**. FAGED/UFRGS. Porto Alegre, v. 27, n. 2, jul/dez. 2002, p.41.

alemãs do final do século XIX?¹⁵ Aprende-se a pensar num encontro. Nas palavras de Tomaz Tadeu, “o pensar é o momento do choque do encontro com o outro do pensamento. O aprender é o momento de conjugação – mas não de assimilação, mas não imitação, mas não identificação – com o outro do pensamento”.¹⁶ Para Deleuze, somente na violência deste encontro somos impelidos a pensar, não de qualquer jeito, jamais dispondo de imagens para o pensamento que funcionem como modelos de reconhecimento, tampouco fazendo relações, mas sim experimentando o novo, o diferente, um fora longínquo. Trata-se do pensamento sem imagens, intensidade bruta, o “informal puro”,¹⁷ impassível, impessoal, imperceptível, no qual o pensar é um acontecimento que extrai as virtualidades atuais criando uma interioridade de escuta, uma dobra.

De modo algum, o pensamento é o exercício natural de uma faculdade, é antes um abalo das faculdades mentais predispostas a reconhecer, a assimilar, a associar. Pensar é um acontecimento que está muito mais próximo da magia, do animismo dos xamãs e suas provas radicais, do que da cognição. O pensamento desloca, modifica, encontra novos pontos de vista que nos obrigam a extrair variações imperceptíveis de matéria para perceber mudanças tênues nas mínimas latitudes e longitudes. Há toda uma topologia da mobilidade intensiva do pensamento e de seu itinerário extensivo, mesmo que não se saia do mesmo lugar. Incorporal, o pensamento implica paixão, impele às vertigens da virtualização. Entretanto, inseparável dos acometimentos implicados nos processos criadores e de certos agenciamentos territoriais, o pensar jamais se descola do corpo. Mesmo que o pensamento libere matérias de expressão que se expandam no espaço turbilhonado do virtual, o acontecimento *pensar* não é nada mais do que uma maneira de experimentar o atual extraindo virtualidades do que foi percebido, transformando as

¹⁵ A colocação de Nietzsche impele a seguinte pergunta: aprende-se hoje, no Brasil do início do século XXI, a pensar? Embora essa questão extrapole em muito as pretensões do presente texto, pois diz respeito a uma perspectiva muito ampla do campo educacional, considero que tange todos os problemas que envolvem a Educação.

¹⁶ TADEU, T. A arte do encontro e da Composição: Spinoza+ Currículo+ Deleuze. **Educação & Realidade**. FAGED/UFRGS. Porto Alegre, v. 27, n. 2, jul/dez. 2002, p.50.

¹⁷ DELEUZE. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.110.

percepções comuns em perceptos. Pensar é entrar em devires, compor blocos de sensação, inventar um corpo sem órgãos, ascender ao virtual que se efetua no plano movente da experiência. Vaga que “enrola e desenrola”, o pensamento faz movimentos finitos e velocidades infinitas que envolvem conceitos, prospectos, funções, perceptos e afectos.¹⁸ Pensar é, portanto, fazer um crivo no caos e traçar um plano de consistência filosófico, científico ou artístico, enfim, criar uma caóide.

O plano de composição da arte, caóide portadora dos afectos e perceptos, ao contrário da ciência que nunca cessa de atualizar, tende à virtualização da matéria, sobre a qual cria variedades. A arte é a variedade da matéria, uma variação sem a qual não se poderia aprender. Virgínia Kastrup diz que “colocar o problema da aprendizagem do ponto de vista da arte é colocá-lo do ponto de vista da invenção”,¹⁹ pois, antes de procurar respostas e soluções, a arte cria. Mostrando imagens do pensamento a partir de uma singularidade criadora, não mais como representação de uma realidade conhecida, a arte afirma a invenção de toda a realidade. Embora não seja uma noese, a aprendizagem é um problema noético²⁰ implicado na feitura do que se toma por real. Conduzida por imagens de pensamento, a percepção da realidade sem arte não passa de reconhecimento daquilo que é senso comum, idéia de realidade dada de antemão. Aprender não é conhecer uma realidade dada, aprender é criar o que se vive na realidade e fazer da vida outra coisa, imaterializá-la em arte.

Aprender a pensar é, portanto, encontrar uma realidade a ser criada e num processo de recriação da própria vida, numa aprendizagem que nos arrasta ao limite paradoxal de pensar o impensável. Transgressão do real, transmutação do que é dado, o pensamento constitui um saber alquímico, como observa Marly Meira, mostrando que “ao pensar, nos jogamos na corrente do informe”.²¹ Na transfiguração

¹⁸ DELEUZE & GUATTARI. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed.34, 1992, p.51.

¹⁹ KASTRUP, V. *Aprendizagem, arte e invenção*. p. 210.

²⁰ Implicada no pensamento, a aprendizagem opera com noemas: “*Noeo (noein)*, o verbo do qual se forma o substantivo *nous*, fala de *perceber*, talvez um ‘dar-se conta’ disso que se mostra e aparece tal como aparece e se mostra isto é, tal como se faz visível ou se evidencia. (...) trata-se de um *ver*. Um ‘perceber-ver’ que, em dizendo *percipiere, percipio*, fala de um *apoderar-se de*, *tomar posse* e daí *apropriar*”. Cf. FOGEL. **Conhecer é criar: um ensaio a partir de F. Nietzsche**. São Paulo: Discurso editorial; Ijuí: Editora UNIJUI, 2003, p.148-149.

²¹ MEIRA. **Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível**. Porto Alegre: Mediação, 2003, p. 123.

dionisiaca do encontro com o desconhecível, selvagem, pensar é encarar as forças inumanas, o trágico da criação. Nas palavras de Nietzsche, é ter que “continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós”.²² O corpo, a vida, são as forças ativas do pensamento, que na filosofia de Nietzsche é “o poder afirmativo da vida.”²³ Para Leclerq, essa sublime confusão do pensamento com a vida “cria a imanência à qual se remetem todas as coisas”.²⁴

Indiscernível da criação, o pensamento não se separa da maneira de traçar um plano de imanência, de produzir multiplicidades e de fazer máquinas funcionarem. Encontro com o virtual, pensar é um modo de atravessar o caos, traçar linhas abstratas, diferenciar-se. Indiferenciada do caos, a matéria emite fulgurações e o pensamento capta suas singularidades, diferenças imperceptíveis entre mínimas nuances, pois cada instante tem seu matiz, seus graus de afecções, um tipo de duração, varia de alguma maneira. René Schérer situa Deleuze como um educador que ensina a pensar pela constituição da vida mesma do pensamento, vida que anima o plano de imanência no “pulso do envolvimento e do desenvolvimento”.²⁵ Na movimentação de enrolar e desenrolar, o plano produz modos de vida implicados nos espaços intensivos criados pelo pensamento, dentro dos quais podem, ou não, surgir os conceitos.

Um pensador pode portanto modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas, em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais.²⁶

Intensificação da vida, a arte é privilegiada porque manifesta o essencial. Fusão do signo e do sentido na matéria transmutada, a essência da arte “é sempre

²² NIETZSCHE. Prólogo In: ____. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 13.

²³ DELEUZE. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976, p.83.

²⁴ LECLERQ, S. Deleuze e os bebês. **Educação & Realidade**. FAGED/UFRGS. Porto Alegre, v. 27, n. 2, jul/dez. 2002, p. 23.

²⁵ SCHÉRER, R. Deleuze educador. **Archipiélago**. Madrid, nº.17, jun. 1994, p. 38.

²⁶ DELEUZE e GUATTARI, **O que é a filosofia?** p. 89.

objeto de um aprendizado".²⁷ Aprender, nas colocações de Virgínia Kastrup, é "uma errância, um mergulho no mundo da matéria" que envolve um desprendimento de si, o "sacrifício do eu preexistente".²⁸ Sacrificar o ponto de vista subjetivo é criar uma abertura, uma ampliação de perspectiva que permite receber a diferença dos signos essenciais. A essência dos signos da arte é um ponto de vista superior, encarnado em domínios que multiplicam as perspectivas de modo a redescobrir a matéria. Luminosa, a essência é o estilo que confere espírito à matéria produzindo a tensão que metamorfoseia objetos e permuta as determinações do material. Que transportes e misturas secretos acontecem nessa adequação da matéria a um estilo essencial, ninguém sabe. O fato é que a essência, ao conferir qualidades, designando um meio e o tornando visível, faz um novo nascimento do mundo,²⁹ ponto zero da criação, ovo cósmico, sempre o mesmo e, no entanto, diferente.

Ninguém sabe como se aprende porque não se consegue deter esse eterno nascimento, esse enrolar infinito do tempo sobre si mesmo. A única coisa que se sabe é que aprendizagem, criação e pensamento acontecem de diversas maneiras, maneiras que são estilos de devir. "Todo o pensamento é um devir, um duplo devir".³⁰ Não existe devir sem encontros, de modo que sem devires não existe pensamento: "não pensamos sem nos tornarmos outra coisa, algo que não pensa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o relançam".³¹ Todo o devir é uma espécie de transe molecular, um estado ambivalente entre a miragem e a embriaguez que obriga o pensamento a decifrar e a experimentar aquilo que encontra. Sem devir, ninguém aprende, tampouco pensa. Portanto, mais do que o aprender e o pensar, devir é a noção certa para aquilo que não tem mais (ou nunca teve) significado nas escolas.



²⁷ DELEUZE, *Proust e os signos*, p. 50.

²⁸ KASTRUP. *Aprendizagem, arte e invenção*. p.218.

²⁹ DELEUZE. *Proust e os signos*, p. 48.

³⁰ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs 5*. São Paulo: Ed.34, 1997, p.50.

³¹ DELEUZE e GUATTARI, *O que é a filosofia?* p. 59.



Drts . Dos restos

O que restou de mim eu não sei. Há muito tempo deixei de ser o que eu era. Há muito tempo venho deixando de ser aquilo que fui. Uma pessoa que queria salvar o mundo ensinando arte. Cumprindo com minha missão de professora. Professora de Artes, a que entende de criatividade, aquela que decora a escola em dia de festa e muitas vezes é a responsável pelos materiais: colas, tesouras, lápis, canetas, folhas de papéis, o rolo de papel pardo, as fitas adesivas, toda uma parafernália de artefatos que servem para as atividades chamadas "artísticas". Por isso, é quase sempre na sua porta que batem pedindo alguma coisa. Coisas que somem circulando de mão em mão: tesouras para cortar papéis, revistas velhas e fitas, as fitas adesivas para colar alguma coisa na parede, pois na escola, os trabalhos terminam em exposição. Dependendo das condições da parede e do tipo de fita, caem no chão, são pisoteados, viram lixo. A professora de artes tenta fazer a apologia do cuidado, mas é vencida pela umidade das paredes, pela cola ruim que colocam nas fitas e pela fragilidade do papel. Se houver dinheiro, a escola poderá fazer painéis para os trabalhos serem fixados com tachinhas. Há toda uma política de divisão do espaço desses painéis e do tempo de exposição, à qual uma professora de arte não sobrevive sem aprender a praticar. Aliás, ser professora de artes, antes de qualquer coisa, é lidar com agenciamentos que dividem espaços. Para a arte, a política dos materiais e dos espaços é tudo. Um exemplo disso é quando a escola não tem uma

sala específica para os trabalhos de artes. Todos os trabalhos manuais, inerentes à matéria, ficam prejudicados, restritos. Não há espaço para certas criações, as aulas se prendem nas dimensões da classe. A maior superfície para criar são os limites de uma folha de cartolina, sobre a qual uma quantidade restrita de materiais pode ser experimentada. Em muitas escolas, a arte é isso: um livro para preencher com desenhos de lápis ou caneta, quando muito fazer algum recorte e colagem, nada que suje muito as mãos, pois o ir e vir até as pias pode ser problemático, um verdadeiro transtorno. Corredor movimentado não condiz com uma escola, onde todos precisam de certo silêncio para cada turma se concentrar em sua aula. Sem falar na necessidade de ter cuidado com a limpeza, responsabilidade que o professor reparte com seus alunos, que se comprometem a deixar a sala limpa antes da aula acabar. Por isso, a professora de artes também é polícia, aquela que soa o alarme, avisa que acabou a bandidagem e agora tudo tem que voltar a ser como era antes: sala sem papéis e sucatas no chão, mesas ordenadas, espelho de classe refeito. Se a escola é pobre, os alunos têm dificuldades de terem seus materiais. A professora fica à mercê do almoxarifado ou do audiovisual, abastecido pela direção da escola, que, por sua vez, depende das políticas das secretarias de Educação e sua relação com as verbas estatais. A professora ignora o que acontece, tudo o que ela sabe é que na escola falta lápis, falta papel, falta cola, tesoura, pincel, tinta, música e alegria. Não há muito que gastar, tudo precisa ser usado com comedimento, dividido entre todas as professoras. Sem planejar o que vão fazer e do que vão precisar, as professoras acabam sem nenhuma chance de variar o material. Acabam tendo que encarar a mortificação de um quadro negro, do qual o giz faz superfície absoluta da inscrição de um saber. Só que professoras de arte inscrevem o saber em uma multiplicidade de superfícies, nos mais variados e insólitos objetos, na relação com o espaço, com o corpo e com a experiência concreta das coisas. Olhar, tocar, manejar, alterar, moldar, marcar, riscar, grudar, destacar, recortar... as ações são muitas. Se a professora tem fome pela vida e acreditar demais que a qualidade dessa depende do criar, não se intimida com a falta de material e inventa uma aula com o que tem: cadeiras, classes, pátio, terra, galhos secos, pedrinhas, folhas (e sucata), esta sempre em oferta, brinde sem graça que a sociedade do marketing e da embalagem produz. A

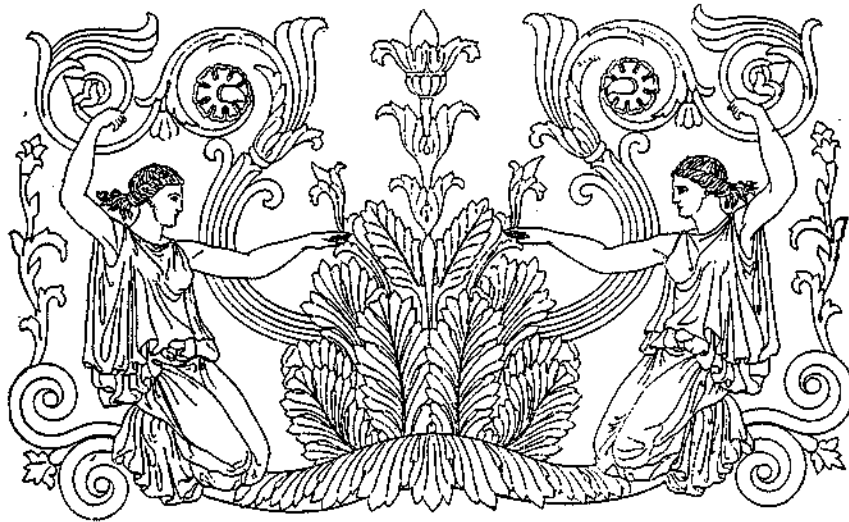
professora de artes, mesmo que tenha desistido de estudar, é uma mestra nesse assunto. Ela sabe tudo sobre como inventar coisas com sucatas. Faz campanhas de arrecadação, mobiliza as famílias, é peça fundamental na conscientização da separação do lixo e defensora das políticas de reciclagem. Além de aproveitar o espólio da natureza, inventa usos para as velharias, para objetos estragados, para os despojos do comércio, para o jornal que todo mundo já leu. Trabalha exatamente na contra-maré do consumo. Lamenta o desperdício, o uso impensado do material e o desprezo para com todos aqueles instrumentos e recursos que ela, artista, tem como sagrados. Por isso tantas vezes não consegue ir embora no horário de saída, ocupada que fica, com a conservação de tão caros materiais. Não que custem tanto dinheiro assim, mas são caros como todas as outras coisas extraídas da terra, recursos da Patchammama cujo corpo não cansamos de explorar, matéria de onde extraímos tudo o que nos faz criar. Gastar insensatamente, sem se preocupar quee folhas brancas acabem parando no lixo, que pincéis sejam inutilizados em seus primeiros usos, que as tintas ressequem nos potes, isto a professora não pode permitir. Um pote de tinta colorida está cheio de valor, a professora-artista sabe bem disso. E sabe também das alquimias da arte e de como os seus alunos gostam de experiências e misturas. Então ela sabe que não pode lhes dar um pote inteiro de tinta sem que esta acabe em poucos minutos como mote para algum tipo de experiência inusitada e esbanjadora. A saída já está dada num dos mil usos da sucata, uma paleta especial para a tinta guache usada nas escolas. A solução é colocar pouca quantidade de cada cor de tinta nas semi-esferas das caixas de ovos. De preferência deixando espaços vazios para que os alunos possam fazer suas misturas, mesmo que às vezes toda a caixa vire um daqueles marrons acinzentados que a mistura de todos os pigmentos produz. Cor da terra, dos excrementos, das cinzas, dos restos, da matéria.

Depois de tanto tempo vivendo de restos, aprendi a fazer ouro da matéria bruta. “Diamantes com pedaço de vidro”, cantava meu ídolo Renato Russo. Meus colares de sucata ficaram famosos, viraram as marcas de uma classe, fizeram estilo, o “das alternativas professoras de artes”. Sempre sujando a roupa com argila ou com tinta, não dava para ser chique (ainda mais com aquele salário), e sim ter um estilo criativo. Aproveitar roupas

velhas, tirar aquele chapéu enfeitado do baú da vovó, inventar roupas reformadas, tingidas, pintadas, bordadas. Estilo cheio de detalhes artesanais, esse era o tom das professoras de artes e suas bijuterias diferentes, quase sempre de matéria ordinária, muitas vezes feitas pelo mesmo corpo que as expõe. Colares de sementes, broches de papiê-machê, anéis de resina acrílica, pulseiras de latão, pingentes de cerâmica, brincos de contas, de conchas e de penas. A arte já era o tribalismo do currículo, mesmo quando ainda não existia essa idéia para pensarmos isso. A Educação Artística sempre deveio do tropicalismo da sucata, coisa de “bicho-grilo” mesmo. No cruzamento das artes com a educação circulam essas figuras que chamávamos “dinossauros”. Gente que, de um jeito ou de outro, viveu o movimento hippie. Só que esse não era o meu tempo, que também já foi embora, mesmo que alguma coisa ainda reste, se não aqui não estaria a trazê-lo de volta. Dias de importação de idéias norte-americanas para valorizar o ensino da arte, de discussões sobre metodologias, integrações entre o fazer e o apreciar, um milhão de teorias para salvar a Educação Artística da miséria e mantê-la dentro dos currículos oficiais.

Apesar de todos os seminários e cursos de aprimoramento, da corrida incessante do “aprimoramento profissional”, passei todo o ano dando aula no saguão ou no corredor da escola. A turma era dividida em dois grupos, um de música e outro de artes, cuja sala especial era ocupada por outro professor, o qual cedia esse espaço em outros horários. Como a outra metade da turma precisava de um mínimo de isolamento para o som da aula de música não invadir o resto do colégio, raramente eu podia usar a sala de aula. A aula de artes vivia a sorte dos espaços razoavelmente vazios, onde alunos pudessem trabalhar no chão. Duas metades de uma turma no chão, cada uma em seu período. Sim, um só período, cinquenta minutos por semana. Acha pouco? Eu também. Mas não foi por isso que desisti de ser professora de artes. A gente aprende a fazer cinquenta minutos virarem uma eternidade e descobre que o chão dos corredores até pode ser interessante e que não há frio que um monte de jornal para colocar a bunda não dê um jeito. Podia ter desistido de ser professora de artes porque estava cansada de recolher trabalhos pisoteados pelo chão do meu conhecido corredor ou porque não agüentava mais aquelas turminhas que tinham a convicção de que a aula de

artes era a melhor oportunidade para burlar regras e fazer bagunça. Podia ter desistido pela falta de apoio, por sentir que a escola não ajudava a mudar a mentalidade dos alunos, por me darem os piores horários, pela minha disciplina ser considerada fácil, sem dificuldade nenhuma. "A tua vida é que é boa", uma vez me disse a professora de Português, com uma pilha de redações para corrigir. Na verdade, desisti de ser professora de artes quando um dia cheguei na sala de aula e todos os potes de tinta estavam com aquela cor de resto, naquela coisa indefinida entre o cinza e o marrom. Mas eu só deixei mesmo de ser professora quando a necessidade de uma sala de computação, idéia das novas políticas do Governo, fez com que o laboratório de ciências e a sala de artes ficassem num só lugar, dividindo a mesma sala. Não adiantava protestar, os computadores já estavam chegando e não havia chance de negociação. A escola precisava entrar no mundo da informática. Sem ter vontade de passar o resto da vida fazendo os alunos desenharem no paint (isso quando os computadores estivessem disponíveis para mim), fui aprendendo todas as maneiras possíveis de dar aulas sem lugar, por todos os lugares, em qualquer lugar. Nessas andanças virei duas, duas professoras que nunca mais conseguiram habitar a mesma pessoa.



Uma parte desistiu de ser professora de artes e todo mundo acha que isso foi pela sorte de um casamento com um empresário influente na sociedade. Acabei fazendo a promoção de grandes mostras de arte, dessas que trazem uma centena de artistas estrangeiros e que incentivam todas as escolas a visitar. Ainda acreditando em salvar o mundo com a arte, criei

um projeto pedagógico para que as pessoas interagissem com as obras, saíssem dali imbuídas daquela riqueza, daquele valor, mesmo que eu achasse quase tudo horrível e de mau-gosto. Mas aquilo era um problema da minha formação deficitária de professora de artes, cujos saberes passavam muito longe de todas aquelas vanguardas e conceitos. Por isso a empresária das artes que eu havia me transformado, agora chique, com jóias caras e exóticas, roupas de seda, unhas feitas e cabelo tratado, procurava se instruir, estudar cada vez mais, viajar patrocinada por órgãos da cultura, conhecer o que estava exposto nos museus e galerias do mundo. Todo meu esforço era em nome da cultura, mesmo que dentro de mim a professora de artes que eu ainda era se perguntasse: "Que cultura?". Mas como a empresária das artes só estava interessada em afirmar a verdade da arte, deu pouco caso para esta pergunta.



A outra parte, aquela que ficou no Laboratório, sala assim designada pelo caráter empírico de suas aulas, aquela que cedeu seu espaço já restrito dando aulas pelos mais inóspitos espaços da escola, essa estava cheia de perguntas. O que era mesmo que estava fazendo ali? Por que tinha que deixar a sala vaga sempre que as Ciências a solicitavam? Valia a pena um salário tão escasso para tanto trabalho? Qual era mesmo o valor daquela disciplina? Por que a defendia como um tipo de conhecimento tão importante quanto os outros? O que era mesmo que conhecia? Qual era a importância de tudo o que sabia? Por que todo mundo fazia tão pouco caso do que acontecia em sua aula? Foi adoecendo aos poucos no meio das prateleiras que as tintas precisaram ceder aos vidros de bichos mortos no formol, cada vez mais histérica com as mesas que doravante tinham que estar sempre sem manchas. Depois de tantos anos mendigando fitas adesivas para a funcionária do escasso almoxarifado, a professora, tão mal paga e sem marido rico para que pudesse ela mesma comprar material, enlouqueceu. Pirou de vez, pensaram todos os colegas. Cumpriu sua sina com o lixo e quase acabou colocando fora sua vida, tão louca que ficou quando viu sua outra parte numa dessas

visitas por uma grande mostra que promovia a arte e a cultura para todos os cidadãos. Com o mesmo tênis e a mesma calça de brim, que usava antes de ter se dividido em duas, foi ao encontro da dama distinta, que caminhava apreciando as obras de arte entre homens barbeados de terno e gravata. Foi lá para lhe dizer quase no ouvido, que na escola ainda faltava cola, lápis e papel. Do resto, achou que nem precisava dizer, que só isso já era suficiente para a empresária das artes lembrar daquela pergunta: “Mas, que cultura mesmo?”

Foi nesse encontro que ambas, empresária da cultura e professora de artes definharam, viraram pó. A primeira apodreceu como cadáver de animal em longa performance de degradação. Acabou deteriorando-se como aquelas intervenções artísticas que promoveu e pelas quais lutou até o último de seus dias para que ocupassem mais e mais espaços dos prédios públicos, das ruas e praças da cidade. Enquanto isso, a outra foi desaparecendo aos poucos, e quase se extinguiu quando passaram a considerá-la parte de um fazer dispendioso, cuja exigência de espaços e de material é sempre um problema para os recursos que chegam à escola. A escassez desses recursos, mal garantia a subsistência de seu corpo, tantos eram os pedaços que perdia cada vez que sua prática era posta em julgamento. Obsoleta, tentaram transformar a professora de artes em peça publicitária, barata, para atender certas políticas da cultura, completamente podres desde sua implantação. Mas não deu. Os restos da professora de artes não eram uma matéria fácil e a escola jamais soube os segredos de sua preciosa composição. Parece que só agora começa a aprender que mesmo sucateada, a força educadora da arte é inextinguível. Alguns começaram a perceber que a escola não sobreviverá sem reconhecer o brilho que dela emana. Pois o pó da professora de artes, bem antes de ser um pó, era uma espécie de purpurina que insistia em brilhar nas mesas grandes da sala de artes, quer dizer, do Laboratório de Ciências.

Daquelas partículas quase imperceptíveis, daquele pequeno brilho que grudava na pele, vinha um sopro sei lá de onde que recompunha a professora de artes com todos os seus adereços, seu zelo aos instrumentos de trabalho, suas manchas do acaso e toda sua vontade de criar. Mais uma vez, renascida das cinzas, a professora de artes afirmava a potência da vida,

as delícias do fazer, do interagir com a matéria. Por isso, refeita, se fazia outra coisa. Sôra. É assim que quase todos os alunos a chamam.

Virei Sôra, aquela que sempre fui, mas só agora é meu devir. “A Sôra disse”, “a Sôra vem vindo”, escuto eles dizerem. Quando não me chamam, gritando bem alto:

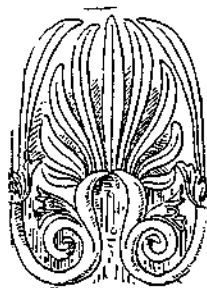
-Sôraaa! Ajuda aqui!

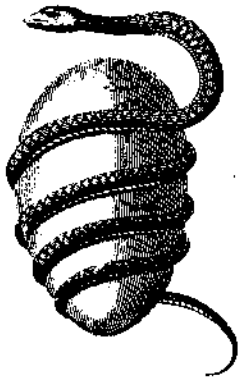
Ou então, falando baixinho, bem perto do meu rosto:

-Eu não consigo fazer, Sôra.

Sôra chega perto, para olhar o que ali nasce, para ver porque lá as coisas estão parecendo difíceis e precisam dela fazendo junto, dando uma dica, explicando as propriedades e as possibilidades do material. Sôra esquece do salário vergonhoso e acha que a vida vale a pena quando vê um aluno descobrindo um traço diferente, inventando um outro jeito de fazer deslizar um pincel. Quando vê outro rindo de satisfação enquanto experimenta uma mistura. Quando o prazer de uma atividade faz toda a sala emanar uma alegria fluída, de risinhos e conversas, que é puro deleite no meio da rotina escolar. Sôra se entusiasma quando os alunos querem saber como se faz. Sôra vai atrás de livros e imagens para mostrar aos alunos o que já fizeram por este mundão afora. Sôra é puro contentamento quando a escola é coberta com os trabalhos de seus alunos, pequena e tão grande mostra de artes que ama promover. Ao invés de reclamar da umidade das paredes e da péssima qualidade das fitas adesivas, Sôra inventa outra coisa. Ao invés de chorar as pitangas porque não há uma classe sequer para colocar os trabalhos de argila, Sôra inventa de expô-los nas esquadrias de madeira. Sôra tenta fazer cola com farinha e ensina as inúmeras possibilidades do carvão. Intempestiva, Sôra faz o muro virar parede de caverna, onde todo mundo marca com a mão. Criou uma política para artistar todos os espaços, da tela de arame que marca o terreno da escola até as portas rabiscadas dos banheiros, que depois disso, passaram a servir para poemas e desenhos coletivos. Também é dela o projeto maluco de destinar um pilar para os restos de chiclê. Uma verdadeira obra de arte pop-conceitual coletiva que ninguém encosta e que livrou classes, cadeiras, assoalho e roupas dos grudes indesejados. A pesquisa sobre as possibilidades do chiclê foi se aperfeiçoando e os alunos de Sôra descobriram novas tecnologias colantes para alguns tipos:

de sucata. Ao invés de sofrer com a falta de recursos, Sôra aproveita a brisa morna da primavera e inventa coisas com as folhas secas desprendidas pelo vento. Sôra é aquela que manda os alunos irem olhar o que tem lá fora pela janela, para ver se ganham alguma idéia. Até fogueira Sôra fez todo mundo fazer, e nem era dia de festa de São João. Sôra pediu que todo mundo começasse a prestar atenção nos cheiros das coisas queimadas, na cor das flores, nos tons do céu, na forma das árvores, nas linhas das plantas, nas texturas do pátio, do corredor e da sala, nas formas dos objetos e nas sombras que o telhado da escola fazia na cancha de futebol. Sôra trabalha junto com as observações das Ciências, com os textos da Linguagem e com os projetos de Estudos Sociais. Até com a Matemática a Sôra se meteu, fazendo os alunos tentarem medir uns galhos tortos, só para ver como era diferente de medir a escada, como se fez na aula de Matemática. Como Sôra sabe tudo sobre linhas, triângulos, quadrados, polígonos e estrelas de várias pontas, ajuda com a geometria e põe número até para as quantidades de tinta em cada verde que os alunos tentam conseguir. Sôra guarda potes vazios para os alunos fazerem suas poções, colocarem terra na água, cinza na terra, papel crepom usado, areia e tinta em tudo isso. Dizem até que Sôra fez mágica no dia em que libertaram as poções naquele canto inútil do pátio, deixando todo mundo boquiaberto com aquele jeito que a terra dura do barranco passou a brilhar. Sora passa pensando no que pode fazer para que ela e seus alunos aprendam com o que se apresenta para eles, nem que seja apenas o quadro-negro e um pouco de giz. Porque Sôra, feiticeira que é, sabe que ali também se encontra uma pedra filosofal.





Tgeo . Tópicos para uma geo-educação

1) Composição de paisagens

Geo-educação: educar na Terra, educar da Terra, educar para a Terra, junto a seus devires e seus povos. Não se trata de pensar uma educação para os filhos dos homens, mas sim de pensar uma educação para todos os filhos e frutos da Terra. Géia, Gaia, não apenas como ecossistema vivo ou planeta dentro do sistema solar, mas Terra como comunhão de forças em um só corpo, desde o qual nós, humanos que movimentam esse imenso agenciamento chamado Educação, dão aulas e escrevem trabalhos acadêmicos, fazemos parte. Mais do que nosso "lar", chão por onde perambulamos em consonância com a volição dos astros vizinhos, a Terra é o lugar onde passamos uma vida, uma paisagem onde encontramos vários tipos de vida. Aliás, não conhecemos nada da vida a não ser perscrutando esse vasto corpo e sua imensidão de superfícies, mil e tantos platôs em constante desterritorialização, junto às quais se desenrolam multiplicidades de existências, orgânicas e inorgânicas, voláteis e densas. Essas multiplicidades existenciais exprimem-se nas variações desses platôs e nos infinitos acontecimentos que criam e recriam as paisagens apresentadas pela Terra. As paisagens existenciais são traçadas numa profusão de forças que se compõem entre si, estabelecendo uma variedade de performances,

jogos e regras que não caberia aqui enumerar. A melhor composição de uma paisagem, mesmo a pequena e “insignificante” paisagem a nosso alcance, o mundinho restrito que cabe nos poucos pontos de vista que cada um ocupa, é o propósito da geo-educação.

A geo-educação aparece como arte de compor paisagens existenciais, por menores que sejam. A tarefa é pequena, mas seu alcance pode ser infinito, visto que as composições mais potentes e vitalícias contagiam e se espalham no pulsar dos corpos e seus incertos corações. Potencializar as forças que compõem a vida, nossa própria vida e daqueles que amamos, obviamente não é prerrogativa de professores, educadores ou profissionais da Educação. Parte da idéia grega, adotada por Nietzsche e trazida até nós pelos estudos de Foucault, que trata de fazer da vida uma obra de arte, ou seja, extrair da própria existência uma virtuosidade. Isto não quer dizer dominar “virtuosismos”, ser um artista publicamente reconhecido, um “ás” em alguma coisa. Essa arte não tem nada a ver com aprimoramento e anseios individuais ou realizações subjetivas; muito pelo contrário, é antes de tudo impessoal, de modo que tem a ver com a qualidade dos instantes e a singularidade de cada perspectiva. Educar para uma existência artista implica o sacrifício dos posicionamentos auto-centrados em prol da paisagem, tanto em sua extensão concreta como nas intensidades que a atravessam.

Criar virtuosos numa paisagem existencial é gozar dos blocos de sensações que a compõem escolhendo afectos que potencializam os elementos que estão em jogo. Tais gozos e escolhas estão implicados em condutas éticas e estéticas, cuja única finalidade é intensificar os perceptos e abrir o corpo a experiências peculiares da matéria e do pensamento. Pensada junto ao plano de imanência geo-filosófico -- o pensamento esquizo-analítico de Deleuze e Guattari -- a geo-educação é uma prática artística, embora não restrita ao plano de composição da arte. Mesmo que parta de uma perspectiva que privilegie as artes e tenha como solo a disciplina quase marginal legada ao que os currículos oficiais chamam Educação Artística, a geo-

educação extrapola os espaços escolares. Não há, mesmo na mais acirrada cultura acadêmica, um local absoluto para a aprendizagem de uma arte, um espaço único que seja legítimo. Expropriada, possuída, a arte é um transe sem dono; não possui nada, mas pode tudo. As artes fiam as tessituras culturais, os traços mutáveis que definem a vida de um povo e seu devir sobre a superfície da Terra. Manifestação de práticas, expressão de uma composição divergente daquela ordenada pela Natureza, a arte cria modos de vida, mostra os afectos de grandes e pequenas multidões e expressa os devires da Terra.



2) Dimensões moleculares

Quando falamos Terra, a tendência é pensar na grande massa esférica, suas múltiplas camadas, oceanos e continentes, enfim, na dimensão de um planeta. Sem dúvida, a Terra é nosso ponto de referência no cosmos, visto que nos situamos sobre sua pele ou casca planetária e sob sua atmosfera de gases, locus essencial para todos os tipos de vida que a povoam. No entanto, mesmo que o desenvolvimento tecnológico tenha diminuído as distâncias entre os seus vastos territórios, a Terra só pode ser apreendida pela captura de perspectivas e horizontes singulares, individuados. As sensações que aprendemos com a Terra, nas perspectivas que temos da Terra, mesmo que alcem vôo em pensamentos que se estendam às suas vastidões, são sempre ínfimas, parciais, particulares. Para complicar ainda mais, as paisagens capturadas são também instáveis, dissociam-se de si mesmas conforme as forças que as atravessam. Os pontos individuados, que determinam as relações topológicas intrínsecas às perspectivas, também são inconstantes, mutáveis, suscetíveis a uma série de afectos que os desloca, fazendo com que se tornem outro ponto, outro *topos*, outra individuação. Não há um ponto de referência, nem mesmo a Terra pode ser um ponto de referência, pois nem mesmo a Terra que tomamos como chão e sustentáculo, pára. Qualquer referência é apenas um artifício para possibilitar o estudo, a explicação das complicadas forças que colocam as paisagens em devir.

Tais forças são complicadas porque não há como situá-las em uma dimensão, capturá-las na perspectiva molar da paisagem percebida pela aparelhagem cerebral. O movimento do devir é imperceptível e molecular, acontece no tempo ínfimo em que as partículas mínimas de matéria (que a física quântica presume serem pura energia) se deslocam. Esse deslocamento, essa eterna linha de fuga, é a única regra para a Filosofia da Diferença, cujo trabalho é mapear os agenciamentos entre forças em devir. Os mapeamentos geo-filosóficos também adentram-se na ciência afim de explicar o comportamento imperceptível das partículas no interior da matéria. Além do desenvolvimento da tecnologia, dominar o funcionamento molecular possibilita uma perspectiva panorâmica das estruturas maquinicas que compõem as múltiplas dimensões cósmicas. A própria Terra, os sistemas estelares e as galáxias podem ser pensados como moléculas. Bandos de elementos químicos, as moléculas são agrupamentos maiores ou menores de corpúsculos atômicos que agem e reagem aos movimentos das partículas subatômicas. Essas partículas, além de apresentarem uma natureza psicótica, pois não se definem nem como substância nem como onda, são compostas, por sua vez, por partículas ainda menores. Não entro aqui no plano quântico, embora tenha que considerar as micro-dimensões, possivelmente entronizáveis ao infinito, junto às quais a matéria é pensada.

O molecular tem a capacidade de fazer comunicar o *elementar* e o *cósmico*: precisamente porque ele opera uma dissolução da forma que coloca em relação as longitudes e latitudes as mais diversas, as velocidades e lentidões as mais variadas, e que assegura um *continuum* estendendo a variação muito além dos limites formais.¹

Para Deleuze e Guattari, o molecular é o próprio ritmo do cosmos, a onda infinita que faz tudo pulsar. Por tratar dessa força imperceptível, indiscernível e impessoal, muitas vezes a filosofia de Deleuze é acusada de “esotérica” ou “hermética”. Entretanto, ao longo de toda sua obra, Deleuze mostra as mais diversas imagens de pensamento que as ciências, as artes e a filosofia criaram para explicar a

¹ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 4. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 112.

vida e o que nela está envolvido. Traçar um plano é, de alguma maneira, traduzir as sensações e as experiências das forças em devir em imagens de pensamento. Tais imagens são abstrações formais, códigos criados para exprimir o indizível das forças junto aos quais o plano é colocado em funcionamento. Para a Educação, o que interessa são os modos de codificação, pelos quais conseguimos aprender as forças intrínsecas à matéria. A matéria, composta por trocas imperceptíveis de energia, quando não recortada por imagens de pensamento, torna-se força caótica, completamente indiscernível, impossível de abarcar, letal para o intelecto, fora do racional. No entanto, é o papel da Razão conduzir as forças para a imagem, para seu número de expressão, forma ou palavra que, ao explicar o caos por meio de uma ciência ou de uma arte, introduzem as forças da matéria em algum tipo de ordem. O problema é que esse ordenamento não compreende uma organização ou organismo e sim estruturas abertas, séries de imagens que permutam seus códigos, composições entre elementos aleatórios, similares ou distintos, envolvidos numa espécie de lógica criadora de superfícies, ou melhor, de planos de consistência. Mesmo que disponham de imagens, os planos não constituem organismos ou formas molares, são sempre estruturas moleculares mesmo quando estendidas ao infinito sideral, pois tanto as galáxias como as mínimas partículas na interioridade da matéria fazem parte de um imensurável corpo sem órgãos onde caos e cosmos se compõem.



3) Uma educação menor

Pensar sob dimensões moleculares não é se referir ao invisível, microscópico. Moleculares são agrupamentos, arranjos entre elementos que tanto podem divergir como convergir, mas que permutam suas partículas e contagiam moléculas vizinhas. Moleculares são as linhas de fuga, as linhas “menores”, que escapam às imagens homogêneas que por ventura, venham habitar um plano. Disjunções do próprio plano, as linhas de fuga operam desterritorializações e abrem vias para a passagem dos devires. Quando Deleuze e Guattari analisam Kafka como “literatura menor”,

pensam o menor como aquele que está abaixo da palavra de ordem, como aquilo que escapa à Lei, ao Significante e ao Édipo.

O menor é o que está do lado de fora. Não é necessariamente excluído, mas localizado fora das imagens da qual se valem as maiorias. Tais imagens são dogmatismos constituídos em linhas molares, de padrões binários, que evitam um terceiro termo e temem a mobilidade dos elementos. Esse tipo de linha opera como máquina binária, comprometida com o estabelecimento de valores que se opõem entre si para afirmar uma imagem como verdade. Tal imagem, implicada numa máquina de captura estatal, constrói uma paisagem existencial molar que identifica uma Nação. Um aparelho binário, segmentado, comporta multiplicidades, forças moleculares que desmentem sua organização molar e afirmam a efervescência e a ebulição que acontecem na interioridade das linhas traçadas por suas cartografias. Deleuze afirma que a principal característica de uma sociedade são suas linhas de fuga e demonstra isso, em seu livro sobre Foucault, tratando as linhas de um território como traços diagramáticos maleáveis, que se dobram e se desdobram, fazendo com que o fora passe para o lado de dentro e vice-versa. O fora é o molecular dentro da própria paisagem, o movimento que não se percebe no horizonte, puro ser da sensação. A sensação acontece na singularidade da paisagem, nas intensidades moleculares junto às quais as paisagens se compõem.

Uma nação-estado extrapola a pátria natal porque é feita sobre paisagens que presumem povos, mas os povos antes pertencem às paisagens do que às Nações. A paisagem subsiste ao povo, ela cria os povos e produz suas multidões. Mesmo decalcada na imagem molar de uma Nação, a paisagem é um bloco de sensações, um agrupamento molecular e o devir de um povo. Não um conjunto de cidadãos, mas a expressão de um povo indefinido, anterior à sociedade e suas organizações, “sem mitos nem modelos, nem histórias ‘majoritárias’, ainda por inventar”,² por vir. A paisagem é uma composição de mínimas congruências entre povos cujos fluxos

² RAJCHMAN. *As ligações de Deleuze*. Lisboa: Temas e Debates, 2002, p. 37.

divergem, as forças se estranham e criam imagens anômalas, misturas de saberes e toda a sorte de distorções na linguagem e nos estilos.

Ao invés de procurar estabelecer imagens dogmáticas e paisagens estereotipadas, uma educação menor lida com o paroxismo das imagens e a incongruência dos devires da multidão. O molecular, a minoria, o "menor" implicam suscetibilidades e variações inerentes ao funcionamento maquínico de todo território. O menor se exprime na multidão e funciona como força subterrânea, cheia de fluxos contraditórios e divergentes, que proliferam e desafiam a imposição de um só dogma, de uma só imagem para a verdade, de uma ciência magna³ funcionando dentro de regimentos fechados, organismos ou instituições. Feita com a multidão, uma educação menor se dá nas permutas entre as diversas minorias que a constituem. Essa educação pressupõe saberes ambulantes que possibilitam a absorção e oferecimento de experiências, exposição de manejos, mostras de material, variações de matéria. A educação menor é uma prática desterritorializadora, algo em vias de se fazer, nunca sobre aquilo que já está dado, mas sempre com o que está para chegar. Por isso, envolve um certo mistério, uma complicação que é seu charme, pois beira o impossível, ao se constituir junto a um saber que ainda não é, mesmo que para entrar em uma imagem do pensamento, de algum jeito já tenha sido.



4) Imagens de pensamento pop

A geo-educação se faz junto ao pensamento micropolítico que coloca os problemas das minorias, considerando as explicações e complicações do devir da multidão. A multiplicidade de devires na multidão são as forças geo-políticas moleculares que constituem a pop'filosofia deleuziana. Uma filosofia que se ocupa

³ Bastaria fazer um panorama dos currículos escolares ao longo dos dois últimos séculos para constatar a preponderância das ciências. Tanto a filosofia quanto a arte foram relegadas a segundo plano no projeto educacional moderno da Ilustração, cunhado pelo espírito positivista e científico. O plano de referência traçado pela ciência foi instituído como o conhecimento legítimo, que não apenas se estabelece como modo de se acercar do mundo material como também vai incidir sobre os corpos, coletivos e individuais. Sob a lógica da conservação de indivíduos e espécies, a vida, pensada a partir de concepção de bio-poder, passa a ser a moeda máxima da própria Ciência, seja esta Natural, Exata ou Humana.

com as imagens de pensamento dos povos faz perguntar como foi possível o projeto educacional moderno sobreviver até o século XXI, quase alheio ao desenvolvimento do espiritismo, cego ao dadaísmo, sem assumir a antropofagia, sem levar a sério a *pop-art*, o movimento *hyppie*, o *punk*, o *dark*, sem dar a devida importância para o renascer de panteísmos, bruxarias, para o estabelecimento de crenças holísticas e tudo mais que possa desestabilizar a soberania do *cogito* e as carcaças da sociedade disciplinar. Tal sociedade cunhou as instituições escolares modernas sobre imagens dogmáticas de pensamento e erradicou as prestidigitações das ciências sem métodos, os saberes nômades que se afirmam em imagens de pensamento vagas, confusas e distorcidas. Estas imagens pertencem às “ciências ambulantes”,⁴ confundidas com artes vagabundas, cujos resultados são tidos como obscuros e duvidosos, mesmo quando incorporados aos territórios e estampados na paisagem.

O perigo das imagens de pensamento não se deve ao fato de serem encontradas “na boca do povo” ou de servirem como estandartes para suas crenças. Não é a natureza das imagens nem seus graus de incidências sobre os territórios que estereotipam os devires, transformando blocos de sensação em clichês representacionais, mas sim o tipo de uso a que se prestam. O problema dos clichês, imagens estratificadas, não são as formas-forças-conteúdos que estão em jogo nas imagens e sim sua serventia ao senso comum. As imagens pop abrem ou não aos devires, de acordo com os modos como são usadas. As complicações da filosofia popular, inerentes à problemática da geo-educação, devem-se à maneira como as imagens funcionam. O que aniquila o devir da imagem é a produção de um saber consensual, legitimado pelos poderes majoritários, que acabam impondo a imagem como uma matéria, uma disciplina do conhecimento. Enquanto a imagem pertencer a um povo, os clichês que a preenchem podem virar matéria para devir, pois mesmo quando o consenso mais estratificado vira popular, surgem margens para desterritorializações.

⁴ Deleuze e Guattari apresentam as ciências ambulantes nas proposições que tratam da epistemologia e da noologia das máquinas de guerra. Cf. **Mil Platôs 5**. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 24-62.

Sobre zonas marginais é que podemos situar a pedagogia do conceito, idéia que incita o campo educacional a partir de uma breve passagem no início de *O que é filosofia?*, na qual, Deleuze e Guattari situam as três idades das imagens de pensamento: a enciclopédica, a mercadológica e a pedagógica, essa em vias de ser feita. As imagens de pensamento corporificam a intensidade dos conceitos no traçado do plano de imanência, expressam o que se pensa, mostram o que se cria. Quase no final de suas vidas, Deleuze e Guattari lamentam a vergonha de assistir uma idéia de conceito tomada pelo mercado para servir como estratégia vendável. Ao explicarem a filosofia como criação de conceitos, a dupla trava lutas contra o *marketing* e o enciclopedismo que comprometem o criar e impedem o pensar. O plano geo-político cartografado por Deleuze faz insurgir uma pedagogia do conceito “contra um novo treino informacional-comunicacional do pensamento e da imagem que, como ele temia, estava a ocupar o lugar do velho ideal enciclopédico”,⁵ idade do conceito que estancou o nomadismo das ciências e perseguiu a sabedoria popular, sincrética e ambulante. Tal pedagogia, uma prática que trabalha desterritorializando imagens estratificadas, implica a constituição de um plano de imanência geo-educacional que opera nos dissensos da multidão, na multiplicidade de povos e variedades de matéria.



5) *Funcionamento esquizo e propagação rizomática*

Ao contrário do Estado, que precisa reterritorializar os saberes em compartimentos que sustentem seus organismos disciplinares, “todo pensamento já é uma tribo”,⁶ uma multiplicidade de potências virtuais, intensas, que animam os povos e que criam modos de vida heterogêneos e singulares. A perspectiva tribal privilegiada pela esquizo-análise não reconhece organismos, não vê células isoladas, somente conjuntos que subsistem em tecidos ou colônias. Mesmo que um organismo se forme, jamais consegue ser uma organização fechada, pois sua sobrevivência

⁵ RAJCHMAN. *As ligações de Deleuze*, p. 32

⁶ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 5, p. 47.

depende de suas ligações com os fluxos desterritorializadores da Terra. Na medida em que os organismos são mantidos nas conexões com o *habitat*, ataque e alimentação, defesa, fuga e proteção, uma auto-sustentação é impossível. Frente ao potencial desterritorializador dos próprios organismos e suas organizações, os termos da esquizo-análise se dão a partir de multiplicidades de elementos, de corpos que se compõem e criam afectos entre si, numa profusão de fluxos que se encontram e divergem. As multiplicidades compõem superfícies de passagem que, antes de criar órgãos esparsos, seguem a vaga do sentido. A superfície, planômetro, é o corpo sem órgãos, CsO, e suas linhas de variações, que efetivam divisões territoriais e zonas desterritorializantes. A imagem de um corpo sem órgãos cria projeções, mapas, dispositivos, aparelhos, máquinas que estruturam o *topos* para a passagem do desejo. A maneira pela qual o desejo corre em uma vida se expressa nos tipos de planos que um CsO compõe. Todas as ligações que constroem um CsO são agenciamentos, práticas micropolíticas que dão consistência a tipos de vida.

Corpo de desejo, a superfície plena funciona nas disjunções esquizóides de fluxos que se espalham, se bifurcam, avançam em linhas de devir. O caráter esquizo do desejo é a força intrínseca que o movimenta. Na positividade dessa força, nesses fluxos esquizofrênicos, descentrados e divergentes, os planos são traçados, as paisagens são compostas e as máquinas desejanter criadas. As superfícies procedem como rizomas, tal qual a grama que cobre a terra bruta ou uma rede maquinaica que imanta de virtualidades a casca planetária, atualizando imagens maquinaicas no estado de coisas a que são imanentes. Mapear o desejo é seguir as linhas do devir e sobrevoar o plano, alçar vôo para obter uma visão panorâmica das vias e dos territórios produzidos pelas máquinas que sua força criou. A cartografia das máquinas desejanter mostra que o desejo percorre linhas que estão sempre em vias de se fazer, projetando-se em espaços lisos ainda não territorializados, aparelhados. No entanto, os fluxos desejanter também projetam máquinas, capturam e estriam os espaços. O desejo não se mede, mas engendra-se. A medida do desejo é uma estranha

agrimensura do plano, uma análise dos graus intensivos dos afectos virtuais. Tais afectos se dão na profusão de matérias que envolvem o desejo, imagens de pensamento que o complicam. Mesmo enredado, o desejo apresenta uma natureza excêntrica, pois corre para fora e atira-se no indeterminado. Essa tendência do desejo ao caos, ao informado, não é exatamente um instinto de morte e sim a afirmação de sua vontade de potência, a força de vida que lhe é intrínseca. Na vaga deixada pela ausência de imagens experimentadas no caos, espaço liso de matéria in-formada, o desejo se determina. Ao crivar o caos com sua linha maquinica, o desejo institui seus territórios, cria suas superfícies de devir e compõe as paisagens que expressam seus afectos.

O fato do desejo não possuir uma imagem de pensamento estabelecida faz com os corpos sem órgãos que ele fabrica estejam sempre sob ou sobre os códigos, nunca dentro daquilo que designam, manifestam ou significam as proposições. Matéria do sentido, o desejo funciona como a expressão inapreensível das proposições. Inapreensíveis, os fluxos descodificados do desejo são revoluções moleculares, acontecimentos. Os potenciais micropolíticos do desejo são aquilo que não pode ser convertido, traduzido, transformado em moeda ou representação, mesmo quando a tendência seja reterritorializar, mesmo quando o desejo produz estados de coisas ou tenta se estratificar na paisagem. Isso porque a potência do desejo sempre dissolve a paisagem para recriar a perspectiva de acordo com seus afectos. Apesar de não pararmos de nos "reterritorializar num ponto de vista, num domínio, segundo um número de relações constantes",⁷ há nesse número variações, séries divergentes, progressões que desterritorializam os domínios perspectivados.

A geo-educação e sua política de superfícies funcionam junto às esquizofrenias do desejo, aos seus revezamentos de tendências e sínteses disjuntivas. Fora do modelo arborescente de conhecimento, a geo-educação confunde ordens, altera classificações, transmuta propriedades e apropriações, criando metamorfoses

⁷ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs* 5, p. 40.

nas imagens de pensamento. É uma educação *esquizo*, que antes de destruir as torres do edifício da Razão,⁸ segue as trilhas dos magos, mestres de efeitos especiais, prestidigitadores, andarilhos, artífices, aqueles que entram nos palácios, cidadelas e comunidades aprendendo e ensinando sua arte. Traçado nas perambulações errantes das artes ou ciências menores, um plano educacional geo-filosófico ou esquizo-analítico é composto por multiplicidades intensivas que transmutam e invertem aquilo que a Razão e seus juízos reconhecem.



6) Sentido trágico

Escapar do Julgamento de Deus não é estar aquém ou além da Lei Suprema ou Verdade Divina. “Ilusões que foram esquecidas como tais”,⁹ as verdades se afirmam sobre imagens de pensamento dogmáticas que formam o pano de fundo para os panoramas da Razão. Para acabar com o Juízo da Razão Soberana é necessário problematizar as verdades em que esse se firma, perseguindo as linhas de fuga de suas convenções, contratos, instituições. Seguir sempre linhas menores que permitem que as imagens de pensamento sejam tomadas como miragens voláteis, paisagens transitórias, efeitos de pontos de vista que implicam deslocamentos incessantes.

O móbil se deslocando eternamente é o sentido, sempre outro, diferente da proposição que se apreende; *perpetuum mobile* que se arrasta na amplitude de um

⁸ A idéia de uma **esquizo-educação** é colocada por Sylvio de Sousa Gadelha Costa, que a pensa sobre as possíveis aberturas no *aparelho* educacional molar. O autor salienta que essa outra educação só pode acontecer se investir contra seus inimigos: os fascistas, os burocratas, os funcionários da verdade, os técnicos do desejo e as imagens dogmáticas, como se só pudesse existir explodindo com os binarismos clássicos e os organogramas estratificados do edifício educacional. Sylvio Costa descreve o estado da Educação como um imenso “condomínio”, no qual são administrados e condicionados os corpos e os saberes, de modo a moldá-los numa lógica em que “civilizar, humanizar, esclarecer, são objetos conquistados pela via do conhecimento.”. Ao invés de se engajar à civilização e à promoção de valores “superiores”, a Educação precisaria criar linhas de fuga que abram o “condomínio” a inúmeros devires. O problema da esquizo-educação é colocado na medida que o funcionamento maquínico do educacional resiste às desterritorializações, manifesta na dificuldade em se experimentar transformações, na insuportável falta de estabilidade quando se vive sem coordenadas e direções, “sem imagens definidas, representações claras, objetivas e duradouras”. Por outro lado, perder a capacidade de viver a diferença é perder a possibilidade de inventar, de criar, de engendrar o novo. Quando Sylvio Costa separa “uma sala de aula, com todos os códigos, significações, práticas e marcações espaço-temporais que a habitam” da vida do lado de fora “em toda a sua exuberância, complexidade, fugacidade e estranheza”, deixa escapar todo o potencial micropolítico que anima os edifícios construídos no campo educacional. Cf. COSTA. *Esquizo ou da educação: Deleuze educador virtual*. In: LINS; COSTA e VERAS (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

⁹ MACHADO. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 2002, p. 101.

movimento excêntrico, “um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual”.¹⁰ A dissimilabilidade é a essência do simulacro, plena imagem sem semelhanças, em que qualquer semelhança é produto de sua diferença interna complicada no caos. Esse desvio essencial é o que Deleuze chama caráter demoníaco da existência estética absoluta, vida do corpo pleno, sem órgãos, trágico. Nem falsa e nem verdadeira, a força abissal do simulacro em que a Filosofia da Diferença se debruça não é simplesmente uma “falsa cópia” que “põe em questão as próprias noções de cópia... e de modelo.”¹¹ Paisagem de sombras, os simulacros são as transgressões da arte com seu mundo de fantasmas,¹² ídolos crepusculares, subterrâneos e sobrevôos. Sem chão ou fundamentos, o simulacro abisma as continuidades das superfícies e afirma as potências do falso, desmembrando os modelos e as cópias, tornando-os diferentes de si mesmos.

A diferença é potencialidade virtual, nunca está dada, pronta, atualizada, mas sempre em vias de se fazer. Criar é produzir a diferença essencial que afirma os simulacros e faz a vontade de verdade virar vontade de potência. A imagem de pensamento acabada, fechada em suas normas e leis pode, então, se metamorfosear num plano informe, aberto e suscetível ao acontecimento. Afirmar os efeitos da arte e seu sentido trágico, expresso na diferença intrínseca entre as forças que potencializam suas criações, é o projeto de mudança de valores pensado por Nietzsche. Proclamar a morte de Deus é aniquilar com o valor absoluto das crenças submetidas a uma idéia de Verdade. *Deus ex machina*,¹³ algo que surge como artifício dramático para expor os embates entre as forças díspares da existência. No lugar do Deus Dogma instituído pela civilização, a geo-educação faz pulular no seu plano os mais diversificados panteões, multiplicidade de deuses menores que atravessam os

¹⁰ DELEUZE. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 264.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 161.

¹² Quando a diferença é a potência primeira, “o mesmo e o semelhante não tem mais por essência senão serem simulados” de modo que a seleção e o juízo não sejam possíveis frente a “um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos”. Cf. DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 268.

¹³ Literalmente “deus trazido pela máquina”, alusão ao efeito cênico criado por um sistema de roldanas, inventado na tragédia grega, que fazia surgir o ator que representa um deus suspenso no alto da cena.

povos e fulguram em suas paisagens. Simulacros como qualquer outra coisa, os deuses designam nomes para zonas intensas onde os povos alucinam. Cada deus, assim como qualquer outro tipo de entidade mágica, é um campo de potências que não precisa ser identificado a qualquer crença ou religiosidade, mesmo quando situado nas malhas culturais em que estas se entrelaçam. Criações virtuais da multidão, os domínios desses seres incorpóreos são inconclusos, permeáveis, suscetíveis a toda sorte de metamorfoses, conflitos e sincretismos que constituem a matéria dilacerada e aberta produzida pela máquina trágica. Assinaturas de superfícies maquínicas mais ou menos determinadas por certos jogos de forças, os deuses só vivem na medida em que não se constituem como prontos. Não são ídolos ou imagens, mas matérias de devir, blocos de sensação que povoam planos de composição, máquinas artísticas que engendram as diferenças e o retorno das potências que os campos de intensidades apresentam.

A arte compõe a paisagem trágica da vida. Nietzsche mostra que o sentido da arte oscila entre o gosto por regozijos e belas formas, cânones que determinam regras específicas para se obter harmonia ou resultados precisos e entre a suscetibilidade a experiências rítmicas, ditirâmbicas, que expressam as paixões do corpo e as sensações impressas na paisagem. Esses dois lados do sentido tomaram de deuses gregos os nomes para suas forças: Apolo, deus celeste e solar, dominador de serpentes, aquele que engendra as Belas Artes, a Música Orfeônica e a Medicina; e Dioniso, deus telúrico do vinho, da percussão, das danças e das aglomerações. Os termos "apolíneo" e "dionisíaco" figuram o embate de forças intrínsecas à arte, sentidos paradoxais que tanto se distinguem como se compõem. Em uma só prática tais sentidos criam acontecimentos, como a tragédia grega analisada na primeira obra de Nietzsche, junto à qual o funcionamento da tragédia é mostrado como o encontro entre as construções apolíneas, ocupadas com a aparência, as medições e a ordem das transposições entre os elementos formais: as catarses dionisíacas, criadoras de afectos que dão margem às transfigurações e toda a sorte de dissolução das referências

experimentada junto à estranheza selvagem das forças. Dois tipos de transe, sonho e embriaguez, dão vazão ao sentido trágico da arte. Longe de uma prática mística, o transe é um estado de passagem que envolve a criação de um corpo sem órgãos, *topos* para o tráfego de intensidades. Provoca-se o transe com artifícios, que são as matérias mesmas das artes, onde o transe não passa de efeito.

Efeito da arte, na medida que se deixa atravessar pela estranheza de um elemento extrínseco que o leva a experimentar o caos, o transe implica numa espécie de afirmação da morte. Trata-se da configuração do niilismo produtivo que provoca a ultrapassagem de limiares e cujo propósito é aumentar a vontade de potência. Sem essa passagem, prova de caos, a transvaloração não tem como se efetivar. Deleuze demonstra isso na sua imagem do encontro com o fora, choque que impele o pensamento e o obriga a criar. Pitônico, teratológico, os paradoxos do sentido trágico da arte, *sens bête*, subsistem nos territórios fronteiraços, praias e bordas abissais onde domínios diferentes se encontram e criam zonas indiscerníveis, nas quais elementos distintos se abraçam para criar a singularidade de uma paisagem. Palco onde se desenrola uma vida, a paisagem é determinada por recortes, seleções de pontos de vista, distâncias, definições da incidência de luz, sons, acelerações, disposição de figuras: imagens de sonho, espetaculares, apresentadas segundo um princípio apolíneo de criação. Porém, menos do que um espaço de espetáculo, a paisagem é matéria vulgar que nos induz às paixões, afectos desmedidos e incertos produzidos por fluxos dionisíacos, velocidades e ritmos que retumbam em largas margens de indefinição, sem nenhuma imagem formada. Nessa matéria rechaçada, efeito do transe embriagado, é que se insurgem os problemas do campo educacional: impulsividade animalesca, descargas escatológicas, suscetibilidade de humores, dissonância nos tempos de aprendizagem, encontro de corpos, misturas de matérias, deglutições, gritarias, risadas, aglomerações, modos desmesurados e desmantelamentos.

O transe, prática envolvida na liberação de devires estranhos, avizinha a arte da loucura. Paradoxalmente, também concentra as potências curadoras desencadeadas pelas artes dos deuses que manifestam. Mais do que manifestar a vontade dos deuses e imprimir suas intensidades, o transe desorganiza as ordens dos organismos e das estratificações. Entrar em transe é partir para outro plano, mudar de paisagem, viajar. Trata-se de uma abertura a variações microfísicas que propiciam a passagem dos devires e incitam sensações moleculares imperceptíveis aos estados de vigília. Não restrito ao xamanismo, ao uso de drogas e rituais religiosos, entrar em transe é um acontecimento difundido também em práticas comuns, processos esquizóides do cotidiano que não cansam de deslocar as almas de seus órgãos de modo que os espíritos não parem nunca de encher e esvaziar os corpos. Esse tipo de transe prosaico, agenciamento de desejo banal, cria pequenas linhas de fugas para entocar suas forças em nichos alucinatórios, vãos e dobras, minúsculos subterrâneos que escondem a matéria sobre a qual se delira. O desejo lança mão de camuflagens porque não quer ser facilmente encontrado, posto em evidência, colocado em lugares de onde não conseguirá mais sair e buscar territórios selvagens que o alimentarão quando as forças estiverem exauridas. Capturado, organizado, fechado, o desejo se extingue, quase sempre acompanhado por atrozes destruições dos organismos.

Entretanto, a força desejo, positividade plena, é inextermível. Os destroços desejanter são indestrutíveis e se acoplam a novos elementos, constituindo agenciamentos compostos por forças heteróclitas. O desejo faz corpos até mesmo com fragmentos díspares, peças que não se agrupam, matérias que não se colam, linhas que se diluem em massas informes. Antes de burlar a Ordem, o desejo escapa de suas determinações nas fugas trágicas pelas quais se dispõe. Em consonância com a natureza do desejo, a geo-educação segue a linha esquizo-analítica, que não comporta nem um Partido, uma Igreja ou uma Vanguarda, “nenhum método, nenhuma doutrina, nenhuma escola”.¹⁴ O projeto geo-educacional segue o devir

¹⁴ RAJCHMAN. *As ligações de Deleuze*, p. 36.

louco e ilimitado dos “anômalos, *outsiders*, clandestinos”, forças infernais que “vivem sobre as bordas de uma multiplicidade, puxando linhas-entre possibilidades contemporâneas de pensar a Educação, tramando névoas, feitiços, angústias para o pensamento que se estabelecera e sossegara”.¹⁵ As práticas geo-educacionais são aquelas que seguem vias por onde as potências do desejo se fortalecem, mesmo que para isso tenham que experimentar aniquilações, mergulhos no caos, dissoluções das imagens junto às quais suas forças desejantes se compunham. Tais passagens niilistas são o sentido trágico da vontade, potencial que impele o desejo a criar toda uma arte e a inventar novos modos de vida.



7) *Plano monstruoso*

Para Nietzsche, afastar a Natureza devoradora e brutal da civilização, exílio de poderes titânicos do mundo olímpico, é um equívoco de interpretação, o qual suas colocações sobre a tragédia grega tratam de reverter. Seu louvor a Dioniso, deus olímpico cujas forças carregam potenciais selvagens parecidos com os dos exilados Titãs, é uma afronta à cultura alexandrina. Socrática, livresca e erudita, essa cultura instituiu o solo epistemológico do Ocidente, privilegiando os aspectos apolíneos do pensamento e de suas criações. O dionisíaco, sufocado, subsiste nas práticas populares, nas festas, jogos de azar, espetáculos ambulantes, cultivo de vinhedos, triturações, fermentações, bebidas que induzem ao transe. Apesar da ênfase apolínea, o Ocidente foi contaminado por devires dionisíacos que se valem das paixões de Cristo e das sublimações antropofágicas de seu culto, que se exprimem nos sacramentos do corpo: Deus feito carne que se deixa torturar e morre sacrificando-se por amor, oferecendo-se numa completa comunhão no mistério eucarístico tomado como vida eterna. Sob os devires trágicos de Jesus, a Igreja impõe uma força apolínea

¹⁵ CORAZZA. **Para uma filosofia do inferno na educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 54.

paradoxalmente desmesurada que faz de seu Deus um matador de serpentes,¹⁶ imagem que esposa o plano educacional instituindo os dogmas do pensamento cristão.

Numa espécie de combate contra a sufocação titânica é que Nietzsche faz sua crítica aos valores e suas proposições de superação do niilismo ressentido, essa melancolia de Saturno deposto no Tártaro. Superar a tristeza da “vontade de nada”¹⁷ niilista e transformá-la em força ativa, alegre, implica na afirmação *ex nihil* de potências que são a própria vontade transvalorada, livre do niilismo reativo que retira da vontade todo seu potencial para a ação. Há nesse processo uma atração abissal, uma vontade de cair no buraco, entrar na cova, deixar-se engolir por cavernas que devoram os que caem dentro deles. Penetrar no vazio, atravessar a imensidão do céu e conhecer profundezas obscuras são práticas mágicas para fortalecer potências. A fim de superar poderes, magos e xamãs se abrem para afectos extremos, privações, mutilações e exposições do corpo que os aproximam do aniquilamento, experimentados por mortes e renascimentos dentro da própria vida.¹⁸ Com Zaratustra, o ímpio, “amigo dos malvados”,¹⁹ aprende-se a abrigar devires sinistros para aumentar a coragem. Vencer os temores implica acercar-se de tudo o que é terrível, obtendo confiança suficiente para acariciar os monstros.²⁰ Correr riscos, mudar de um plano para outro, viajar para outros mundos, abrir tumbas secretas para desenterrar tesouros, são passagens que alimentam a vontade vulnerabilizando sua potência. Louco, perseguido, refugiado no fundo do mar,

¹⁶ Também profeta, músico, geômetra, arquiteto e médico, exatos atributos de Apolo. As máximas que encimavam o oráculo desse deus, em Delfos, “conhecer a si mesmo” e “nada em excesso” ajudaram a imprimir o tom ascético do cristianismo.

¹⁷ Talvez fosse melhor dizer “vontade fraca” para designar o esvaziamento da vontade de potência. Nesse caso, “nada” é um termo que acompanha a idéia de vazio, nunca a de aniquilamento completo. Para um pensamento que afirma a positividade do desejo e a plenitude de suas criações, o “nada” como “não-ser” ou como indicador de alguma negação, não pode existir. No entanto, o Nada, *nihil*, é um conceito necessário para explicar a ausência de uma gênese e liberar o pensamento da lógica “causa-consequência” legada pelos aristotélicos. Como conceber o nada junto à afirmação do eterno retorno, movimento *ex nihil* que arrasta tudo e que não compreende nem um fim e nem um começo? No entanto, esse todo de coisas infinito envolve escassez de elementos, ausências, vácuos, vagas, buracos-negros e outros conceitos que cabem nas proposições dos falsos problemas colocados pelo Nada.

¹⁸ Cf. VITEBSKY. **O xamã**: viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria até o Amazonas. Evergreen/Taschen, 2001.

¹⁹ NIETZSCHE. **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 91.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 190.

desmembrado, cozido, devorado, renascido do próprio coração, o deus dançante de Nietzsche é multiplicidade intensa, metamorfose de Dioniso, deus duas vezes nascido e suas mil alegrias.

Um plano de pensamento que envolve o sentido trágico da arte é traçado pela tensão de forças que não param de se desfazer, modificar a matéria, desafiar a gravidade, diferenciar, vir de novo mais forte. Pouco importa que a arte copie imagens, siga modelos; o que faz uma arte é a singularidade das sensações que subsistem na criação errante dos estilos, efeitos que mostram os jogos do pensamento. Antes de fixar um modelo; (o que combinaria mais com um projeto arborescente), o traçado de um plano de imanência é orientado por um estilo, agenciamento para as matérias recortadas do caos. A geo-educação traça um plano pictórico, não mais feito por traços, mas por blocos, massas de luz e de sombra que se misturam, linhas que se esfumaçam, zonas definidas por limiares imprecisos. Tudo o que se consegue extrair de estrutura são pontos com mais ou menos intensidade de luz, mais ou menos densidades. Ao pictórico, sobrepõem-se formas grotescas cujas linhas combinam retângulos e ovais, *serpentinatas* que comportam acúmulos de decoração: motivos da vegetação como ramos, folhas, flores, frutas, gavinhas, animais, faunos, ninfas, sátiros, sereias, conchas, curvaturas e cartilagens dissolvidas. É um plano maneirista que combina o grotesco com o pictórico apresentando variedades de dobras, bainhas, lamelas irregulares e serpenteados inconstantes, mas não dispostos simetricamente tal qual no estilo clássico. Dionisíaco, é um plano onde os equilíbrios e as compensações contra-balanceadas do apolíneo comportam nítidas distorções, aberturas, variações. Esse estilo proto-barroco, inspirado nas mínimas *virtuoses* de artistas que copiam uns aos outros passando de atelier em atelier, de cidade em cidade, coloca as riquezas da terra, as histórias de seu povo, com pequenos monstros e seres mágicos, nos espaços “menos importantes” das edificações. Aprender a ocupar esse tipo de espaço menor, diluir os cantos e criar cosmos dentro de tocas, é o devir estratégico da geo-educação.

Essa imagem de plano nos dá a observar que toda a minuciosidade dos elementos e desenvolvimento dos estilos ocorre nos monumentos erguidos em estruturas acopladas ao Estado, edificações que afirmam e regularizam os usos do poder. Considerando a estrutura da Educação, calcada na assepsia e no poder disciplinar, projetô sem gosto e sem nenhuma preocupação com o jogo de estilos, a geo-educação almeja pequenas interferências nas interioridades desse edifício. A começar por espalhar uma complexidade de elementos, por suas linhas e ângulos em tensão, atenuar cantos, definir planos lisos, decorá-los, detalhar com dourado os elementos tridimensionais. Também abusar das portas camufladas em paredes, das passagens secretas e dos quartos intermediários. A geo-educação assume os devires barrocos como a logística de seu plano maquinico, que se distribui num *continuum* recortado, hiperbólico, elíptico, hachurado e esparso. A estratégia é transmutar o retângulo asséptico, as formas regulares, o julgamento das maneiras, as matérias provadas e toda essa escassez de elementos sobre as quais se calca o edifício educacional moderno.

Além de colocar gosto em seus espaços e compor estilos sobre sua prática, a geo-educação pressupõe uma ética que nunca se separa da Terra e de seus devires. Essa ética não exclui as paixões dionisíacas, que intensificam a alegria e alimentam a alma do povo. Mas que também se alia com potências monstruosas, dilaceradoras e devorantes, forças da natureza selvagem que os fluxos instáveis da Terra colocam em jogo. Por isso o plano da geo-educação tem atmosferas cataclísmicas, caóticas, nas quais as passagens desterritorializadoras aumentam o gosto, ativam o desejo, criam um outro modo de vida no planeta, mais complexo, aberto a variações, estilos, devires artísticos. Rizomático, esse *ethos* popular é um estilo onde as divisões, compartimentalizações e linearidades se esvaecem. Corpo infinito, brincadeira de Dioniso. Bêbado, liso, devir-infernal, desorientado, excêntrico, segue o movimento progressivo do eterno retorno, náusea da serpente entocada na boca, que só vira alegria depois do uivo do cão e da intuição de Zaratustra: “-Morde!”.²¹

²¹ NIETZSCHE. Assim falou Zaratustra, p. 195.

Depois da "temporada no infernal",²² do engasgo da cobra, da dor do veneno, da desolação da morte, volta-se a crer no mundo. Passar pelos mais monstruosos espíritos, encontrar assombrações e aprender com elas é uma prática xamânica disseminada na religiosidade tribal e no próprio cristianismo. A geo-educação, pensada sobre os devires da Terra, segue suas forças de morte e renascimento, que envolvem a escuta de um uivo no silêncio da noite, o enfrentamento de perigos, descidas abissais que são experiências de superação. O regresso de volta do país dos mortos torna a força melhor, mais forte, curada, alegre e eterna. O que interessa para a geo-educação nessas descidas é o desenvolvimento de habilidades mercuriais: capacidade de sobrevôo, possibilidades de idas e vindas, ingressos e regressos no mundo profundo, mergulhos no caos, entradas em devires moleculares que colocam em jogo forças de mínimas particularidades da matéria. Determinação de forças indeterminadas, embate marcial entre as percepções do espaço e as maneiras como as forças se arranjam, a geo-educação traz à superfície a miscigenação de afecções submetidas entre os corpos. Tempestades, tufões, maremotos, terremotos, erosões, erupções, toda a instabilidade da Terra. A monstruosidade desse plano acontece por sua largura revirada, bainhas, serpenteamentos, mínimos espiralares nos quais a pele das coisas se dá. Máquinas que se movem por revezamentos de forças, paradoxos do desejo que propagam devires-loucos, que caçoam da vulnerabilidade dos corpos e disseminam um corpo imenso. Composto de sensações, o corpo é suscetível a todo tipo de contágio, ao atravessamento de alguma paixão, que o refoga vivo em picadinhos para que renasça recomposto, feito obra de arte.



8) *Pedagogia dionisíaca*

O que está em jogo na geo-educação são os agenciamentos dos espaços, maneiras de trabalhar com as matérias, expressão de gostos e devires. A geo-educação nada mais é do que uma prática que cria agenciamentos para o campo

²² TERRÉ. Ojos rojos: tientos sobre algunas fórmulas deleuzianas. *Archipiélago*. Madrid, n. 17, p. 42-51, jun. 1994.

educacional, agenciamentos que se dão junto ao plano da arte e seu devires pelos povos da Terra. A idéia é que funcione como coro dionisiaco, máquina cantante da tragédia, limiar entre a multidão e o desenrolar dos acontecimentos, Tais devires colocam em funcionamento máquinas que determinam modos de escavar a Terra, guerrear, nitrir, rosar, latir, gritar e cantar, valendo-se de potências forjadas com forças que saem dos subterrâneos e moldam as superfícies. Esse “processo de desterritorialização que constitui e estende o próprio território”²³ é próprio do modelo hidráulico e das ciências ambulantes que Deleuze e Guattari colocam como axiomas da máquina de guerra. A formação errante desenvolvida pelas artes, ofícios de vida, inspira o plano geo-educacional e a gênese de um *ethos* diferente daquele estabelecido para a educação pela sociedade disciplinar, na medida em que parte de dispositivos anteriores à racionalidade das Luzes.

A geo-educação comporta uma pedagogia do espaço liso, indeterminado, que se encontra fora das imagens de pensamento das quais a educação costuma dispor. Esse espaço, ainda não sobrecodificado, implica o devir excêntrico e divergente que do plano das artes e seus compostos de sensações. Tal plano pressupõe uma prática pedagógica desterritorializadora, que se dá junto ao que fervilha entre os povos e as paisagens onde se desenrolam as existências. Entretanto, é necessário levar em conta que as paisagens pertencem muito mais aos viajantes do que aos povos que as compõem. As paisagens são estrangeiras. Uma paisagem nunca é a mesma, o mundo real que dá a ver faz parte do mesmo simulador maquínico de experiências em jogo nas paisagens. A realidade experimentada é essa zona flutuante, indefinida que mesmo nas mínimas variações, é sempre diferente. Os que habitam uma paisagem pertencem a ela, de modo que tendem a se alienar dos potenciais de diferença vividos intensamente por aqueles que apenas passam pela paisagem. O real não é a paisagem, mas o plano material de onde se desprendem as virtualidades, as quais, em processos moleculares de pensamento, efetivam dobras, hipérbolos e espirais nas

²³ DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs* 5, p. 40.

molecularidades da matéria. A pedagogia esquizo-analítica é uma prática que se ocupa em ver “como funcionam” agenciamentos maquínicos da realidade, sendo que essa é a própria máquina. O real se constitui nos agenciamentos entre processos, experiências, modos de condução, maneiras de agir, estilos, elementos de uma paisagem que repercutem na vida, no corpo e na Terra.

Essa pedagogia toma as questões esquizo-analíticas (como estamos compondo nossa vida, que tipos de corpos compõem nosso corpo, que multidões nos atravessam) com o intuito de desfrutar do potencial de diferença desses agenciamentos, intensificar as paisagens, desterritorializar, desmanchar os estratos que engessam e aprisionam os fluxos desejanter. Isso implica uma cartografia dos planos de consistência geo-políticos estendidos sobre a Terra. Composta por uma variedade de povos, especificidades, a Terra é a superfície plena, heterogênea, sobre a qual se desenrola a vida, uma superfície de decisão política, definições e centralizações de poder sobre territórios, zonas especiais, potenciais de riqueza e abundância, assim como também terras de ninguém, desertos dos quais não se tira nada. Uma pedagogia do deserto abre-se à escassez e à privação, à superação de limites e táticas de sobrevivência. Ensina como se munir com provisões, a conhecer estrelas e posições astrais, a usar a bússola, dispor mapas. Mas também é uma pedagogia xamânica, que prepara o corpo para o pior: exposição a abalos e tempestades, falta de água, calores e frios, superação das próprias potências resistindo à dureza do organismo e ultrapassando linhas mortais de desterritorialização. Superar a carne, transpor o organismo: tesouro inestimável das zonas de ninguém, espaço liso, oceânico, sem propriedades, para onde correm os loucos, os visionários, os artistas e os ladrões.

Pensar é deixar-se perder pelo deserto, uma aventura no espaço liso, selvagem, potencialmente letal. Sem uma relativa lisura, sem um espaço aberto que dê margem para as criações, o pensamento — expansão turbilhonar acelerada sobre um espaço liso, não submetido à gravidade que rege os corpos — não acontece. Devido

a essas potências desterritorializadoras, Deleuze traz imagens apavorantes para as aventuras do pensamento: rajadas, abalos, choques, encontro com movimentos inesperados, forças radicais, velocidades vertiginosas, curvas dilacerantes. O pensamento acontece no preciso momento desse combate de forças, mistura de corpos e efeitos de superfície que os sobrevoam, desprendimentos espiralados da matéria que se virtualizam, abraçando o caos impensado. Para a esquizo-análise, os monstros não são engendrados pelo “sono da Razão”, idéia difundida pelo quadro de Goya, mas criados na vigília, na luta unilateral com o indeterminado.²⁴ Para salvar o pastor, Zaratustra teve de escutar o uivo do cão na lua cheia “na mais silenciosa meia-noite, quando também os cães acreditam em fantasmas”.²⁵

Linha de fuga, o refúgio no deserto ou em ilhas perdidas no meio do oceano imenso, pensar é a louca corrida da superação, não uma batalha, uma guerrilha ou uma briga a se comprar. A estratégia esquizo-analítica pressupõe um “experimentador” aberto a ajudar na formulação dos problemas e suas soluções, jamais um “guerreiro”, um matador de dragões metalizado, “armado com alguma teoria prévia”,²⁶ que hasteia os estandartes dogmáticos de uma moral ou de uma religião. A prática geo-educativa é experimentação transcendental, não um “deixar fazer”, mas um contaminar-se do impensado, do que ainda não foi provado e que pode ser completamente improvável, caosmos do qual se extrai alguma determinação, mesmo que paradoxalmente indeterminada. Não há uma regra geo-educacional. Partir das linhas de fuga implica na impossibilidade de se estabelecer idéias transcendentais, normas de conduta, parâmetros, modelos estáticos. O que encontramos numa educação sobre a Terra é o mapeamento de suas linhas, das riquezas e perigos de seus territórios, dos tipos de paisagens e populações. Educar é aprender e ensinar uma ética e uma estética de movimentação, ocupação e culto dos espaços. Geo-educação: uma prática de se orientar no espaço, cujas provas são

²⁴ DELEUZE e GUATTARI. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996, p. 117.

²⁵ NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*, p. 194.

²⁶ CORAZZA. *Pesquisar o acontecimento: estudo em XII exemplos*. Porto Alegre: mimeo., jan./2004, p. 10.

transpor variadas superfícies, planos de experiência que o corpo da Terra compõe. Orientar-se no deserto, no oceano, nas campinas, nas florestas, selvas e cidades, não é apenas ter mapas, guiar-se pelos ventos, pelos astros, pela sinalização imposta pela civilização e suas estradas, mas seguir as trilhas mais fechadas, os caminhos mais difíceis, perto de rios torrenciais, tempestades oceânicas, lava vulcânica, geleiras. Deixar-se acompanhar pelos afectos transversais, pelos devires das pequenas multidões desterritorializadoras, a quem somos impelidos a pensar.

Pensar em bando, construir um pensamento com alguém, como Deleuze fez com Guattari, é entrar numa *Jangada de Medusa*,²⁷ partilhar da mesma prancha para enfrentar os perigos e as calamidades das superfícies a serem atravessadas. Aprender e ensinar algum tipo de arte é estar no mesmo barco, remar junto com os mestres e colegas de ofício. Todo mestre é uma espécie de guia que já experimentou as forças caósmicas e de algum modo as superou, de modo que encontrar um mestre é ter com quem aprender a enfrentar a morte, a passar pelo caos. Além de ensinar a posição dos astros, o traçado de coordenadas topológicas e fornecer mapas e bússolas, o mestre mostra as belezas, expõe problemas e alerta sobre a possibilidade dos perigos. É aquele que entrega alguns segredos e truques para que se possa seguir em frente, incitando a abertura de passagens que levam para outros campos, superfícies que serem experimentadas apenas pelo aprendiz, sem preocupar-se com o estabelecimento de uma verdade. Quem impõe uma única perspectiva de verdade é o Professor Juízo de Deus, aquele que precisa manter o controle da matéria, que não entrega seus segredos e protege a si mesmo e seus alunos do caos. Ressentido com as forças caóticas, as quais toma como ameaça e contra as quais se arma, deixa seus alunos irem embora sozinhos, mesmo sabendo dos riscos que correm. Não está junto porque não sabe se ligar, não se conecta com a Terra e seu potencial caósmico. Vale-

²⁷ Obra de Théodore Géricault (1818-1819) exposta no Museu do Louvre, que retrata a tragédia de traços antropofágicos, consequência das privações sofridas por náufragos à deriva sobre uma superfície de pau. Com estilo romântico, o quadro inaugura o realismo na pintura francesa, pois protesta o fato real acontecido alguns anos antes na costa africana, quando o capitão da fragata Medusa, um nobre, abandona mais de cem pessoas, consideradas da ralé, sobre uma jangada improvisada.

se do senso comum e das idéias dogmáticas para impor seu saber, portanto, esse um professor não está aberto ao pensamento. Fechado a experimentações que possam sair de seu controle ou que possam “perverter” a sua disciplina, pode ter pânico de invenções e ignorar completamente as forças que estão em jogo na matéria que acredita estar ensinando. Por meio do mestre uma perspectiva é vislumbrada, junto do mestre, se aprende. Não se trata de repartir uma mesma perspectiva de verdade, mas se precipitar junto com o mestre para um certo tipo de plano, operar com os mesmos conceitos, participar de um jogo onde todos os participantes aumentam sua potência. Experimentar o mesmo corpo sem órgãos, devorar os mesmos autores, sugar o sangue que vive na força de um pensamento. Antes de enfrentar os mesmos perigos, é brincar em conjunto, inventar ficções compostas, verter fluxos que se compõem em afetos alegres que aliam o riso aos mais desastrosos processos de aprendizagem. Não se trata de negar o horror das passagens desoladoras, dos desesperos que abatem mestres e neófitos em suas buscas, mas afirmar a produção de uma alegria “que não é o mascaramento da dor, nem resignação, mas a expressão de uma resistência ao próprio sofrimento”.²⁸

Educação para o encontro com o cristo nietzschiano, avesso ao cristianismo e à moral, que trazia a mensagem, a boa-nova que pregava a “supressão da idéia de pecado, a ausência de todo ressentimento e de todo o espírito de vingança, a recusa de toda guerra mesmo conseqüente, a revelação de um reino de Deus aqui embaixo como estado de coração e, sobretudo, a aceitação da morte como prova de sua doutrina”.²⁹ Este é Cristo-Dioniso, deus do eterno retorno, sacrificado para afirmar a infinitude da vida e sua vontade de potência feita de carne, matéria da terra, superfície de desejos. Comer o pão como corpo e beber o vinho como sangue é pura devoração, devir canibal. Cristo serve de alimento, é o próprio combustível de vida, não a vida orgânica, mas aquela que está fora do organismo, que não se encontra nas organizações. Potência de desejo que corre na penetração dos corpos, o verdadeiro

²⁸ MACHADO. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002, p. 25.

²⁹ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p. 129.

cristo é para Nietzsche a mistura, o deus que dança, o gozo e êxtase que desconhece a idéia de “eu”, qualquer tipo de designação, critérios, seleções, medidas, classes.³⁰ A alegria pura de estar vivo e celebrando é a graça do dionisíaco, que não esconde a loucura criadora que é o potencial curador de toda e qualquer arte.

Diluir as imagens na embriaguez, experimentar “a terrível destruição do abismo, que nada mais é do que a experimentação da desmesura, do excesso, da transgressão”³¹ é um artifício que impele ao pensamento. A estratégia desse engenho, qualquer que seja seu dispositivo de experimento, vinho, alpinismo ou sexo, é sempre colocar em fuga as linhas maquínicas do desejo, assolar segmentos assombrado por dogmas inventando devires estranhos, satíricos, para suas imagens. Entrar no transe in-forme nem que seja se embriagando com água, como sugeriu Deleuze, para que possa acontecer um pensamento sem imagens. Porém, é impossível se pensar dentro das indeterminações moleculares do caos, de modo que, uma vez nele, o pensamento se esforça para explicar uma paisagem, situar pontos de vista, mesmo que desoladores. É em sua força apolínea que o pensamento funciona como um crivo, cujos cortes aplicam imagens na matéria caótica, estabelecendo territórios, traçando limites e linhas de orientação que criam os critérios para selecionar as imagens com as quais o pensamento vai traçar seu plano. Como a realidade é um efeito das imagens, não encontrar imagens ou não ter critérios para selecioná-las sustenta, mesmo que provisoriamente, uma sensação irreal que obriga o pensamento a criar sob novas determinações, que só podem ser retiradas daquilo que o pensamento dispõe. Um pensamento sem imagens, só pode se compor com partículas imperceptíveis extraídas do caos. Essas partículas moleculares situam uma realidade de puras sensações, plano de consistência estético aberto aos dispositivos insondáveis que levam ao caos, ao fora que nos força a criar. Percorrer os limiares é o

³⁰ “Dioniso é um deus humilde, um deus da vegetação, um deus dos campônios. Com seu *êxtase e entusiasmo*, o filho de Sêmele era uma séria ameaça à *polis* aristocrática, à *polis* dos Eupátridas, ao *status quo* vigente, cujo suporte religioso eram os aristocratas deuses olímpicos”. Cf. BRANDÃO. **Mitologia grega**, v. 2. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 117.

³¹ DIAS. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. In: LINS; NETO e VERAS (Orgs). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 14.

devir da arte cujo sentido é a insurreição dionisiaca, a transvaloração da própria matéria, carne feito espírito. Transmutada, a força sempre retorna mais forte, igual ao que era antes, contudo diferente, posto que imortal. É por isso que, em *Lógica do sentido*, Deleuze afirma o simulacro como dispositivo dionisiaco, cujo vetor excêntrico produz as forças do eterno retorno. Sentido que sobrevoa os corpos com suas cargas vitalícias, suas fusões orgiásticas, sede e fome da vida que não tem fim. É o infinito que se abre, a serpente que ao invés de engolir a própria cauda, tem a cabeça liberada na mordida. Dioniso é *Iacos*, o grande grito, reação ativa que decepa a serpente e cospe sua cabeça, ação que supera a náusea e libera um riso inumano no pastor ajudado por Zaratustra.

Uma pedagogia dionisiaca pressupõe a superação do niilismo, do enjô provocado pela própria existência. Trata-se de enxotar os medos e os maus presságios, convulsionar-se para não mais opor “o conhecimento à vida, para julgar a vida, para fazer dela algo culpado, responsável e errado”.³² Isso implica deixar de acreditar que vontade, o desejo, os corpos, sejam coisas ruins e sim compreender que tudo o que passa por eles é a pura expressão da vida. Estudar a perspectiva dos afetos, compor seus blocos de sensações, criar perceptos, conceitos, estender o pensamento num plano, eis a tarefa. A vida não deixa de ser brutal, não se vive sem sacrifícios, caçadas, fome, devoração. O conhecimento não pode ser aquilo que nos protege e que nos afasta da vida, mas sim aquilo que nos ajuda a atravessá-la, que nos incentiva a encarar seus perigos, a morder a cabeça da serpente. Tomar de revés o pensamento antropofágico, não como apologia do regurgito, mas como possibilidade de cortes, despedaçamento, prova. Certamente há incorporações, fagocitoses de forças que criam planos imiscuídos num *continuum* infundável, vertiginoso, expurgado, que a vontade sempre acaba por romper, abrir, criar mil discontinuidades. Essa pedagogia do vulnerável, potencializada pela vontade, abertura que torna uma força indestrutível, permite um vislumbre do campo

³² DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 29.

limítrofe da geo-educação, animado por um culto primitivo, tribal, jamais por uma religião de Estado, em cujas asas os fiéis podem se abrigar dos inimigos, dos terrores e de outras tantas coisas que paralisam.

Seja na própria terra que geme, incendeia, trinca, se inunda, seja no laminar da pedra, no fio do metal forjado, a extrema vulnerabilidade dos seres vivos acaba sendo sentida. A impermanência da vida se mostra na crença da abundância da Terra, sua capacidade de recomposição, pois, após tempos de falta de alimento e escassez, as riquezas eram refeitas. A criação é concebida junto a seres que morrem e renascem, e cuja epifania é sair de dentro das profundezas ainda com mais forças. Géia, a Terra, é entregue a sua filha Réia, a Mãe Natureza, esposa de Saturno que ensinou o segredo do vinho a Dioniso,³³ o deus renascido. Somente depois do esmagamento, da trituração e da fermentação em recipientes obscuros, consegue-se o vinho, mágica bebida que induz às gargalhadas, à descontração e ao transe. O sentido trágico compreende uma atração pelo horrível que beira o cômico e que faz com que a vulnerabilidade dos organismos e das organizações seja levada menos a sério. Não se trata de rir da desgraça, mas de extrair a graça e o regozijo mesmo nas aprendizagens mais dolorosas, na passagem por territórios estéreis, no corpo-a-corpo com o abismo e a intensa precipitação de paisagens que o pensamento dispõe. Criar, refazer, é tornar a Terra mais leve gozando dos devires de suas paisagens, brincadeira gaiata de deus sempre menino e suas risadas no tempo do eterno retorno.



9) *Ovo cósmico: ponto zero*

Pensamento que não dispõe de imagem alguma: o impossível do pensamento. Pensamento cuja única imagem possível é a disposição impossível da matéria caótica, impensável. As imagens se precipitam no pensamento, definem seus territórios, as cores de seu povo, as luzes das paisagens, a nebulosidade de suas

³³ KERÉNYI. **Dioniso**: imagem arquetípica da vida indestrutível. São Paulo: Odysseus, 2002, p. 51-52.

superfícies, que configuram um plano de atualização do virtual. Contudo, subsiste no pensamento o pulsar da vida, das forças intrínsecas, anteriores à forma, sem imagens, sem memória, apenas potências intensas, moleculares, partículas incorpóreas em devir. Esse pensamento só pode acontecer sobre proposições velozes e caóticas, não mais a partir de um conhecimento estável do mundo, legitimado por tradições ou pela permanência de uma verdade. Seu sentido é a-histórico, inatual (*inactuelles*), potencializa a disjunção do recém sintetizado, essa força que no *anti-Édipo* é tratada como *esquiza*,³⁴ desejo divergente, sempre em fuga, escapando de determinações. Ao operar com uma espécie de topologia da vontade situada nas margens desterritorializadoras dos planos de pensamento, a geo-educação põe-se num ponto vazio, ainda indeterminado, da linha de fuga do desejo, instante zero da criação, que Deleuze e Guattari chamaram corpo sem órgãos pleno, ovo cósmico, puro potencial.

O ovo ainda não fecundado já é multiplicidade, pois mesmo as potências virtuais trazem suas determinações, “só não há determinismos onde há mistério”, escreveu Oswald de Andrade no *Manifesto antropofágico*. Mas uma perspectiva molecular que minimiza a paisagem mostra que nem mesmo um ponto pode ser determinado, tamanha a complexidade de elementos em jogo na imensidão inimaginável comportada em sua superfície. Toda a problemática desse pensamento consiste nas maneiras de se expressar o imperceptível, o indiscernível, informe, incógnito. Lócus esotérico, onde o ponto de vista não passa de ponto de intersecção, uma interioridade bifurcada cujas molecularidades não comportam pontos, mas fractais divididos ao infinito, passado e futuros juntos num mesmo instante, Aion, sentido extemporâneo, eterno, sempre em devir. Tempo de criança que brinca, lança dados, tira cartas, dá a vida. Vida que é multiplicidade, que acontece no interior dos espaços, nos agenciamentos territoriais, nas composições de paisagens, nas imagens de pensamento, no que vem pela frente e no que ficou para trás. Vida que também se

³⁴ PELBART. **Deleuze, um pensador intempestivo**. In: LINS; NETO e VERAS. (Orgs). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 72.

encontra exatamente onde ela escapa, nas situações limites, na aniquilação do corpo, nos escoamentos do desejo, na morte, na impassibilidade do acaso que se desenvolve na largura revirada do plano.

Movimento excêntrico, aquele que sai do centro, que carrega para fora, é o devir que acaba com o Juízo de Deus, mostrando que o lado de dentro é o fora revirado, corpo sem órgãos que dança ao avesso. Dança sem pernas e sem braços, uma experimentação com o caos, uma prova feiticeira, dionisíaca que esquarteja os cânones sociais, antropomórficos, arborescentes, numéricos.³⁵ Sob um modelo de educação que é a agrimensura do caos, há que se pensar um plano indeterminado, cujo potencial imensurável perverte a geometria e faz delirar a astronomia, atividades sob os auspícios de Saturno, ocupadas em cortar paisagens, seccionar o espaço, identificar pontos. Embora o plano geo-filosófico prescindia das medições de terra, contagem das populações, censos territoriais, dados, precisa se ocupar com algumas imagens estruturadas para operar seus problemas. Tais imagens funcionam como mapas, mostrando a aglomeração de riquezas, a distribuição das fortunas, a lapidação das terras, a redução e ampliação de territórios, a compartimentalização do desejo e as ameaças de fome, guerra e miséria. Preparar cultivos, planejar o uso da terra, prever os humores de suas estações, canalizar águas, mapear os veios vitais, as possibilidades de poços e de fontes: agrimensuras e técnicas que ajudam a transpor a morte, vir com mais força, passar pelo outro lado do culto, a face louca da cultura. Arte que segue o sentido inexplorado do eterno retorno, as rotas nunca antes traçadas do devir. Correr o risco, se atirar no impensado, é um tipo de rito iniciático que envolve passagens, mortes, renascimentos, processos maquínicos que se repetem, mas nunca se reproduzem do mesmo modo. Ritmos da vida, aprendidos nos trânsitos extensos e transes intensos dos corpos, corpos que se combinam em

³⁵ “Na Cabala existe uma música dos números e esta música, que reduz ao caos material a seus princípios, explica, por uma espécie de matemática grandiosa, como a natureza se organiza e dirige o nascimento das formas retiradas do caos”. Cf. ARTAUD. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: LP&M, 1986, p. 99.

máquinas que constróem planos de consistência intempestivos, frenéticos e desatinados.

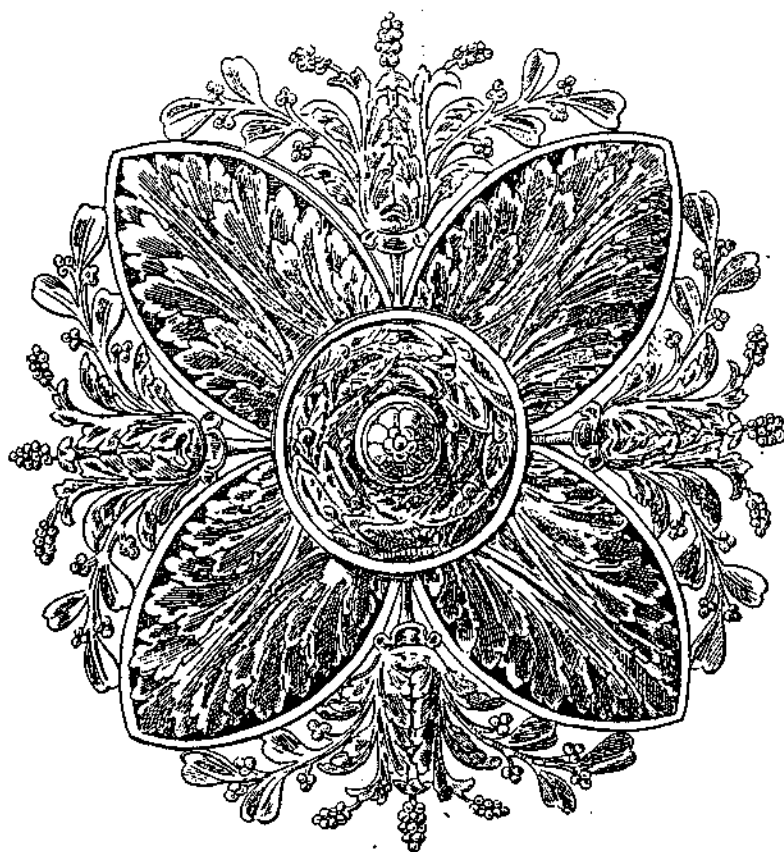
Antes de dispor de toda uma agrimensura para servir como referência para guiar a sua prática, a geo-educação se vale da estética atemporal, plano de perceptos e afectos que envolve incontáveis forças e outras inúmeras matérias de expressão. Matérias não cronológicas, não mensuráveis, apenas intensas, virtuais, potências para criação. Sob uma perspectiva esquizo-analítica, criar, potencializar o desejo, é não adoecer, sucumbir ao caos, sufocar de medo, evitar se deixar estrangular, picotar, cozinhar, comer, incorporar-se. "O pensamento é a invenção dessa Saúde, a criação de novas possibilidades de vida",³⁶ renascimentos e metamorfoses dionisíacas, a inversão de valores pensada por Nietzsche. Aprende-se a criar mergulhando no turbilhão caótico e extraindo dessa experiência forças para reinventar as imagens do plano, rir das pretensões de verdade com que as imagens se investem. Ensina-se a criar fugindo de ordens, desmantelando organismos e pervertendo organizações. Com Deleuze, a transvaloração implica experiências do pensamento que privilegiam a criação, pensar o impensável esposando o caos sem a "necessidade de sair de agenciamentos territoriais"³⁷ para prová-lo.

Prática de vida que se aprende fazendo, a geo-educação já existe, sempre existiu, é imanente aos devires da Terra. Mesmo que ainda esteja sempre em vias de se fazer, que talvez nunca seja feita, a geo-educação é um modo de orientar-se sobre os caóides, transpor planos de imanência filosóficos, lógicos, científicos e estéticos. Os últimos, planos fotográficos, pitorescos, grotescos, musicais, dramáticos, retóricos, cinéticos, esculturais, afectivos, dão consistência aos perceptos criados no plano de composição das artes. Experimentação de paisagens, o devir desse plano prova as variedades das sensações, as indefinições intensivas que dão singularidades a estados de coisas contaminados pela arte, virtuose da matéria. Plano de imanência

³⁶ TERRÉ, J. Ojos rojos, p. 51.

³⁷ TADEU, Tomaz. **Um plano de imanência para o currículo.** p. 33. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/download>> Acesso em: 21 set. 2003.

efetivado, não o virtuosismo da Grande Obra, mas a virtude humilde do corpo perfurado do artífice, atravessado por blocos de sensação e furores viscerais que colocam em prova a resistência da matéria. Acometido pelos furores passionais do pensamento, o artífice afirma o desejo no manejar das criações, na matéria curvada e forjada de acordo com uma vontade. Multiplicidades maquínicas ao invés da Criação divinizada, a vida criada, nomeada, ordenada. Trata-se do caos oceânico, "Grande Onda"³⁸, sempre em vias de se fazer, nunca pronta. Potencialidade do ovo, mistério indeterminado dos instantes prolongados ao infinito, sem imagem formada, nome, número ou qualquer designação, apenas beleza trágica, a graça de um devir.



³⁸ TERRÉ. Ojos rojos, p. 46.



Bloco de Referências



Bibliografia



ABBAGNAMO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4ª ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 1014p.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. **Tornar-se Outro: o tópos canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2002.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago**. Disponível em <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropf.html>> Acesso em: 18 jun.2002.

_____. **Manifesto pau-Brasil**. Disponível em <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifpaubrasil.html>> Acesso em: 18 jun.2002.

ANTONELLO, Giuliano. **Espinoza: ética dos encontros**. Trad. Tomaz Tadeu. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/face/tomaz/espinoza.htm#2>> Acesso em: jun.2002.

ARCHIPIÉLAGO. **Gilles Deleuze: pensar, criar, resistir**. Madrid, Alianza editorial, n.17, jun.,994.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Trad. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: LP&M, 1986.

BÁCKES, Jean louis. **Afrodite**. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BARRENECHEA, Miguel A. e NETO, José Olimpio Pimenta (Orgs.). **Assim falou Nietzsche**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

BENTES, Ivana. **Transe, crença e povo. Cadernos de Subjetividade**. Pontifícia Universidade Católica-SP. São Paulo: n. esp., p. 107-120, jun.1996.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993. 481p.

BLAVATSKY, Helena. **Síntese da doutrina secreta**. Trad. e seleção de textos Cordélia Alvarenga de Figueiredo. São Paulo: Pensamento, 2002.

BLAVATSKY, Helena. **Síntese da doutrina secreta**. Trad. e seleção de textos Cordélia Alvarenga de Figueiredo. São Paulo: Pensamento, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.

BONDENSON, Jan. **Galeria de curiosidades médicas**. Trad. Bruno Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega, v. 1**. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Mitologia grega, v. 2**. Petrópolis: Vozes, 2001.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclete, Maria Thereza Resende Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. 939p.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. O plissado barroco da pintura. Trad. Carmen Bello. In: ESCOBAR, Carlos Henrique. **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Hólon, 1991.

CADERNOS DE SUBJETIVIDADE. **Deleuze!** São Paulo: PUC-SP, esp., jun.1996.

CAMARGO, Luís. **Arte-educação: da pré-escola até a Universidade**. São Paulo: Studio,1993.

CARDOSO JR. Hélio Rebello. Conceitos onto-políticos no pensamento de Gilles Deleuze: "minoria" como "devir-minoritário". **Política & Trabalho**. PPGS-UFPB, n. 15, setembro 1999, p. 21-28. Disponível em <<http://www.geocities.com/ptpreview/15-cardosojr.html>> Acesso em: 19 jun. 2003.

CHÂTELET, Gilles. Para Gilles Deleuze. Trad. Martha Gambini. **Cadernos de Subjetividade**. Pontifícia Universidade Católica-SP. São Paulo, n. esp., p.41-44, jun.1996.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989. 996p.

COBRA, Rubens Queiroz. **Vida, época, filosofia e obras de Giordano Bruno**. Disponível em: <http://www.geocities.com/cobra_pages/fmp-bruno.htm> Acesso em: out. 2003.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. Trad. Tomaz Tadeu. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORAZZA, Sandra Mara. **Para uma filosofia do inferno na educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. Noologia do currículo: Vagamundo, o problemático, e Assentado, o resolvido. **Educação & Realidade**. UFRGS/FACED. Porto Alegre: v. 27, n. 2, p. 131-142, jul./dez. 2002.

_____. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos In: COSTA, Marisa Vorraber. **Caminhos investigativos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 105-131.

_____. Pesquisa-ensino: o "hífen" da ligação necessária na formação docente. **Araucárias** – Revista do Mestrado em Educação da FACIPAL. Palmas, v.1, n. 1, p. 07-16, 2002.

_____. O que faz gaguejar a linguagem da escola. In: CANDAU, Vera. **Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 89-103.

_____. Na diversidade cultural, uma "docência artística". **Pátio Revista Pedagógica**. Porto Alegre, n.17, p. 27-30, maio/jul., 2001.

_____. **Pesquisar o acontecimento**: estudo em XII exemplos. Porto Alegre: mimeo, jan/2004

CORAZZA, Sandra e TADEU, Tomaz. **Composições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CORPO, ARTE E CLÍNICA. Encontro promovido pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Usina do Gasômetro, 8 de abril de 2003.

COSTA, Sylvio de Sousa Gadelha. Pensar e viver: problema político de orientação e construção. In: LINS, Daniel (Org.) **Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

_____. Esquizo ou da educação: Deleuze educador virtual. In: LINS, Daniel; NETO, Aurélio G. e VERAS, Alexandre (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

CORSO, Mário. **Monstruário**: inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros. Porto Alegre: Tomo editorial, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Bergsonismo**. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

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

_____. **Foucault**. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Francis Bacon: logique de la sensation.** Torino: éditions de la différence, 1996.

_____. A imanência: uma vida. Trad. Tomaz Tadeu. **Educação & Realidade.** UFRGS/FACED. Porto Alegre: v. 27, n. 2, p. 10-18, jul./dez. 2002.

_____. **Nietzsche.** Trad. Alberto de Campos. Lisboa: Edições 70, 1994.

_____. **Nietzsche e a filosofia.** Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **O mistério de Ariana.** Trad. Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1996.

_____. Pensamento nômade. Trad. Milton Nascimento. In: _____. MARTON, Scarlett. **Nietzsche hoje?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Proust e os signos.** Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carvalho. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 1.** Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 3.** Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 4.** Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 5.** Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos.** Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELUMEAU, J. **A história do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada.** Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIAS, Rosa Maria. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. In: LINS, Daniel; NETO, Aurélio G. e VERAS, Alexandre (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

DOEL, Marcus. Corpo sem órgãos: esquizoanálise e desconstrução. Trad. Tomaz Tadeu. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DOMÈNECH, Miguel, TIRADO Francisco e GÓMEZ Lúcia. A dobra: psicologia e subjetivação. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DONALD, James. Cheios de si, cheios de medo: os cidadãos como ciborgues. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. Liberdade bem regulada. Trad. Tomaz Tadeu. In: Silva, Tomaz Tadeu (Org.). **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DROIT, Roger-Pol. Gilles Deleuze, um pensador singular e plural. Trad. Martha Gambini. **Cadernos de Subjetividade**. Pontifícia Universidade Católica-SP. São Paulo: n. esp., p. 64-68, jun.1996.

FAIVRE, Antoine. Hermes. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

FEITOSA, Charles. O que é isto -- filosofia pop? In: LINS, Daniel (Org.) **Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

FEITOSA OLIVEIRA, Roberto Charles. Ex-verter a metafísica: a questão do sensível em Nietzsche e Heidegger. In: BARRENECHEA, Miguel Angel de e NETO, Olimpio José Pimenta (Orgs.) **Assim falou Nietzsche**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

FEITOSA, Charles e BARRENECHEA, Miguel A. In: _____. **Assim falou Nietzsche: memória, tragédia e cultura**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 1838p.

FILHO, Fernando Silva Teixeira. **Subjetividade estética: o gesto da sensação**. São Paulo: PUC/SP, 1993. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Programa de Estudos Pós-graduados de Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1993.

FOGEL, Gilvan. **Conhecer é criar: um ensaio a partir de F. Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2003.

FONTEBASSO, Maria Rosa. **A aprendizagem na educação de jovens e adultos: "tempo fora dos eixos"**. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2002. 242f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

FOUCAULT, Michel. Ariadna se ha colgado. Archipiélago. Gilles **Deleuze**: pensar, crear, resistir. Madrid, n.17, p. 83-87, jun.1994.

_____. **História da loucura na Idade Clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Os anormais**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRANCO, Vera. Francis Bacon. **Galeria**: Revista de Arte. São Paulo, v. 21, p. 78-85, ago./set. 1990.

FURTADO, José Luiz. A essência da vida na filosofia da arte em O nascimento da tragédia. In: BARRENECHEA, Miguel A. e NETO, José Olimpio Pimenta. **Assim falou Nietzsche**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. **Do livro-máquina à máquina-livro**. Disponível em <http://www.palavreiros.hpg.ig.com.br/criticaliteraria_dolivromaquinaamaquinaalivro.htm> Acesso em: 5 set. 2003.

GALLO, Sílvio. Em torno de uma educação menor. **Educação & Realidade**. UFRGS/FAGED. Porto Alegre, v. 27, n.º. 2, p. 169-178, jul./dez. 2002.

_____. **Deleuze & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GAUTHIER, Clermont. Esquizonanálise do currículo. Trad. Tomaz Tadeu. **Educação & Realidade**. UFRGS/FAGED. Porto Alegre: v. 27, n. 2, p. 143-155, jul./dez. 2002.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-mosntro. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.) **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. **Movimento total: o corpo e a dança**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

_____. **"Ele foi capaz de introduzir no movimento dos conceitos o movimento da vida"**. Porto Alegre, 2003. **Educação & Realidade**. UFRGS/FAGED. Porto Alegre: v. 27, n. 2, p. 205-224, jul/dez. 2002. Entrevista concedida a Sandra Corazza e Tomaz Tadeu.

GILCHRIST, Cherry. **A alquimia e seus mistérios: história concisa da filosofia e prática da alquimia desde sua origem até o século XX: avaliação da tradição hermética ocidental.** Trad. Aydano Arruda. São Paulo: Ibrasa, 1988.

GIMBUTAS, Marisa. A “Vênus Monstruosa” da pré-história. Trad. Beatriz Pena. In: CAMPBELL, Joseph et al. **Todos os nomes da Deusa.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

GIROTTO, Nara Lúcia. **Crônicas de uma prática (re) inventada: a discussão da criação/invenção imanente à prática docente.** Porto Alegre: UFRGS/FACED. 181f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias.** Trad. Maria Cristina Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

_____. **Caosmose: um novo paradigma estético.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1999.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário de mitologia grega.** São Paulo: Cultrix, 1995.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. **Império.** Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HENDERSON, George. **Arte medieval.** Trad. Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1988.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses.** Trad. Jan Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOUAISS, A. VILLAR, M.S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2925p.

JANSON, H. W. **História da arte: panorama das artes plásticas e da arquitetura da Pré-história à actualidade.** Trad. J.A. Ferreira de Almeida. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

JÓDAR, Francisco e GÓMEZ, Lucía. **Devir-criança: experimentar e explorar outra educação.** Trad. Tomaz Tadeu. **Educação & Realidade.** UFRGS/FACED. Porto Alegre: v. 27, n. 2, p. 31-46, jul./dez. 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e alquimia.** Trad. Maria Luiza Appy, Margareth Makray e Dora Mariana Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes, 1990.

_____. **Símbolos da transformação.** Trad. Eva Stern. Petrópolis: Vozes, 1995.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. In: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

_____. **A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. São Paulo: PUC, 1997. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

KERÉNYI, Karl. **Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível**. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. **Malleus maleficarum: o martelo das feiticeiras**. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1991.

KRÖEF, Ada. Interceptando currículos: produzindo novas subjetividades. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre: UFRGS/FACED. Porto Alegre, n. 26, v. 1, p. 93-114, jan./jun. 2001.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. Trad. Fátima Sá Correia, Maria Emília Aguiar, José Eduardo Torres e Maria Gorete de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 1336p.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche & a Educação**. Trad. Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LASCAULT, Gilbert. **Le monstre dans l'art occidental: un problème esthétique**. Paris: Klincksieck, 1973.

LECLERQ, Stéfan. Deleuze e os bebês. Trad. Tomaz Tadeu. **Educação & Realidade**. UFRGS/FACED. Porto Alegre: v. 27, n. 2, p.19-29, jul./dez., 2002.

LEVI, Eliphaz. **Dogma e ritual da alta magia**. Trad. Rosabis Camaysar. São Paulo: Pensamento, 1988.

LEVY, Joel. **Gran enciclopedia de los seres mágicos**. Barcelona: RBA Libros, 2000.

LINS, Daniel, NETO, Aurélio G. e VERAS, Alexandre (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

LURKER, Manfred. **Dicionário dos deuses e demônios**. Trad. Cecília Camargo Bartalotti e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins fontes, 1993. 283p.

LYOTARD, Jean-François. O tempo que não passa. Trad. Martha Gambini. **Cadernos de Subjetividade**. PUC-SP. São Paulo: n. esp., p. 45-46, jun.1996.

MACHADO, Roberto. Deleuze sem hermetismos. **Cadernos de Subjetividade**. PUC-SP. São Paulo: n. esp., p. 45-46, jun.1996. p. 239-243.

_____. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____. **Zaratustra, tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MACLAGAN, David. **Mitos da criação**. Trad. Francisco Perales. Madrid/Rio de Janeiro/Lisboa: Ed. Del Prado, 1997.

MEIRA, Marly. **Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível**. Porto Alegre: Mediação, 2003.

MINOIS, George. **Historia de los infiernos**. Barcelona: Paidós, s/d.

MOSÉ, Viviane. Nietzsche e a genealogia do sujeito. In: BARRENECHEA, Miguel A. e NETO, José Olímpio Pimenta. **Assim falou Nietzsche**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

NEGRI, Antônio. **A anomalia selvagem**. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

NETO, Simões Lopes. **Contos gauchescos e lendas do sul**. Porto Alegre: LP&M, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratrusta**. Trad. Mário Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **A origem da tragédia**. Trad. Sílvio Donizete Chagas. São Paulo: Moraes, s/d.

_____. **O crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo)**. Trad. Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992..

_____. Sobre la verdade y la mentira en sentido extramoral. Trad. Eduardo Ovejero y Maury In: _____. **El orien de la tragédia y obras póstumas**. Buenos Aires: M. Aguilar, 1947, p. 395-408.

ORLANDI, Luiz. Linhas de Ação da Diferença. In: ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro Campus, 1990.

_____. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1978.

PAIVA, Cláudio Cardoso. **As aparições do Deus Dionísio na Idade Mídia: televisão e ficção seriada no Brasil do século XX**. Universidade Federal de Paraíba. Disponível em

<http://www.ubi.pt/~comum/cardoso-claudio-dionisio-idade-midia.html>. Acesso em: 27 ago. 2003.

PAPUS. **ABC do ocultismo**. Trad. Sociedade das Ciências Antigas. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

PARENTE, André (Org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.

PASCAL, Georges. **Descartes**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PASSERONE, Giorgio. O último curso? In: ESCOBAR, Carlos Henrique. **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Hólon, 1991.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2002.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. SP: Iluminuras, 2000.

_____. Deleuze, um pensador intempestivo. In: LINS, Daniel, NETO; Aurélio G. e VERAS, Alexandre (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

_____. **Da clausura do Fora ao Fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Brasiliense, s/d.

PEQUENO e divertido dicionário de diabos, demônios, capetas e espíritos diabólicos. São Paulo: Marco Zero, 1992, p. 195

PEREIRA, Nilton Mullet. **História de amor na educação**. UFRGS/FACED. 236 f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

Pequeno dicionário tupi-guarani de um manezinho. Disponível em <<http://www.ufsc.br/~esilva/Dicionario.html>> Acesso em: 11 fev. 2004.

PERUZZO, Rosália. **Das artes de viver e das possíveis hibridações de subjetividades**. Porto Alegre: FACED/UFRGS, 2002. 440 f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

PESSOA, Fernando. **O Eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PINSENT, John. **Mitos e lendas da Grécia antiga**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Edições Melhoramentos/ Editora Universidade de São Paulo, 1978.

PLATÃO. **Diálogos**: Menon – Banquete – Fedro. Trad. Jorge Paleikat. Porto Alegre: Globo, 1962.

POMBO, Olga. **Enciclopédias filosóficas – Leibniz**. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/cap3p5/en-leibniz.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2004.

POZATTI, Mauro. **Em busca da inteireza do ser**: formulações imagéticas para uma abordagem transdisciplinar e holística em saúde e educação. Porto Alegre: FACED/UFRGS, 2003. 138 f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

RAJCHMAN, Jhon. Existe uma inteligência do virtual? Trad. Maria Cristina Franco Ferraz. In: ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **As ligações de Deleuze**. Trad. Jorge Pires. Lisboa: Temas e debates, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuziana? Trad. Ana Lúcia Oliveira. In: ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

REGNAULT, François. A vida filosófica. Trad. Martha Gambini. **Cadernos de Subjetividade**. PUC-SP. São Paulo, n. esp., p. 47-59, jun.1996.

RIBEIRO, José. **O ritual africano e seus mistérios**. Rio de Janeiro: Espiritualista, 1969.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROOB, Alexander. **Alquimia e misticismo**. Trad. Teresa Curvelo. Taschen, 1997.

ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. Trad. Tomaz Tadeu. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ROY, Kaustuv. Gradientes de Intensidade: o espaço háptico deleuziano e os três “erres” do currículo”. Trad. Tomaz Tadeu. **Educação & Realidade**. UFRGS/FACED. Porto Alegre: v. 27, n. 2, p. 89-109, jul./dez., 2002.

SANTOS, Laymert Garcia dos. A filosofia como *Art Brut*. **Cadernos de Subjetividade**. PUC-SP. São Paulo, n. esp., p. 79-81, jun. 1996.

SAUNDERS, Robert. A educação criadora. **Revista ARTE 10**. São Paulo, n. 10, ano 3, Ed. Max Limonad, p. 19-24, 1984.

SCHEIBER, Werner e MATHYS, Friedrich Karl. **Infectio**: historia de las enfermedades infecciosas. Trad. Mercedes Schoeffel. Basilea: Roche, 1987.

SCHÉRER, René. Deleuze educador. Trad. Juan Gabriel López Guix. **Archipiélago**. Madrid, n. 17, p. 35-38, jun 1994.

SILVA, Alexandre Rocha da. **Elementos para uma comunicação pós-midiática**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003. 298 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Dr. Nietzsche curriculista** – com uma pequena ajuda do professor Deleuze. Cd rom, 24ª Reunião Associação Nacional de Pós-Graduação em Educação, 2001.

_____. (Org.) **Pedagogia dos monstros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. (Org.) **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário de mitologia**. São Paulo: Cultrix, 1997. Reimpressão do Dicionário de mitologias européias e ocidentais. INL/MEC, 1973.

ESPINOSA, Benedictus de. **Ética** In: _____. **Espinosa**. Pensamentos metafísicos; Tratado de correção do intelecto; Baruch de Espinosa; trad. e seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção *Os pensadores*).

SPINOZA. **Ética** (parte II e III). Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Porto Alegre, 2002. (mimeo).

STEINBERG, Shirley. **Kindercultura: a construção da infância pelas grandes corporações**. In: SILVA, Luiz Heron; AZEVEDO, José e SANTOS, Edimilson (Orgs.). **Identidade social e a construção do conhecimento**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Secretaria de Educação, 1997.

TADEU, Tomaz. **A arte do encontro e da Composição: Spinoza + Currículo + Deleuze. Educação & Realidade**. UFRGS/FACED. Porto Alegre: v. 27, n. 2, p.47-57, jul./dez. 2002.

_____. **Um plano de imanência para o currículo**. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/download>> Acesso em: 21 set. 2003.

TERRÉ, Jordi. **Ojos rojos: tientos sobre algunas fórmulas deleuzianas**. **Archipiélago**. Madrid, nº.17, p.42-51, jun.1994.

TÖPFFER, Pierre. **As missas negras**. Trad. Maria Manuela Silva. Sintra: Publicações Europa-América, 1980.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999.

VARENNE, Jean-Michel. **A alquimia**. Trad. Maria Gabriela Bragança. Sintra: Publicações Europa-América, 1989.

VESPÚCIO, Américo. **Novo mundo**: as cartas que batizaram à América. Apresentação e notas Eduardo Bueno. Trad. das cartas: João Ângelo Oliva, Janaína Amado Figueiredo e Luís Carlos Figueiredo. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

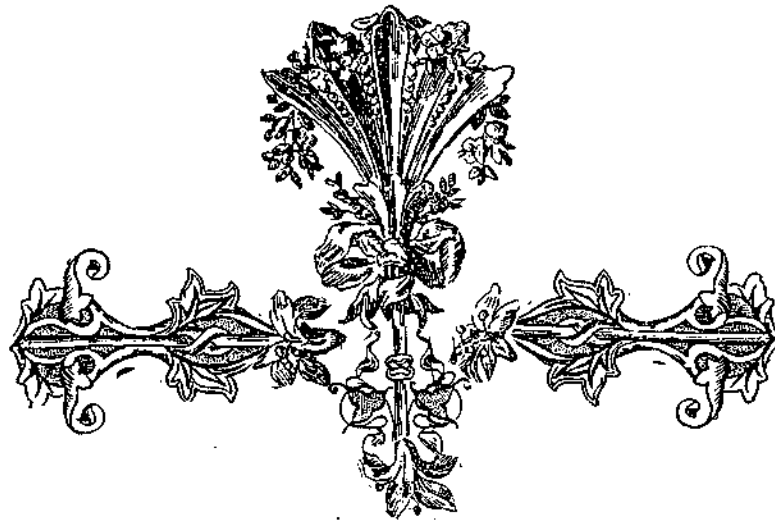
VICTOR HUGO. **O corcunda de Notre-Dame**. Trad. Paulo Silveira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

VITEBSKY, Piers. Trad. Alfonso Carmona Teixeira. **O xamã**: viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria até o Amazonas. Evergreen/Taschen, 2001.

WILSON, Brent. Mudando conceitos da criação artística: 500 anos de arte-educação para crianças. In: BARBOSA, Ana Mae. e SALES, Heloísa Margarida. **O ensino da arte e sua história**. São Paulo: MAC/USP, 1990.

WÖLFFLIN, Henrich. **Renascença e Barroco**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.





Fontes Consultadas



ABECEDÁRIO DELEUZE. Trad. Tomaz Tadeu. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc.htm>> Acesso em: jun. 2002.

ANDAHAZI, Federico. **O anatomista.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

_____. **As piedosas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ARAGÃO, Teixeira. **Diabruras, santidades e prophecias.** 1ª ed. Lisboa: Vega, 1894.

BALTRUSAITIS, Jurgis. **Aberrações:** ensaio sobre a lenda das formas. Trad. Vera Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

BECKER, Rosane. **Educação Artística:** uma disciplina de ensino. Espaços da Escola. UNIJUÍ. Ijuí, n.11, p. 24-29, jan./mar. 1994.

BIANCO, Giuseppe. Gilles Deleuze educador: sobre a pedagogia do conceito. Trad. Tomaz Tadeu. **Educação & Realidade.** UFRGS/FACED. Porto Alegre, v. 27, n. 2., p. 179-204, jul./dez. 2002.

BLAKE, William. **O matrimônio do céu e do inferno.** São Paulo: Iluminuras, 2000.

BORGES, Jorge Luis e GUERRERO. **O livro dos seres imaginários.** Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 2000.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no país das maravilhas através do espelho e o que Alice encontrou lá.** Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1980.

COETZEE, John. **A vida dos animais.** Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COLBERT, David. **O mundo mágico de Harry Potter:** mitos, lendas e histórias fascinantes. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

COLI, Jorge. **Da imagem divina até o neoclassicismo o corpo passa a ser exposto no século 19 em toda a sua fragilidade e a se constituir numa poética do fragmento contra as certezas científicas e as tiranias da perfeição.** Disponível em: <<http://www.uol.com.br/fsp/mais/fs0206200204.htm>> Acesso em: 22 jun. 2002.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do diabo:** o diabo como sombra de Deus na história. Trad. Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon:** lógica de la sensación. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002.

_____. **Instintos e instituições.** In: ESCOBAR, Carlos Henrique. Dossier Deleuze. Rio de Janeiro: Hólon, 1991.

EISNER, Elliot. **Structure and magic in discipline** – based art education. Journal of Art e Design Education. Londres, v. 7, n. 2, p. 185-196, 1988.

_____. **Educating artistic vision.** Nova York: Mac'millan, 1972.

_____. **The role of discipline** – Based art education in american's schools. Reston, p. 6-45, 1987.

FLORESCU, Radu. **Em busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos.** Trad. Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Mercuryo, 1998.

FOUCAULT, Michel. **O sujeito e o poder.** In: Dreyfus, Hubert e Rabinow, Paul. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **Vigiar e punir.** Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...** um caso de parricídio do século XIX. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

_____. **História da sexualidade, 1: a vontade de saber.** Rio de Janeiro, Graal, 1997.

_____. **História da sexualidade, 2: o uso dos prazeres.** Rio de Janeiro, Graal, 1984.

_____. **História da sexualidade, 3: o cuidado de si.** Rio de Janeiro, Graal, 1985.

_____. A vida dos homens infames. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992. p. 89-128.

_____. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **O mito na sala de jantar.** Porto Alegre, Movimento, 1993.

FOGEL, Gilvan. Por que não teoria do conhecimento? Conhecer é criar. **Cadernos Nietzsche.** GEN/USP. São Paulo: n. 13., p. 89-117, 2002.

_____. Fragmento de interptração de "do conhecimento imaculado". In: FEITOSA, Charles e BARRENECHEA, Miguel A. **Assim falou Nietzsche: memória, tragédia e cultura**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1972. v. XVII, p. 272-314.

_____. Uma neurose demoníaca do século XVII (1923). In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1972., v.XIX, p. 87-133.

_____. Totem e tabu (1913-1914). Trad. Orizon Carneiro Muniz. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1972. V.XIII.

GAMBINI, Roberto. **Espelho índio: a formação da alma brasileira**. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000.

GARCIA, Wladimir. Territórios virtuais e educação. **Educação & Realidade**. UFRGS/FACED. Porto Alegre: v. 27, n. 2, p. 67-76, jul./dez. 2002.

GIGER, H.R. **HR Giger Arh+**. Trad. Casa das Línguas. Lda. Taschen, 1991.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Quetzal, 1994, p. 75-88.

_____. Uma reviravola no pensamento de Deleuze. In: ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

GOMES, Paola B.M.B. Devir-animal e educação. **Educação & Realidade**. UFRGS/FACED. Porto Alegre: v. 27, n. 2, p. 59-66, jul./dez. 2002.

GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise**. Trad. Constança Marcondes César e Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1988.

_____. **Revoluções moleculares: pulsações políticas do desejo**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Trad. Walter Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1973.

HOCKE, Gustav. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JULIEN. P. Histeria. In: Kaufmann, Pierre. **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 245-252.

KAYSER, W. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KANGUSSU, Imaculada. Palavras sonantes, verdades e mentiras. In: BARRENECHEA, Miguel A. e NETO, José Olímpio Pimenta. **Assim falou Nietzsche.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

KOHAN, Walter O. Entre Deleuze e a educação. **Educação & Realidade.** UFRGS/FACED. Porto Alegre: v. 27, n. 2, p.123-130, jul./dez. 2002.

KOLTUV, Bárbara Black. **O livro de Lilith.** São Paulo: Cultrix, 1997.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação.** ANPED. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

_____. **Pedagogia profana.** Porto Alegre: Contrabando, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1997.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora em Blanchot, Foucault e Deleuze.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

LINK, Luther. **O diabo: a máscara sem rosto.** Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

_____. A escrita das origens: Artaud e Nietzsche. In: BARRENECHEA, Miguel A. e NETO, José Olímpio Pimenta. **Assim falou Nietzsche.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____. (Org.). **Cultura e subjetividade: saberes nômades.** Campinas: Papyrus, 1997.

_____. (Org.) **Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

_____. Sujeitos e devires: o corpo drogado. In: _____. **Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LORENZ. F.V. **Cabala: a tradição esotérica do ocidente.** São Paulo: Pensamento, 1993.

MACHADO, Roberto. Zaratrusta, o apolíneo e o dionisíaco. In: BARRENECHEA, Miguel A. e NETO, José Olímpio Pimenta. **Assim falou Nietzsche.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

MANNERING, Douglas. **A arte de Leonardo Da Vinci**. Trad. Francisco de Castro Azevedo. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981.

MARTON, Scarlett. Só acreditaria num deus que soubesse dançar. In: FEITOSA, Charles e BARRENECHEA, Miguel A. **Assim falou Nietzsche: memória, tragédia e cultura**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

_____. Deleuze e sua sombra. In: ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MARTEAU, Paul. **O tarô de Marselha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1991.

MCNALLY, Raimond e FLORESCU, Radu. Trad. Luiz Carlos Lisboa. **Em busca de Drácula e outros vampiros**. São Paulo: Mercuryo, 1995.

MICHELET, Jules. **A feiticeira**. Trad. Ronald Wernek. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

MINOIS, Georges. **Historia de los infiernos**. Barcelona: Paidós, s/d.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MONTAIGNE, Michel. Dos canibais. In: _____. **Ensaaios**. Trad. Sergio Millet. Brasília: UNB/Hucitec, 1987.

NETO, Aurélio Guerra. Comemoração e Ressonância. In: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

_____. Algumas questões em torno de *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche. In: LINS, Daniel, NETO, Aurélio G. e VERAS, Alexandre (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O Anticristo**. São Paulo: Centauro, 2000.

NOVINSKY, Anita. **A inquisição**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

OSO, Fernando Jiménez del. **Brujas, las amantes del diablo**. Madrid: Anaya, 1995.

PAGELS, Elaine. **The origin of Satan**. New York: Vintage books, 1996.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara Kneese. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PARDO, Eliane. **Abrir as palavras: porque a escrita pode rir também**. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2003. 278f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

PERRUSI, Martha S. Filosofia... Arte... Vida! In: LINS, Daniel (Org.) **Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

PIERRARD, Pierre. **A história da igreja**. São Paulo: Edições Paulinas, 1982.

PIMENTA, Olimpio. Arte e conhecimento em Nietzsche. In: FEITOSA, Charles e BARRENECHEA, Miguel A. **Assim falou Nietzsche: memória, tragédia e cultura**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROLNIK, Suely. Despachos no museu, sabe-se lá o que vai acontecer. In: RAGO, Margareth, ORLANDI, Luiz e VEIGA-NETO, Alfredo. **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschanas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. Esquizoanálise e Antropofagia. In: _____. ALLIEZ, Eric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. Toxicômanos de identidade. In: Lins, Daniel (Org.). **Cultura e subjetividade: saberes nômades**. Campinas: Papirus, 1997.

_____. Uma insólita viagem à subjetividade. In: Lins, Daniel (Org.). **Cultura e subjetividade: saberes nômades**. Campinas: Papirus, 1997.

ROCH, Rudolf. **The book of signs**. Trad. alemão Dyvyan Holland. London: Dover, 1930.

ROUDÈNE, Alex, et al. **História do ocultismo**. Trad. António Castro. Porto: Nova Crítica, s/d.

ROWLING, J.K. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Harry Potter e a câmara secreta**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Harry Potter e o cálice de fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

