

# COMPOSIÇÕES COM DELEUZE: FILOSOFIA, ARTE E EDUCAÇÃO

Maria dos Remédios de Brito  
Marcus Novaes  
Dhemersson Warly Santos Costa  
Orgs.

# COMPOSIÇÕES COM DELEUZE: FILOSOFIA, ARTE E EDUCAÇÃO

Maria dos Remédios de Brito  
Marcus Novaes  
Dhemersson Warly Santos Costa  
Orgs.

2021

Editora do PPGARTES/Universidade Federal do Pará

ICA  
INSTITUTO DE  
CIÊNCIAS DA  
ARTE UFPA



PPG Artes  
Programa de Pós-graduação  
em Artes da UFPA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)  
Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)**

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)**

Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)  
Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)**

José Afonso Medeiros Souza (Coordenador)  
Rosângela Marques de Britto (Vice-Coordenadora)

**EDITORA PPGARTES\***

Lilium Cristina Barros Cohen (Coordenadora Editorial)  
Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

**COMITÊ CIENTÍFICO**

Prof<sup>a</sup>. Dra. Lilium Cristina Barros Cohen (Presidente)  
Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Flávia Mendes Sapucaí  
(ICA, Universidade Federal do Pará)  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa  
(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)  
Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior  
(ICA, Universidade Federal do Pará)  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Giselle Guilhon Antunes Camargo  
(ICA, Universidade Federal do Pará)  
Prof. Dr. José Carlos de Paiva  
(FBA, Universidade do Porto)  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Laura Malosetti Costa  
(IA, Universidad Nacional San Martin)  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral  
(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)  
Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy  
(ICA, Universidade Federal do Pará)  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rejane Coutinho  
(IA, Universidade Estadual Paulista)  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Valzeli Figueira Sampaio  
(ICA, Universidade Federal do Pará)



**FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO:**

Projeto Gráfico: Dhemersson Warly Santos Costa e Maria dos Remédios de Brito

Editoração Eletrônica: Editora do PPGARTES/Universidade Federal do Pará

Capa: Dhemersson Warly Santos Costa

Revisão Textual: Os/as próprios/próprias autores/autoras dos textos.

Ficha Catalográfica: Larissa Lima da Silva

Os textos passaram por um processo de avaliação por pares.

\*A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.

---

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA**

---

C737c

Composições com Deleuze [recurso eletrônico]: filosofia, arte e educação / Maria dos Remédios de Brito, Marcus Novaes, Dhemersson Warly Santos Costa, Orgs. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). – Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.

Inclui bibliografias.

Modo de acesso:

<http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/pesquisa/producao-intelectual>

ISBN 978-65-88455-28-9

1. Arte - filosofia. 2. Arte - educação. 3. Teoria do conhecimento - Arte. I. Brito, Maria dos Remédios de, org. II. Novaes, Marcus, org. III. Costa, Dhemersson Warly Santos, org. IV. Título.

CDD 23. ed. - 701

---

# Sumário

- 06**      **PROÊMIO**  
*Maria dos Remédios de Brito*  
*Dhemersson Warly Santos Costa*  
*Marcus Pereira Novaes*
- 11**      **FOUCAULT, BLANCHOT, DELEUZE, GUATTARI**  
**CREACIÓN DEL PENSAMIENTO / PENSAMIENTO DE LA**  
**CREACIÓN**  
*Sigifredo Esquivel Marín*
- 45**      **ENTRE A INDIVIDUAÇÃO E O AFECTO: O CORPO-**  
**IMAGEM**  
*Veronica Damasceno*
- 65**      **CONCERTO (IN) FORMAÇÃO: TEXTURAS E**  
**IMPROVISACIONES NO ENTRE DO TEMPO**  
*Marcus Pereira Novaes*  
*Jairo Perin Silveira*
- 92**      **COM CLARICE LISPECTOR E DELEUZE: FABULAÇÃO E**  
**ESCRITA**  
*Maria dos Remédios de Brito*  
*Dhemersson Warly Santos Costa*
- 112**      **SENTIR LOS AFECTOS: UNA INVESTIGACIÓN ENTRE**  
**EL CUERPO Y LA IMAGEN MEDIADA POR LA**  
**IMPROVISACIÓN**  
*Ximena Romero*
- 128**      **CINEMA NÔMADE ENQUANTO EVENTO DE FRONTEIRA: O**  
**NOMADISMO EM TRINH T. MINH-HA**  
*Marina Costin Fuser*
- 146**      **HACIA UNA TEORÍA DEL ARTE EN ENTORNOS REMOTOS**  
*Cristina Pósleman*
- 161**      **CONSIDERAÇÕES SOBRE O POST-SCRIPTUM SOCIEDADE**  
**DE CONTROLE**  
*Roberto Pereira de Almeida Barros*

- 177** REMEDIOS VARO: LOS DEVENIRES DE UNA BRUJA DELEUZIANA  
*Karla Castillo Villapudua*
- 191** ABISMOS: NOS ENTRE-MUNDOS DE NÓS MESMOS  
*Marcelo Vicentin*  
*Carlos Roberto da Silveira*  
*Clayton Messias*
- 206** CAOSMOPOTÊNCIA, IMPODER E CRUELDADA: DOS ESTILHAÇOS DE DEUS À DISSOLUÇÃO DO EU – POR UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA  
*Alex Fabiano C. Jardim*  
*Michelle Martins*
- 226** APRENDER COM... O CAROÇO DE TUCUMÃ, O CAJU E AS ÁGUAS MARAJOARAS: COMPOSIÇÕES COM DALCÍDIO E DELEUZE  
*Dhemersson Warly Santos Costa*  
*Carlos Augusto Silva e Silva*  
*Maria dos Remédios de Brito*
- 243** DISPOSITIVO POÉTICO PANÔCORPO  
*Vandiléia Foro*
- 256** ORGANIZADORES
- 257** BIOGRAFIA DOS AUTORES

# Proêmio

Este E-book é uma composição de ensaios, palestras, conferências e trabalhos apresentados no *III Colóquio Variações Deleuzianas*, realizado pela primeira vez em formato virtual, nos dias 09, 10, 11 de novembro de 2020, em virtude da crise sanitária que atravessa o mundo pela Covid-19, que impede, violentamente, aproximações e convívio real entre pessoas, convocando radicalmente o isolamento social.

O evento teve o apoio do Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, e do Grupo de Estudos e Pesquisas CONVERSAÇÕES: Filosofia Contemporânea e Educação, UFPA/CNPq.

O pensamento Deleuziano vem cada vez mais se estabelecendo no Brasil e convocando intercessões fundamentais a partir de seus conceitos filosóficos para a educação, a arte, a ciência. Os textos que atravessam essa coletânea estão, em certa medida, apoiados ou inspirados no pensamento de Gilles Deleuze, e se fazem filosoficamente em intercessões com a arte, com o corpo, com a literatura, com o cinema, com a música e com a educação.

Os manuscritos convocam um exercício para um pensamento paradoxal, e atravessa um certo combate permanente contra a tirania do mesmo, do pensamento identitário. Portanto, não se trata de passar por um formato conservador do pensamento, que funcione como uma máquina estatal ou de intimidação das ideias, antes a filosofia de Deleuze faz um convite ao não filosófico como motor inventivo e potente para o pensamento. Então, diferentes saberes se implicam, interferem e ressoam entre si para daí saltar um outro. Essas alianças são elementos de enfrentamentos dos universais e das purezas de pensamentos; trata-se de contágios, de afirmação, de devires outros, pois

não é uma questão de ponto de partida, mas como se coloca em órbita certos problemas que estejam além das oposições ou fora do verdadeiro ou do falso.

Deleuze, a partir de sua filosofia, afirma positivamente a força do não filosófico com a maior importância ética, abrindo rasuras para a criação de uma outra imagem de pensamento, por isso, a sua filosofia é engajada, uma geofilosofia, uma micropolítica disposta a criar o povo que falta, a abandonar e criar territórios, espaciotemporais, a inventar suas regras, reterritorializar-se buscando novos modos vitais de existência, abrir passagens que saiam das formatações fechadas, produzir correntes de ar para a vida não sufocar.

Assim, a coletânea que chega ao público é também um ato de resistência aos modos de vidas reativos. Têm-se treze textos, cada um, ao seu modo, pensa Deleuze, com Deleuze e contra Deleuze, sim, pois o pensador não desejava seguidores, sobretudo aqueles pensadores nômades que ousassem atravessar seu próprio deserto na grande aventura criativa do pensamento.

*Pensar com*, em aliança, em intercessão... é o exercício experimentado pelos autores em suas escritas. No texto de abertura, "*La creación del pensamiento/el pensamiento de la creación (Foucault, Deleuze-Guattari, Simondon, Blanchot)*", Sigifredo Esquivel Marín explora o sentido das expressões criação de pensamento e pensamento de criação, inspirado em pensadores como Michel Foucault, Maurice Blanchot e Gilles Deleuze, Félix Guattari e Gilbert Simondon.

Verônica Damasceno, em "*Entre a individuação e o afecto: o corpo-imagem*", movimenta conceitos importantes da filosofia da diferença de Gilles Deleuze, tais como: intensidade, afectos e hecceidade, articulando-os com o



princípio da individuação de Gilbert Simondon para pensar a existência de um corpo como imagem.

Marcus Pereira Novaes e Jairo Perin Silveira movimentam - no ensaio relato de experiência "*Concerto (in)formação: texturas e improvisações no entre do tempo*" - uma escrita ensaísta-experimental-musical-sonoro, uma espécie de cristalografia pedagógica, em que a música vai compondo com os pensamentos artísticos, filosóficos e científicos, mas também com o campo educativo, paisagens educativo-musicais, modulando o som e aprendizagens em vias da experimentação.

Maria dos Remédios de Brito e Dhemersson Santos (com)partilham, em "*Com Clarice Lispector e Deleuze: fabulação e escrita*", variações que atravessam a escrita, o corpo e a fabulação em Gilles Deleuze e Clarice Lispector, pois a escrita nesses autores passa por variações de todas as ordens, processo de aberturas de mundos, de produzir modos de pensamentos outros, desenraizando o pensamento, a intuição para, então, poder criar um outro corpo-pensamento e uma outra forma de escrita.

Em "*Sentir los afectos: una investigación entre el cuerpo y la imagen mediada por la improvisación*", Ximena Romero costura, como uma espécie de colcha de retalhos, experiências de criação artística que ocorrem na fronteira entre a dança e a expressão dramática e a expressão audiovisual.

A relação entre cinema nômade e a fronteira em Trinh T. Minh-ha é explorada por Marina Costin Fuser no texto "*Cinema nômade enquanto evento de fronteira: o nomadismo em Trinh T. Minh-ha*", no qual traça composições a partir de sua teoria fílmica em conversa com os cruzamentos de *la frontera* de Glória Anzaldúa (1987), as teorias nômades de Rosi Braidotti (2011), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1986), e do cinema nômade contemporâneo.

Cristina Pósleman, em *"Hacia una teoría del arte en entornos remotos"*, apresenta uma série de notas produzidas a partir do encontro com o artista Enzo Luciano, para pensar a arte em um contexto de pandemia.

Roberto Pereira de Almeida Barros movimenta, no texto *"Considerações sobre o post-scriptum sociedade de controle"*, digressões interessantes a partir do texto *"Sociedade de Controle"*, indicando a pertinência e a atualidade da perspectiva política enviesada no projeto filosófico de Gilles Deleuze.

Em *"Remedios Varo: los devenires de una Bruja deleuziana"*, Karla Castillo Villapudua explora variações deleuzianas na obra da artista espanhola Remedios Varo, passeando, como uma espécie de voo da bruxa, pelos conceitos de devir-bruxa-diferencial, devir-animal e devir-fantasma como abertura para ponderar possibilidades ontológicas e estéticas implicadas na citada obra de a partir de uma leitura deleuziana-guattariana.

Em *"Abismo: nos entre-mundos de nós mesmos"*, os autores Marcelo Vicentin, Carlos Roberto Silveira e Clayton Messias traçam algumas aproximações entre a questão de linha abissal, perspectiva proposta por Boaventura Sousa Santos, e o pensamento de Michel Foucault e Gilles Deleuze.

Alex Fabiano C. Jardim e Michelle Martins produzem, em *"Caosmopotência, impoder e crueldade: dos estilhaços de deus à dissolução do eu - por uma experiência estética da existência"*, conversações com Deleuze e Guattari e a presença de Artaud como intercessor importante na perspectiva deleuziana de esgotamento.

Em *"Aprender com... O caroço de tucumã, o caju e as águas marajoaras: composições com Dalcídio e Deleuze"*, Dhemersson Santos, Carlos Augusto Silva e Silva e Maria dos Remédios de Brito anunciam - através de uma escrita porosa, e inspirados nas travessias de Alfredo em "chove nos campos

de cachoeira”, de Dalcídio Jurandir - que o aprender é uma experiência de composição *com* os signos e *com* a violência dos encontros, pois não se aprende imitando ou na busca do reconhecimento de um determinado saber, mas criando zonas de vizinhança, fazendo de outro modo, *com* o corpo por inteiro em experimentações de co-criação *com*...

Encerrando o E-book, Vandiléia Foro nos apresenta o Panôcorpo, um dispositivo poético disparador de ideias, uma abertura vital para os procedimentos de criação de cena, de performance e de corpo para a cena.

Desejamos a todos uma excelente leitura com as (com) posições Deleuzianas.

Belém, 09 de novembro de 2021.

**Maria dos Remédios de Brito**

Professora da Universidade Federal do Pará/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ Faculdade de Filosofia

**Dhemersson Warly Santos Costa**

Programa de Pós-graduação em Ciências e Matemática  
Universidade Federal do Pará; Professor da Rede Municipal/Altamira-Pará

**Marcus Pereira Novaes**

Pesquisador Colaborador Grupo Olho -  
Faculdade de Educação da Unicamp  
Coordenador do Colégio Educap/Campinas

# LA CREACIÓN DEL PENSAMIENTO/EL PENSAMIENTO DE LA CREACIÓN (FOUCAULT, DELEUZE-GUATTARI, SIMONDON, BLANCHOT)

Sigifredo Esquivel Marín

## *Introducción*

Si la filosofía -como considera Gilles Deleuze - permite realizar encuentros y ver las cosas con los anteojos de Spinoza, y si es una relación física y un estilo de vida, entonces pensar conlleva un acto creador, una potencia de afirmación soberana e irreductible. Y si -como añade Foucault- el pensar filosófico ni consuela ni hace feliz porque, además, según él, "pensar se arrastra lánguidamente como una perversión y se repite con aplicación sobre un teatro, y se hecha de golpe fuera del cubilete de los dados", es porque el azar, el teatro y la perversión han entrado en resonancia y el pensamiento se vuelve un trance, una apertura excéntrica, descentrada, anómala.

Michel Foucault escribió un par de ensayos sobre la obra de Gilles Deleuze, aunque sin lugar a duda el mutuo intercambio de ideas los acompañó durante toda su vida, por su parte Deleuze escribió un libro homónimo sobre Foucault, así como una serie de artículos, conversaciones, entrevistas y cursos. El juego de intercambios y retroalimentaciones entre ambos pensadores es fundamental para entender la evolución y deriva fecunda de dos intelectuales, que después de Jean Paul Sartre, van a ser, junto con Jacques Derrida, los más decisivos del pensamiento francés contemporáneo.

Michel Foucault escribió *Theatrum Philosophicum*, un ensayo muy sugestivo y crítico, sobre dos libros de Deleuze:

*Diferencia y repetición y Lógica del sentido*. Ensayo publicado en *Critique* en noviembre de 1970 donde abre con la famosa sentencia de que *algún día el siglo será deleuziano*. Según Foucault estos dos libros renuevan el diálogo del pensamiento contemporáneo a principios de la década de los setentas: son tan grandes que sin duda "es difícil hablar de ellos y muy pocos así lo han hecho. (prosigue Foucault) Durante mucho tiempo creo que esta obra girara por encima de nuestras cabezas, en resonancia enigmática con la de Klossowski, otro signo mayor y excesivo. Pero tal vez el siglo será Deleuziano"<sup>1</sup>. Empero, ha comenzado el siglo XXI y nuestra época está muy lejos de ser deleuziana, si por tal entendemos una época propicia para la creación, el humor, el amor y el juego. Según Foucault, Deleuze considera que lo relevante es ubicar un problema como una distribución de puntos nodales; no hay centro sino un descentramiento continuo, el pensamiento es como una línea laberíntica que se bifurca, retrocede, avanza y siempre en espiral regresa enteramente renovada. Una de las tareas fundamentales del pensamiento contemporáneo -según Foucault- reside en invertir el platanismo, es decir, romper el cerco de la metafísica logocéntrica moderna centrada en el sujeto universal. Y según Foucault, el trabajo deleuziano, el suyo propio también, se inscribe en la renovación de la filosofía actual. Deleuze también se ha apropiado de forma muy creativa del pensamiento foucaultiano, claro está, las lecturas que realiza de cualquier pensador pasan por la criba de su filosofía de la inmanencia y sus intereses intelectuales propios. Deleuze se apropia siempre de autores y obras obligándoles a hablar deleuziano, es decir, su literatura menor y lenguaje desterritorializante.

Por su parte, Blanchot, como ha dicho en innumerables ocasiones Peter Pál Pelbert, lleva a la escritura lo que

---

<sup>1</sup> Michel Foucault y Gilles Deleuze, (1970) *Theatrum Philosophicum* seguido de *Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 7.



Deleuze, Guattari y Foucault teorizan en torno al descentramiento, la apertura, el devenir y la fuga.<sup>2</sup> La obra absolutamente singular de Blanchot se establece en las fronteras entre filosofía, literatura y libre creación. Blanchot se abisma en el desfiladero de la escritura, haciendo de ésta una potencia de insurrección continua, y al mismo tiempo, una libre apertura soberana que se afirma más allá de la vida y de la muerte. La escritura estaría también atravesada por la desmesura, la muerte, la locura y el deseo de disolución. Escritura que sustenta la cuestión y se sustenta y ostenta como cuestionamiento sin fin, escritura que "ya no permite aquella relación familiar con el ser, entendido, en primer lugar, como tradición, orden, certeza, verdad, o cualquier forma de arraigo, a partir de que el Yo estaba ya fisurado, desde el día en que el cielo se abrió a su vacío"<sup>3</sup>. Foucault, Blanchot, Deleuze y Guattari participan de una misma época, más allá de sus diferencias irreductibles, comparten un mismo ideario y estímulo de repensar el pensamiento y la literatura bajo la crisis de la modernidad. Representan ejercicios maestros por renovar el pensamiento contemporáneo a contra-corriente del academicismo esclerotizado. Aquí se trazan algunas derivas a partir de su encuentro creador que conlleva un ejercicio de transformación radical del propio pensamiento y de la experiencia de lo que significa pensar.

### ***Devenir Deleuze en Foucault***

La tarea de la filosofía deleuziana, según Foucault, constituye la tarea del pensamiento contemporáneo: invertir creativa y críticamente el platonismo, subvertir la metafísica occidental (la metafísica del ser, Dios, Sujeto). Para Foucault todas las filosofías comienzan hoy como rechazo del platonismo,

-----

<sup>2</sup> Cf. Peter Pál Pelbert, *O avesso do niilismo. Cartografias do esgotamento*, São Paulo, Editora n-1, 2016.

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 31.

es decir, como revocación de la sustancia y de la esencia. Foucault prescribe la tarea del pensar contemporáneo: "Y soñarás con una historia ideal de la filosofía que sería una fantasmática platónica, y no una arquitectura de los sistemas"<sup>4</sup>, se trata entonces en acoger todo lo reprimido, lo negado, lo rechazado, lo minimizado, lo marginado por el idealismo de Platón, así mismo se trata en escapar al juego dialéctico de la razón que distingue entre lo falso y lo verdadero, lo accidental y lo esencial, el devenir y el ser, lo uno y lo múltiple. Las cosas no son nada fáciles porque para invertir el platonismo no es suficiente poner patas arriba a Platón: sería inútil restituir los derechos de la apariencia, devolverle su consistencia y sentido sin cuestionar por entero la lógica del pensamiento platónico. Se trata de otra cosa:

Invertir, con Deleuze, el platonismo es desplazarse insidiosamente por él, bajar un peldaño, llegar hasta ese pequeño gesto que excluye el simulacro, es también desfasarse ligeramente con respecto a él, abrir la puerta para el chismorreó al sesgo; es instaurar otra serie desatada y divergente; es constituir, merced a ese salto lateral, un paraplatonismo descoronado. Convertir el platonismo (trabajo de lo serio) es inclinarlo a tener más piedad por lo real, por el mundo y por el tiempo. Subvertir el platonismo es tomarlo desde arriba, (distancia vertical de la ironía) y retomararlo en su origen. Pervertir el platonismo es apurarlo hasta su último detalle, es bajar (de acuerdo con la gravitación propia del humor) hasta este cabello, esta mugre que está debajo de la uña, que no merecen en lo más mínimo el honor de una idea; es descubrir el descentamiento que ha operado para volverse a centrar al rededor del Modelo, de lo Idéntico, y Mismo; es descentrarse con respecto e él para representar (como en toda perversión) superficies.<sup>5</sup>

Siguiendo a Deleuze, Foucault considera que mientras que la ironía nos eleva y subvierte las cosas, el humor nos precipita en la inmanencia y nos pervierte. Pervertir a Platón es entonces desplazarse hacia la malevolencia sofista, la desfachatez de los sínicos, y el aquellarre de las orgías dionisiacas. Para Foucault hoy se requiere pensar la plenitud

---

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*, op. cit., p. 9.

<sup>5</sup> *Ibid* p. 11.

material y fantasmática de lo impalpable y lo nimio: "es preciso, pues liberar a los cuerpos del dilema verdadero-falso, ser-no ser (que no es más que la diferencia simulacro-copia reflejada una vez por todas), y dejarlas que realicen sus danzas, que hagan sus mimos, como extra-seres"<sup>6</sup>. Esto es lo que Foucault considera como la empresa de hacer una topología de la materialidad del cuerpo. La temática y problemática del cuerpo será fundamental tanto para Foucault como para Deleuze, ambos replantean por completo el pensamiento a partir de su adscripción irreductible e irrecusable de la materialidad, de la experiencia corpórea como centro y epicentro del pensar y de toda forma posible de subjetivación. La tarea de repensar todo lo negado por la filosofía moderna idealista ya había sido anticipada por la obra maestra de Theodor Adorno: *Dialéctica negativa*. Posteriormente dirá Foucault que muchos dolores de cabeza y trabajo se hubiera evitado de haber leído antes a los autores de la Escuela de Frankfurt. En todo caso, la cuestión del cuerpo aparece como un asunto nodal tanto de Foucault, Deleuze, y antes ya, de Adorno y compañía.

Otro tema que le ocupa y preocupa a Foucault y que considera que Deleuze desarrolla magistralmente es el problema de renovar la metafísica moderna logocéntrica e idealista. En este sentido, la *Lógica del sentido* es -según Foucault- un tratado de metafísica del extra-ser, es una obra que rompe las dicotomías entre física y metafísica, desidealiza el cuerpo y materializa lo incorpóreo. En suma la obra de Deleuze es un tratado de metafísica contra la metafísica, en el sentido en que es una crítica a la ilusión y el ilusionismo que ha mantenido atado de forma milenaria a occidente a la Idea. Es una metafísica afirmativa liberada de la profundidad originaria del ser y también liberada del castigo de Dios, es una metafísica de la superficie, de la ausencia de Dios y del juego

---

<sup>6</sup> *Ibid* p. 13.

de la perversidad. La metafísica deleuziana -añade Foucault- se efectúa como una crítica radical a la filosofía de la representación, la cual se concibe como una filosofía del origen y la presencia que desacredita el simulacro, la vida y el devenir. Metafísica del sujeto o de la representación serían dos formas de entender la filosofía moderna que se enfoca básicamente en configurar un discurso monolítico en la auto-identidad transparente y petrificada, eludiendo la alteridad, el devenir y el acontecimiento.

Una de las cuestiones más importantes del pensamiento deleuziano -según Foucault- es pensar metafísicamente el acontecimiento puro. El acontecimiento, como la herida, en nacimiento o la muerte e siempre el efecto perfecto y sincronizado de cuerpos que se entrecruzan, se mezclan o se separan, pero tal efecto no pertenece a los cuerpos si no que es impalpable e inaccesible. El acontecimiento -aclara Foucault- no refiere a un estado de cosas verificable, si no que flota en el límite de las cosas y las palabras como lo que sucede. De forma paradigmática la muerte es el acontecimiento de todos los acontecimientos, el sentido en estado puro el suceso límite que acaece en el punto extremo de toda singularidad. Foucault es muy sensible a las reflexiones de Maurice Blanchot y Deleuze sobre los acontecimientos extremos de la vida y la muerte como formas que escapan a la gramática, al lenguaje y a la razón; el sentido del acontecimiento es neutro, impersonal e interminable. En el límite de los cuerpos, "el acontecimiento es un incorporal (superficie metafísica); en la superficie de las cosas y las palabras, el incorporal acontecimiento es el sentido de la proposición (dimensión lógica); en el hilo del discurso, el incorporal sentido -acontecimiento- esta prendido por el verbo (punto infinitivo del presente)."<sup>7</sup> Pensar el acontecimiento implica pensar el

---

<sup>7</sup> *Ibid* p. 19.

presente desde la multiplicidad y el desplazamiento y no desde la presencia eterna e imperturbable. Pensar el acontecer implica dejar que el pensamiento acontezca, que fluya y fluxione, algo que filosofías del acontecimiento como el positivismo, la fenomenología, y la filosofía de la historia, según Foucault, han dejado fuera o escamoteado, pues desplazan el acontecimiento a su cosificación, significación o historización temporal, es decir, lo vuelven dato inerte, experiencia subjetiva o punto de una serie o línea causal. El Ser, Dios, la Razón no son sino estrategias para no pensar el acontecimiento. La obra de Gilles Deleuze -afirma Foucault- sirve como un excelente propedéutico para repensar el acontecimiento.<sup>8</sup>

Cada uno a su manera, Michel Foucault y Gilles Deleuze buscaron hacerse cargo de la crisis de la filosofía y de la cultura de su tiempo, buscaron estar, como diría un insigne personaje de la cultura francesa de posguerra como Jacques Lacan, a la altura de su tiempo. Intentaron renovar la filosofía moderna idealista desde el replanteamiento de sus fuentes plurales. En este sentido el acontecimiento es un punto de encuentro, pero también, de distancia y desencuentro con Deleuze. Mientras que Foucault concibe, inicialmente, la filosofía como arqueología del discurso como acontecimiento, siendo la tarea filosófica por excelencia el diagnóstico de lo que acontece en la actualidad, luego, en su etapa genealógica, no abandona la arqueología, sino que la radicaliza la idea de acontecimiento como una apertura inédita que rompe con las dictonomías de discontinuidad-continuidad y sincronía y diacronía, sujeto y estructura, entre otras.<sup>9</sup> La genealogía desenmascara la actualidad desde su puesta en escena, la distinción entre procedencia, emergencia y origen, nos

---

<sup>8</sup> *Ibíd*, p. 21.

<sup>9</sup> Edgardo Castro, *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp. 25-27.



retroatrae el acontecer a su conformación como lucha de fuerzas y formación de estructuras de dominación.<sup>10</sup> En este sentido, ambos autores hacen una relectura crítica y creativa de Nietzsche, mientras la lectura foucaultiana de la genealogía es un trabajo de desmontaje histórico-político crítico, Deleuze retoma la genealogía como apertura de la diferencia y el acontecimiento como devenir e inmanencia.

Deleuze por su parte considera el acontecimiento en y desde las nociones de devenir e inmanencia. Desde una perspectiva ahistórica, considera que el el acontecimiento se sustrae a toda noción de estructura o cadena de sucesos, es un movimiento infinito que rompe con toda visión histórica e historicista. No sólo es ajeno a la Historia sino que su experimentación transgrede toda experiencia y continuidad lineal.<sup>11</sup> En varias de sus obras y conversaciones insiste en que su esfuerzo por pensar de otra manera estaría ligado al replanteamiento de la noción de acontecimiento: "En todos mis libros he investigado la naturaleza del *acontecimiento*: es el único concepto filosófico capaz de desplazar al verbo ser y al atributo. Todo cuanto he escrito ha sido vitalista y constituye una teoría de los signos y del acontecimiento"<sup>12</sup>. Y de ahí la diferencia abismal de su relectura de los procesos y prácticas de subjetivación, mientras que a Foucault le preocupa su desmontaje histórico para hurgar en sus márgenes otras hermenéuticas del sujeto desde una perspectiva estética enriquecida, a Deleuze sujeto y subjetividad se le revelan como temibles espantapájaros que hay que derribar y replantear desde un proto-plasma larvario pre-subjetivo. Tal es la hipótesis de lectura que lo guía desde sus primeros trabajos monográficos sobre Hume, Proust, Nietzsche y Bergson hasta sus últimas obras

---

<sup>10</sup> Michel Foucault, *Nietzsche, La genealogía, la historia*, Valencia, Pre-textos, 2013.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 158.

<sup>12</sup> Deleuze, *Conversaciones (1972-1990)*, Valencia, Pre-textos, 1999. pp. 225 y 228.

a dúo con Guattari y en solitario; quizá un tema de indagación sería elucidar cómo y por qué Guattari jamás abandona la noción de "producción de subjetividad"<sup>13</sup>, quizá en cierta sintonía con "la estética de la existencia" de Foucault, en tanto que Deleuze fue alérgico a toda recuperación subjetiva, incluso aunque fuese descentrada y vitalista.

Y sin embargo, más allá de las diferencias radicales e inapelables, habría un devenir deleuziano en Foucault y en Deleuze un deslizamiento foucaultiano, y entre ambos devenires una serie de resonancias y consonancias que replantean, en su conjunto, la madeja de diferencias y oposiciones a partir una pasión compartida por pensar de manera radical el propio ejercicio del pensamiento. El pensamiento del afuera de Foucault-Blanchot, desemboca en las playas de la inmanencia. Inmanencia como impugnación absoluta de toda forma de trascendencia. La "ontología de la inmanencia" deleuziana estaría más cercana a la idea y experiencia que tiene Foucault de literatura como apertura del afuera y de la transgresión. Según Foucault el lenguaje literario, lejos de identificarse consigo mismo (lenguaje filosófico o científico) verifica la experiencia enloquecedora de ponerse fuera de sí mismo, de exponerse a "una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos. [Y por ende] El *sujeto* de la literatura no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia la desnudez del *hablo*"<sup>14</sup>. Frente al idealismo alemán que culmina en Hegel, Hölderlin y Sade recuperan otra experiencia del mundo y del ser humano desde la desgarradura y ruptura de todo orden e identidad. Nietzsche será para Foucault y Deleuze, y también para Blanchot y Derrida, un punto de inflexión radical de quiebre de la metafísica de Occidente en su conjunto.

---

<sup>13</sup> Félix Guattari, "Acerca de la producción de subjetividad", *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996, pp. 11-46.

<sup>14</sup> Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 1997. p. 6.

Tanto Foucault como Deleuze abrevan de Nietzsche y en sus lecturas deslumbrantes y arriesgadas que realizan escritores-pensadores como George Bataille, Pierre Klossowski y Maurice Blanchot. Empero, de este pensamiento radical y transgresor, nos aclara Foucault: "Blanchot tal vez no sea solamente uno más de sus testigos. Cuanto más se retire en la manifestación de su obra, cuanto más esté, no ya oculto por sus textos, sino ausente de su existencia y ausente por la fuerza maravillosa de su existencia, tanto más representa para nosotros este pensamiento mismo"<sup>15</sup>, pensamiento y literatura del afuera. Afuera es aquí una noción limítrofe que conlleva una operación de ruptura y de transgresión de la filosofía moderna en su conjunto, y de la literatura como expresión de una subjetividad fundacional. El afuera remite a la desarticulación de todas las nociones claras y distintas como identidad, sujeto, dialéctica, razón, pero también designa una operación existencial de apertura de la negatividad, la ruptura, la erosión indefinida. Experiencia del afuera, de lo neutro, escritura del desastre son algunos nombres que designan dicha operación literaria que conlleva una operación existencial sin parangón. Experiencia que experimenta la soberanía de un lenguaje liberado de toda representación e identidad. Intemperie sin fin, el pensamiento y la literatura del Afuera, también estarían allende la comprensión disciplinar tanto de la filosofía como de la literatura. Filosofía más allá de la filosofía, literatura más allá de la literatura, literatura irreconocible e inédita que empieza por fin -dirá Deleuze en sintonía con el Blanchot de Foucault- cuando "nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo: Lo *neutro* de Blanchot"<sup>16</sup>.

La experiencia literaria de Blanchot, y que nos comunica en sus obras, es la experiencia de un ejercicio radical de

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, p. 13. 1997.

despersonalización, de descentramiento radical del autor, la obra y la autoría literaria: devenir puro e intransitivo. Literatura como apertura a lo no humano y otros devenires orgánicos e inorgánicos. Esta zona de umbral que posibilitan obras absolutamente singulares como de las de Blanchot, Bataille, Sade, Klossowski, entre otros, permiten tanto a Foucault como a Deleuze efectuar una relectura de los temas y problemas de la filosofía desde una afuera, desde un margen crítico de impugnación. Claro está, siguiendo a Nietzsche, las ficciones literarias proporcionan una poderosa caja de herramientas para hacer corto-circuito las relaciones de dominación y la imagen dogmática del pensamiento.

Quizá una diferencia, aunque este sea un juicio enteramente personal y subjetivo, entre Foucault y Deleuze sea su estilo literario, mientras que la fina y elegante prosa del primero se lee con gusto y beneplácito, siempre fluye con naturalidad, siendo un digno sucesor del ensayismo de Montaigne y de Sartre; en cambio, la escritura densa e intensa, del segundo, no resulta tan amable con el lector, salvo algunos pasajes de obras como *Nietzsche y la filosofía* y de *Crítica y clínica*, la obra deleuziana se erige como una arquitectura filosófica poderosa y sin concesiones para el lector. Ahora bien, el aparente estilo sencillo de Foucault puede resultar engañoso, la manufactura preciosista del fraseo rotundo esconde fuertes tensiones, paradojas y aporías inherentes al propio ejercicio del pensamiento foucaultiano. Sin dejar de mencionar que las conversaciones y entrevistas de Michel Foucault nos revelan a un polemista agudo, claro y contundente. Mientras que Deleuze fue un hombre silente y solitario, ensimismado en la contemplación, que amaba la introspección y el cultivo de lo que San Agustín llamara "el hombre interior", sin dejar de tener posicionamientos políticos enérgicos cuando se requería; recordemos la repulsión deleuziana por los intelectuales como opinadores mediáticos y todólogos.

## **Derivas foucaultianas en Deleuze y Blanchot, pero antes guattarizar la filosofía**

En este relato contado parecería que el nombre de Félix Guattari está por completo ausente, todo lo contrario. No se puede pensar la obra de Gilles Deleuze, ni *El Antiedipo* ni todas las obras subsiguientes, ni tampoco lo que conlleva la renovación crítica, clínica y política del pensamiento, la cultura y las intervenciones psicoanalíticas y psiquiátricas en la segunda parte del siglo XX sin la presencia de Guattari. La obra deleuziana -como el mismo autor lo reconoce- es impensable sin la impronta política, práctica, pragmática que ha dejado Félix en su amigo e interlocutor. De alguna u otra forma el pensamiento actual ha sido cómplice del silencio y censura sobre Guattari. Injustamente hemos silenciado el nombre de Guattari en el de Gilles Deleuze. No obstante, quizá la agenda de nuestro tiempo está marcada, en gran medida, por las aportaciones e intuiciones fundamentales y pioneras de Guattari, y cada vez podemos ver con mayor nitidez que sus conceptos salvajes y geniales constituyen alternativas auténticas para remontar la helada estepa del mundo contemporáneo. En todo caso, no se puede entender la obra de Deleuze sin la de Guattari y viceversa; el acontecimiento creador que suscita su encuentro recíproco ha dejado huella indeleble en ambos, a tal grado, que muchos de los conceptos de un autor fueron replanteados por el otro, resignificando y resemantizando su sentido y sus posibilidades por completo. Aún más, muchísimas de las creaciones de Guattari hoy resultan más vigentes y urgentes que nunca, su pensamiento es tanto más novedoso como fundamental para la elucidación crítica y creativa de nuestro acontecer. A contracorriente del posmodernismo y del pensamiento apocalíptico contemporáneo, Guattari siempre buscó trazar líneas de fuga y cartografías



inéditas del pensamiento y de la experiencia creativa de los sujetos sociales.<sup>17</sup> Regresando al tema que nos conmina, Deleuze y Guattari son inseparables e indiscernibles a partir del encuentro que se cristaliza en *El Antiedipo*.

Gilles Deleuze siempre apreció a Michel Foucault, le tuvo estima personal y no dejó de elogiar su trabajo intelectual titánico. La estima fue siempre mutua. Incluso hubo comentaristas viperinos que dijeron que “ambos se envían flores”, el reconocimiento recíproco no estuvo exento de diferencias y diferendos. Miguel Morey nos cuenta en su *Lectura de Foucault*, el lamentable distanciamiento de Foucault con Deleuze a partir de la extradición de Klaus Croissant, abogado exiliado en París de la banda terrorista Rote Armee Fraktion. Debido a una especial repugnancia por el terrorismo, “en realidad fue Foucault quien se distanció de Deleuze, hasta el punto de que ya no se volvieron a ver. Deleuze, hasta el punto de que ya no se volvieron a ver. Deleuze continuó fiel al recuerdo de su antigua amistad. Años más tarde, muerto ya Foucault, me comentaba su gran respeto por Foucault”<sup>18</sup>. En todo caso, la prematura muerte de Foucault le lleva a realizar una serie de cursos en la Universidad de París 8 en Vincennes-Saint Denis, pues Deleuze considera que no hay mejor homenaje a un gran pensador como el autor de *Las palabras y las cosas* que leerlo atenta y detenidamente; y justo un seminario sobre el autor sería la posibilidad de lectura rigurosa. A Deleuze le estimula el vigoroso ejercicio intelectual foucaultiano.<sup>19</sup>

El encuentro de Gilles Deleuze con Blanchot se ve favorecido por la lectura que hace Foucault de Blanchot y Blanchot de Foucault, radicaliza el pensamiento del afuera (del

---

<sup>17</sup> De forma modesta, como un pequeño gesto de retribución, hemos dedicado un *Dossier Especial Guattari (4) de Reflexiones Marginales* a la reivindicación del trabajo pionero del pensador y activista francés, se puede consultar en <https://revista.reflexionesmarginales.com/autores-del-numero-especial-4/>

<sup>18</sup> Miguel Morey, *Lectura de Foucault*, México, Sexto Piso, 2014, p. 16.

<sup>19</sup> Gilles Deleuze, *Michel Foucault y el poder, Viajes inaciáticos*, Madrid, Errata naturae, 2014.

Blanchot) foucaultiano como afuera del pensar, umbral de lo pensado. Siguiendo y prosiguiendo el diálogo con Foucault, dirá Deleuze que pensar encarna una aventura que se arriesga en el afuera, pensar sería buscar ese afuera en el adentro de la inmanencia. Deleuze destaca el carácter de poema de la arqueología del saber en tanto se trata de una filosofía que recupera la impronta nietzscheana del libre juego creador. Tanto Foucault como Deleuze han destacado la dimensión creativa de la filosofía. Producir lo nuevo como sentido, producir nuevos sentidos del trabajo del pensamiento, entre otras muchas cosas, son posiciones y pasiones que hermanan profunda y profusamente a ambos intelectuales. Deleuze y Foucault se retroalimentan múltiple, compleja y creativamente -según Morey:

En un devenir de lectura interminable; conjunción de dos series heterogéneas que abren y se embarcan en una línea de fuga dinámica; amores como los de la abeja y la orquídea, que inaguran un devenir abeja de la orquídea y un devenir-orquídea de la abeja, empujándose uno a otro en una circulación de intensidades que les llevan cada vez más lejos. Momento explosivo del encuentro entre dos series heterogéneas, el Loco y el Cartógrafo, el Brujo y el Archivista, que abren un verdadero devenir-Foucault en Deleuze y un devenir-Deleuze en Foucault. Y entre ambos, en transversal libros [cajas de herramientas y rizomas], libros y lecturas cruzadas en un viaje del pensamiento, a velocidad extrema.<sup>20</sup>

Deleuze celebra que Foucault no haya concebido la escritura como un fin, y por eso precisamente, es un gran escritor, que proyecta y expresa alegría, vida y júbilo en todo lo que escribe. También celebra que sus grandes libros históricos sean como una especie de murales, maravillosos cuadros que enmarcan sus análisis microfísicos y micropolíticos muy puntuales. Sobre todo, Deleuze le interesa destacar en la obra foucaultiana, la pasión por el afuera, por la vida misma sin más. Nos recuerda que Foucault, siguiendo a Blanchot, "invoca a menudo una forma de lo discursivo y una forma de lo

---

<sup>20</sup> Miguel Morey, "Prólogo", en Gilles Deleuze, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 21. [Cita ligeramente modificada.]

no discursivo; empero, dichas formas no encierran, ni tampoco interiorizan nada; son *formas de exterioridad* a través de las cuales unas veces los enunciados, otras los visibles se *dispersan*"<sup>21</sup>.

Y es bajo la apertura, entrega y recepción de "las formas de exterioridad" que el pensamiento deleuziano se despliega y pliega como pensamiento de la inmanencia, como filosofía de la vida. Las formas de la exterioridad, formas de lo informe, alimentan focos de autocreación, de resistencia y de mutación. La escritura, filosófica y literaria, en tanto juego creador finito-infinito, traza y retrasa la línea del afuera interminable e intermitente como gesto de inscripción soberana de una existencia en su orfandad extrema y también en su riesgo extremo. Escribir sería devenir, mutarse y transmutarse, resistir e insistir en la fidelidad a las formas de la exterioridad: la inmanencia. Escribir sería cartografiar el caos en su juego de caosmosis sin fin y sin finalidad. Escribir sería habitar, y dar cuenta del hábital, en la encrucijada que une y separa lenguaje, pensamiento, literatura y subjetividad y nos abisma en una intemperie sin protección alguna. Escribir nos retrotrae a una no-relación entre hombre y mundo, lenguaje, finitud y muerte, mucho más profunda que cualquier relación existente. *La no-relación* funda el encuentro con las formas de la exterioridad en tanto despliegue informe de la inmanencia pura.

Pensamiento y escritura, en su interrogación rigurosa y trágica, dan cuenta de la disyunción entre ver y hablar, lo visible y lo enunciable, ser humano y mundo de lenguaje. Y es a partir de dicha disyunción o conjunción disyuntiva que vale la pena pensar y crear. Foucault, Blanchot, Deleuze, cada uno a su manera, han elucidado la posibilidad de su obra a partir de dicha disyunción. La filosofía de Foucault como pragmática de

---

<sup>21</sup> Deleuze, *Foucault*, op. cit., pp. 49-50 y 70.

lo múltiple y la de Deleuze como heterogénesis del devenir máquinico, y la escritura fragmentaria de lo neutro de Blanchot son empresas únicas e irreductibles que ponen en relación esta no-relación entre estratos y formaciones con lo no estratificado, el devenir y lo informe. Punto de encuentro que conecta con "Un Afuera más lejano que todo mundo exterior e incluso que toda forma de exterioridad, y por lo tanto infinitamente más próximo"<sup>22</sup>. De ahí que para Deleuze, en la obra foucaultiana, las lecturas y relecturas tanto de Nietzsche como de Blanchot, se encadenan y re-encadenan. De ahí también que pensar sería arribar a lo no-estratificado, y este va a ser -según la lectura deleuziana- otro encuentro de profunda coincidencia de Foucault con Blanchot (y viceversa), a saber, "Pensar pertenece al afuera, en la medida en que éste, *tempestad abstracta*, se precipita entre el intersticio entre ver y hablar"<sup>23</sup>. Pensar adviene al pensamiento como impronta del afuera, como liberación de fuerzas que se expresan en el acto del pensar, acto siempre descentrado, excéntrico:

El afuera no es un límite petrificado, sino una materia cambiante animada de movimientos peristálticos, de pliegues y plegamientos que constituyen un adentro: no otro cosa que el afuera, sino exactamente el adentro del afuera. Lo impensado no está en el exterior, sino en el centro del pensamiento, como la imposibilidad de pensar que dobla o ahonda el afuera. Unas veces es el pliegue del infinito, otras son los repliegues de la finitud los que dan una curvatura al afuera y constituyen el adentro.<sup>24</sup>

El pensamiento imposible de Blanchot en Deleuze y en Guattari se vuelve no solo posible sino, paradójicamente, necesario. En las antípodas del idealismo de Hegel y de la fenomenología, que se piensa como retorno del sujeto pensante sobre sí mismo, para Deleuze pensar sería afrontar el caos, el afuera, no pensado, lo impensable que nos arroja a pensar de

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 128. [Cita ligeramente modificada.]

otra forma, y de manera estricta, quizá a pensar por vez primera sin resguardo. El espacio de literario de Blanchot se despliega como espacio de ruptura, dislocamiento, negatividad pura y dura, no es otro que el espacio de la inmanencia deleuziana que se pliega y despliega como apertura de otro pensamiento. Mientras que en Blanchot dicho espacio, espacio del afuera constituyente, es imposible de pensarse, en cambio, en Deleuze, dicho espacio instauro, más allá de la desdicha, la dicha del pensar. Lo guiños de complicidad entre Blanchot y Deleuze no dejan de expresarse. El pluralismo deleuziano de lo múltiple -según Blanchot- muestra una pluralidad de fuerzas, diferencias, lenguajes e intensidades. Por su parte, Deleuze elogia, pese a la distancia abismal que lo separa, la escritura fragmentaria de Blanchot en tanto ejercicio de apertura que se juega, más allá de lo literario, en la vida misma. La exterioridad absoluta del afuera (según Blanchot), alteridad radical, es leída y repensada como pliegue de la inmanencia, pliegue del umbral del afuera que comunica, como el oleaje marino, la intimidad de lo exterior en la inmanencia de la vida misma (según Deleuze).<sup>25</sup>

Deleuze y Guattari elucidan una filosofía sin sujeto y sin subjetividad reconocibles. En cambio, Blanchot verifica la realización de una obra impersonal sin sujeto, su obra es una misma búsqueda, siempre diferida, que retorna sobre una escritura que se interroga sin fin, de manera particular, el último Blanchot se ha liberado ya de los géneros y disciplinas y se deja escribir por una obra que trasciende la razón, pero también las pasiones y afectos. Escritura liberada de todo fin, sujeto, objeto, objetivo. Escritura libre que se escribe como pliegue del afuera. Escritura que emerge después de la muerte

---

<sup>25</sup> Cf. Maurice Blanchot, *Falsos pasos*, Valencia, Pre-textos, 1977; *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994; *La escritura del desastre*, Madrid, Trotta, 2019. Y Gilles Deleuze, *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Valencia, Pre-textos, 2005; *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1997; *Deleuze-Guattari, ¿Qué es la filosofía?*, (1992) Trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993.

de Dios y del Hombre, escritura después de la literatura y de la filosofía modernas. Escritura como inscripción del afuera, el caos, la inmanencia.

Quizá las obras de Foucault, Blanchot y Deleuze-Guattari (incluyendo Derrida, claro está) no sean sino relecturas críticas y creativas de la hermenéutica heideggeriana y su intento de superación de la metafísica logocéntrica y la búsqueda de repensar la crisis del humanismo y de la modernidad. Es en este sentido que me parece absolutamente fundamental recuperar las obras de estos autores para repensar nuestra contemporaneidad y sus líneas de fuga y de apertura hacia otro horizonte por-venir. Apertura de nuevas formas de subjetivación que posibilitan remontar y recrear la escena actual más allá del nihilismo reinante.<sup>26</sup> Un fino y agudo lector de estos pensadores como Stéphane Nadaud recupera, en sintonía con Simondon, un replanteamiento de subjetivaciones descentradas desde el juego creador de *Fragmentos Subjetivos*. Juego creador que vuelve concomitantes lo fragmentario, el individuo, el proceso y principio de individuación y el campo presubjetivo, molecular no molar.<sup>27</sup> Simondon posibilita desplegar la dimensión subjetiva y la producción de subjetividad más allá de su encierro posmoderno onanista y narcisista del individuo indiviso para abrirnos a un juego creador de subjetivaciones múltiples, heterogéneas, descentradas, excéntricas; nos reconecta con procesos de individuación presubjetivos, errantes, transgresores.

### ***Guattari, Simondon y el pensamiento maquínico***

El maquinismo, la dimensión maquínica, extraña una ambigüedad inherente a su misma formulación, desde la

---

<sup>26</sup> Cf. Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 147; y Gilles Deleuze, "Un precursor desconocido de Heidegger: Alfred Jarry", *Crítica y clínica, op. cit.*

<sup>27</sup> Stéphane Nadaud, *Fragmento(s) subjetivo(s). Un viaje hacia las islas encantadas nietzscheanas*, Buenos Aires, Cactus, 2017, pp. 100-118.

antigüedad, el autómatas y la creatura no dejan de ser hipótesis de sueño, ensueño, pesadilla y alucinación, en fin, toda una fantasmagoría que ha poblado el reino de la imaginación humana. Las innovaciones, creaciones, dispositivos, disposiciones tecnocientíficas han modificado por completo nuestro ser y estar en el mundo, a tal grado que se podría decir que hoy, el ser humano deviene ciborg bio-tecno-lógico. Esencia móvil y paradójica, la tecnología es una tesis y prótesis fundamental de nuestra existencia. Al reconfigurar el vínculo que tenemos con los objetos e instrumentos, la máquina redimensiona la relación entre sujeto y objeto, entre ser humano y mundo. Toda máquina resemantiza, aunque sea de forma infinitesimal, nuestra relación con las cosas, empezando con nosotros mismos y los otros; por ende tiene implicaciones y consecuencias solamente entrevistadas en todos los órdenes (ontológicos, epistemológicos, políticos, estéticos, éticos...), por lo que su influjo decisivo y masivo reinscribe y yuxtapone lo tecnológico en lo social. De ahí que la maquinaria capitalista busque reorientar y redirigir el flujo maquínico como parte de la axiomática que vertebrata el capital. Los regímenes semióticos capitalistas intentan, cada vez más desesperadamente, es decir, cada vez de manera más fascista y reaccionaria injertar significantes hegemónicos que puedan tener y contener el libre flujo maquínico, por fortuna, "la proliferación maquínica desborda por todas partes las capacidades de recentralización y de axiomatización del sistema. Produce en sus márgenes, pero también en su corazón, zonas de autonomía temporales, provisionalmente desorientadas, abiertas a otros trabajos de interpretación"<sup>28</sup>.

La máquina ha dejado de ser un medio, es parte de la subjetivación humana, transforma y transtorna por completo

---

<sup>28</sup> Anne Querrien, "Prólogo: Esquizoanálisis, capitalismo y libertad. La larga marcha de los desafilados", en Félix Guattari, *Plan sobre el Planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid, Traficantes de sueños, 2004, p. 30.

nuestra condición. Ser humano y máquina guardan una compleja, extraña y ambivalente relación de amor y odio, pero en todo caso, nunca son indiferentes el uno respecto al otro. La idea del autómatas es tan vieja como la humanidad misma, su posibilidad de realización aparece como un tabú de todas las religiones y mitologías, al respecto podemos leer el hermoso poema de Borges: "El Golem". Quizá la mitología moderna de la razón humana, que no deja de ser una narrativa mítica, ha sido la única que se ha dado la licencia onto-poética de alumbrar una creación que fuese criatura del genio e ingenio humanos. Las grandes civilizaciones han tenido diversas máquinas, maquinismos y maquinarias, de forma particular, el capitalismo ha ideado una alianza entre tecnociencias, maquinismo y capital. La máquina se inserta en la maquinaria capitalista de forma excepcional, configura una relojería suiza de engranes y engranajes perfectamente sincronizados, empero, de vez en vez, hace cortocircuito con el orden establecido, algo no funciona, o lo hace a destiempo, ocasionando terribles contra-tiempos, daños y pérdidas. La máquina siempre es objeto de perturbaciones, más allá del orden impuesto y sobrepuesto, sobre-expuesto, emergen por doquier flujos maquínicos desterritorializados. Como nos recuerda Guattari siempre el capitalismo mundial integrado está trabajando, día y noche, los 365 días del año, al servicio de la integración y recuperación de los flujos maquínicos disidentes, empero, algo siempre escapa, por los bordes, las fisuras, los márgenes. ¿Cómo y por qué resistir al sometimiento? ¿Es posible resistir? La respuesta la encuentra Guattari en "la producción del phylum maquínico" la cual consiste en la autocreación ontológica intensa e intensiva existencial. La creatividad onto-poética conjuga ser y devenir como poesía social en acto. El phylum abre una línea o deriva en el devenir de subjetivación múltiple, compleja, multívoca y multidireccional, fuera de toda causalidad u orden lineal, su trayectoria errante y errática no



sigue nunca la línea recta, así que un movimiento revolucionario transformador puede devenir su opuesto o viceversa. Opera un juego finito-infinito de enganches, conexiones, irrupciones, interrupciones, emergencias, resurgencias e insurgencias. Hoy en día la axiomatización capitalista, la maquinaria monstruosa del capitalismo global, parece ganar terreno frente a la emergencia de formas creativas autónomas. En este sentido Guattari apela a la *ecosofía* que no es otra cosa sino una sabiduría práctica del buen vivir y convivir consigo, con los demás y con el mundo natural; es una suerte de jardinería de *la existencia poiética*.

Arte, escritura, radio independiente, colectivos autonomistas, son algunas de las experiencias de reinención maquínica creativa que vivió y convivió Guattari, el Internet y las nuevas tecnologías apenas estaban surgiendo, empero, como el gran visionario que fue, Félix ya había previsto una galaxia tecnológica más próxima a la sociedad rizoma que a la sociedad red. Y la emergencia disruptiva de la heterogénesis maquínica ya estaba en ciernes, operando desde abajo, en los umbrales ínfimos e íntimos. En este sentido otra expresión de Guattari es clave para repensar la apertura del presente en y desde sus líneas de fuga y de fuego: las cartografías esquizoanalíticas que constituyen mapas móviles de autocreación social enhebrando líneas de ruptura del orden impuesto desde temporalidades virtuales latentes e inmanentes. Y por si fuera poco ya todo este desorden cósmico, caosmosis, diría con un hermoso título, habría que pensar siempre la dimensión del deseo, la noción de máquina deseante injerta en el corazón del maquinismo la potencia de insurrección salvaje, la ambivalencia del deseo siempre está ahí latente y patente: "La revolución molecular está más que nunca al orden del día; su advenimiento dependerá

de nuestra capacidad de vencer la ambivalencia del deseo en las prácticas esquizoanalíticas colectivas aún por inventar”<sup>29</sup>.

En este sentido Guattari recupera la cuestión de los márgenes como un asunto nodal, nada marginal, para poder plantear una transformación social, una mutación revolucionaria y una reinención de la producción de subjetivaciones. Frente a la consolidación del capitalismo mundial integrado, destaca el autor: “una proliferación de los márgenes, de las minorías, de las autonomías que conducen a una explosión de singularidades del deseo (individuales y colectivas)”<sup>30</sup>. Después de la segunda guerral mundial y la guerra fría que continua y radicaliza las nuevas guerras mundiales, a fines del siglo XX y principios del XX vemos como se ha fortalecido un nuevo orden totalitario global que produce y reproduce exponencialmente un nuevo régimen necropolítico de muerte donde la mayoría de seres humanos luchas literalmente por la supervivencia dura y pura. De ahí que el capitalismo actual sea mucho más que un orden económico, pues configura una orden semiótico que estructura y otorga una significación en todos los ámbitos y sectores de la existencia humana. Y aquí otra vez aparece la audacia de la noción de *phylum maquínico*, que retomando a Simondon y otros autores, le permite a Guattari pensar la concatenación entre ética, política y técnica en y desde una propuesta y apuesta emancipatoria y de resistencia frente al orden establecido. La creación técnica tendría una dimensión transindividual que posibilita la expresión de potencias y fuerzas de lo común que solamente adquieren un caldo de cultivo en el ejercicio creacionista colectivo.<sup>31</sup>

La potencia creacionista que posibilita la apertura técnica y su juego ontológico y social de lo dimensión transindividual queda explicitada en un ensayo programático

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>31</sup> Cf. Gilbert Simondon, *La individuación. A la luz de las nociones de forma y de información*, Buenos Aires, Cactus-La Cebra, 2009.

titulado *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*, donde el autor elucida con meridiana claridad la confrontación fundamental de nuestro tiempo entre el semiocapitalismo y su maquinaria de sujeción semiótica tecnocientífica y la disidencia de creación intermitente de márgenes y máquinas deseantes de insurrección. En los márgenes del sistema mundo capitalista se van anidando potencias salvajes de insurrección y de lucha: agenciamientos colectivos del deseo, cartografías rizomáticas, producciones asignificantes, entre otras fuerzas intempestivas que promueven un nuevo orden creador. Bajo el fracaso del Estado-Nación y las narrativas hegemónicas de la modernidad, nos corresponde reinventar nuevas formas de hacer y entender la política, en este sentido, la poderosa intuición de Guattari de "conexiones micropolíticas del deseo" nos permite repensar otras formas de entendimiento y de participación en una praxis creadora que se efectúa en los márgenes, en los metabolismos más subterráneos, en los laberintos y meandros de una cotidianeidad abierta al enigma, no es el resultado lo que importa, sino el maquinismo creador, la intensidad del alumbramiento poético existencial, en fin todas, las potencias y fuerzas y deseos vivos y vitales refugiados en *el socius* desde donde puede todo volver a recomenzar, más allá de su éxito y fracaso, para construir otro mundo posible. Nuestra tarea común es dar cuenta de su experiencia compartida y su experimentación transindividual.<sup>32</sup>

### ***Blanco Blanchot desde las máquinas de guerra***

En París en 1958 Blanchot entabla amistad con Dionys Mascolo, Robert Antelme, Marguerite Duras y otros grandes escritores anticolonialistas y antifascistas, dicho encuentro será decisivo para su pensamiento ulterior. Para Maurice

---

<sup>32</sup> Félix Guattari, *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*, Buenos Aires, Cactus, 2013, pp. 107-150.

Blanchot pensamiento y literatura se encuentran y, a la vez, se pierden en los desfiladeros que llevan el lenguaje a la muerte, la locura y al desconocimiento. Ya en *El espacio literario* afirmaba que escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo; la asunción de la temporalidad y de finitud de una forma absolutamente rigurosa y sin reservas será una constante en la obra del escritor francés. El proyecto, si pudiese llamarse así, de la escritura fragmentaria va a marcar toda su obra a partir de la década de los sesenta hasta su muerte, asimismo Blanchot participa activamente en la política desde la exigencia de reinención de lo común y de la comunidad de diferencias singulares. La comunidad inconfesable sería una colectividad anómala y totalmente anónima, sin sujeto que lo único que tiene en común es su finitud, proximidad con la muerte, y sus diferencias irreductibles entre sí. Lejos de la imagen de escritor en su torre de marfil exiliado del mundo, Blanchot fue un hombre profundamente comprometido con su tiempo, con las causas y luchas políticas de su actualidad. Las publicaciones recientes de sus *Escritos políticos* así lo muestran y demuestran.<sup>33</sup>

Las nociones blanchotianas de *escritura fragmentaria*, *lo neutro* y *escritura del desastre* enbonan, hacen red y rizoma, con la noción de "máquina deseante" de *El Antiedipo* y *Mil mesetas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. El encuentro entre Blanchot y Deleuze-Guattari se puede entender más creativamente desde la noción de máquina literaria como una máquina guerrillera contra el orden establecido; y aquí sería también preciso recuperar la invaluable aportación de Simondon. Lo importante con las máquinas "no es definirlas -no son delimitables- ni comprenderlas -son asignificantes-, sino que funcionen en la medida en que varios flujos circulan en ellas, entremezclándose o cortándose. Aún cuando toda máquina reúne

---

<sup>33</sup> Maurice Blanchot, *Escritos políticos*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

elementos heterogéneos, su interés reside en expresar potencias y diferencias intensivas”<sup>34</sup>, la relevante es que aquí la dimensión maquina se sustrae a la dimensión antropocéntrica y desarticula efectivamente todas las oposiciones binarias y dualistas.<sup>35</sup> De la mano de Blanchot, Deleuze-Guattari y Simondon habría una posibilidad de repensar *la tecné creadora* de la escritura y de las máquinas deseantes más allá de la dimensión tecno-científica dominante que se despliega hoy como capitalismo cognitivo o capitalismo mundial integrado -para decirlo en términos de Guattari. Se trataría en todo caso de abrir lo *tecno-lógico* a lo *tecno-poético*. Regresando el alma al autómeta: una obra de justicia po-ética y *poiética*. Y recuperando un maquinismo más cercano al devenir de la animalidad que a la humanidad antropotécnica.

La noción de máquina deseante -creada por Deleuze y Guattari- replantea y desarticula las relaciones entre hombre y naturaleza, órgano y organización: “Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas. En todas partes, máquinas productoras o deseantes, las máquinas esquizofrénicas, toda la vida genérica: yo y no yo, exterior e interior ya no quieren decir nada”<sup>36</sup>. Desde ahora esencia natural y esencial humana creada se vuelven indiscernibles, se identifican en la naturaleza como producción o industria, es decir, como vida genérica del hombre. La máquina deseante materializa una síntesis productiva, posee una forma conectiva que siempre está en conexión e inter-conexión donde el deseo no deja de efectuar acoplamientos; nos retrotrae a un cuerpo sin imágenes, un cuerpo lleno sin órganos. Mediante una síntesis disyuntiva que propicia y produce encuentros heterogéneos y aberrantes, la

---

<sup>34</sup> Constantino Villegas Burgos, “La máquina literaria de Maurice Blanchot”, *Universitas Philosophica* 74, año 37, enero-junio 2020, p. 1.

<sup>35</sup> Cfr. Muriel Combes, *Simondon. Una filosofía de lo transindividual*, Buenos Aires, Cactus, 2017.

<sup>36</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 12.

máquina deseante y cuerpo sin órganos se acoplan en un juego erótico, festivo y trágico. Las bodas de la creación celebran el aquellarre de fuerzas, deseos intensidades monstruosas.

Siguiendo a Antonin Artaud, nos recuerdan el agenciamiento erótico y amoroso de rayos, pájaros, voces, nervios, cuerpos, dioses, máquinas celestes y terrestres, de lo orgánico e inorgánico, uno-todo-múltiple en acoplamiento extático sin fin: "todo ocurre y se registra sobre el cuerpo sin órganos, incluso las cópulas de los agentes, incluso las divisiones de Dios, incluso las genealogías cuadrículantes y sus permutaciones. Todo permanece sobre este cuerpo increado como los piojos en las melenas del león"<sup>37</sup>. Sin dejar fuerzas, pulsiones y potencias de la inmanencia, las máquinas deseantes son máquinas sociales y técnicas, aunque más bien encarnan su inconsciente mismo. El deseo es máquina y el objeto de deseo es conexión maquina orgásmica. Lo real es la potencia absoluta del deseo como acto, acontecimiento creador. Toda producción deseante es voluptuosidad en estado puro. Y el cuerpo sin órganos encarna un huevo tántrico atravesado por ejes y umbrales, fuerzas centrífugas y acontecimientos, latitudes y longitudes, gradientes, modulaciones y devenires. Todo es vivo y vivido, vitalidad extrema.

La máquina deseante encuentra su expresión material en la escritura fragmentaria como agenciamiento maquina que se sustrae a todo esfuerzo de codificación y de captura; nos recuerdan los autores que ha sido Blanchot quien ha sabido plantear el problema con todo rigor a partir de la máquina literaria como agenciamiento de multiplicidades singulares interconectadas.<sup>38</sup> Por obra de la máquina deseante, todo acto de palabra o escritura se sustrae a la re(con)ducción de una narrativa familiar, edípica o genealógica, si hay una escritura es en lo real y desde lo real mismo; escritura plural,

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 47.

polifónica, polivalente, transdiscursiva no discursiva ni representativa, escritura asignificante. Signos errantes que producen deseos. Por obra de lo neutro, la escritura fragmentaria nos desconecta de una subjetividad auto-centrada y nos reconecta con el caos, errancia e incertidumbre. Escritura que desafía toda lógica y crono-lógica. Apertura de lo que el pensamiento de Parménides a Husserl y Wittgenstein, pasando por Hegel, ha considerado inviable o imposible. La escritura fragmentaria hace posible lo imposible. Al igual que la máquina deseante, la escritura fragmentaria nos retrotrae a una soberanía infinita si sujeto y sin centro, apertura de flujos y reflujos libres, dispersión fecunda que lejos de borrar las diferencias las multiplica, juego creador infinito-finito que rompe con toda estructura y totalidad cerrada.

La escritura fragmentaria libera la palabra de *las redes del lenguaje*, para utilizar una expresión poética predilecta de Paul Celan, poeta-pensador que, al conminar el lenguaje poético a expresar el exterminio y la barbarie, conduce el lenguaje a la exasperación del silencio, y por tanto, se aproximaría bajo extrañas resonancias con Blanchot. El fragmento constata la muerte de Dios como apertura de una infinita pluralidad de interpretaciones, versiones y visiones del mundo y del ser humano en el mundo. Su obra, diversa y monotemática, traza la trayectoria de un círculo bajo la repetición siempre renovada de lo mismo como lo otro radical. Escritura como eterno retorno del lenguaje que regresa sobre sí mismo como interrogación infinita. Escribir descentra al sujeto, es pasar del Yo al Él, lo que ocurre no ocurre a nadie ya, es un devenir anónimo y anómalo. Si el Libro, su sagrada escritura, afianza y echa raíces en un Logos eterno encarnado, la ausencia del libro verifica la ausencia de Dios y todo fundamento metafísico trascendente. Ausencia de Dios, del Ser pleno y total, de una verdad o sistema axiológico de certidumbres indubitales.

Apertura de la errancia sin fin, naufragio siempre al borde del desastre, apertura también de la interpretación interminable:

Al escribir siempre escribimos en nombre de la exterioridad de la escritura contra la exterioridad de la ley, y siempre la ley extrae recursos de lo que se escribe... La atracción de la (pura) exterioridad o el vértigo del espacio como distancia, fragmentación que sólo remite a lo fragmentario... El mundo, el texto sin pretexto, el entrelazamiento sin trama y sin textura... Interpretar: el infinito: el mundo. ¿El mundo? ¿Un texto? El texto: el movimiento de escribir en su neutralidad. Escribir: trazo sin huella, escritura sin transcripción. El trazo de la escritura no será entonces jamás la simplicidad de un trazo capaz de trazarse confundándose con su huella, sino la divergencia a partir de la cual comienza sin comienzo la continuidad-ruptura. ¿El mundo? ¿Un texto?<sup>39</sup>

La poética fragmentaria conlleva una política del fragmento. Política que cuestiona todo orden o sistema cerrado, todo ideario o pensamiento único: multiplicidad de ideas como soporte de un pluralismo político y ético. Arte de la fuga, la escritura fragmentaria es repetición de la diferencia infinitesimal, variación sutil, juego de paradojas exasperantes, experiencia enloquecedora de la ruptura, la fractura sin posibilidad de juntura. Despojada de toda creencia, abismada en una interrogación infinita, la escritura fragmentaria está lejos de todo dogmatismo, verifica una existencia arrojada a la duda e inquietud sin fin. Los fragmentos se suceden y se yuxtaponen como imágenes móviles de una finitud excedida, cada fragmento es el zoom de una instantánea que da que pensar sin congelar las cosas bajo un concepto, por eso, introducen el pensamiento como acto mismo de escritura. El escritor deviene pensamiento sin sujeto en una escritura que se piensa a sí misma allende el autor; de ahí las repeticiones y las aparentes contradicciones que no son sino tanteos y escarceos de un pensamiento abismado en lo imposible

---

<sup>39</sup> Cf. Maurice Blanchot, *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Buenos Aires, Calden, 1973, pp. 29-30, 61-64 y 66.



de pensar(se). De ahí que otro nombre insigne de la escritura fragmentaria sea *Escritura del desastre*. Desastre que se escribe interrogándose como devenir de una impugnación finita-infinita. Y cuando aflora, y desflora, el desastre, todo deviene caos sin centro y sin cetro; impugnación que cobra cuerpo en una animalidad insurrecta. Paradójicamente, la soberanía del desastre posibilita otras formas creación y de recepción bajo el mandato de una interrogación infinita.

Empero dicha interrogación -en Blanchot y por influencia y herencia de su querido amigo Lévinas- siempre es dialógica, el otro instauro y funda la posibilidad de la palabra. La alteridad absoluta del otro rompe todo cerco metafísico idealista y toda subjetividad autocentrada. La alteridad en Blanchot tiene un énfasis y una radicalidad que trasciende todas las oposiciones de trascendencia e inmanencia, sujeto y objeto. De ahí que la obra fragmentaria no sea un gesto literario o estético sino una llama y llamada de alteridad en la apertura del lector como co-creador de sentido. Literatura, pensamiento y política conducen a una misma vocación crítica que se efectúa como crítica del orden establecido y apertura de otro orden por-venir; quizá en este sentido, el tiempo de la ausencia de tiempo del último Blanchot nos conecta con el mesianismo sin Mesías de Benjamin y Derrida, un tiempo otro que impugna la temporalidad narrativa de la modernidad y nos abre a la espera, más allá de toda esperanza, pero más acá de todo nihilismo apocalíptico. Un tiempo otro.

Pensadores como Foucault, Blanchot y Deleuze-Guattari problematizan la figura del intelectual y la resignifican como un *intercesor* de procesos y prácticas de resistencia y de autocreación.<sup>40</sup> En este sentido, pensar crítica y creativamente sería -según Subirats - tomar distancia, exiliarse, trascender "las posibilidades de realización encerradas en lo existente y

---

<sup>40</sup> Maurice Blanchot, *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión*, Madrid, Tecnos, 2003.

en nuestra propia vida"<sup>41</sup>, para abrirse, abrimos, a y hacia otros horizontes de creación y recreación de sentido.

***(Pequeña conclusión) Escribir / pensar en la piel del afuera metamorfosis en devenir***

Las obras de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Maurice Blanchot y Gilbert Simondon tienen muchas posibilidades de lectura y de relectura, aquí interesan como máquinas de guerra de guerrillas. Como dispositivos de resistencia e insurgencia militante contra el orden micro-fascista militar y a favor de una política como poética creacionista. Obras-dispositivos, máquinas de guerra contra los aparatos de estado, panfletos incendiarios contra el orden impuesto, cajas de herramientas para rehacer el caleidoscopio de la imaginación crítica. Y cuando la caja de herramientas cobra vida en un *corpus* vivo deviene entonces rizoma, deriva creadora, rizoma de raíces flotantes arborescentes frente al libro-raíz o libro-árbol. Frente al libro micro-cosmos que expresa el macro-cosmos, idea anticipada por antiguos cabalistas, el libro experiencia, libro enchufe de experimentaciones y subjetivaciones sin fin. Libro como pequeño útil para diseñar e inventar intervenciones pragmáticas, tácticas, estratégicas y performativas: "El libro debe formar máquina con alguna cosa, debe ser un pequeño útil sobre un exterior"<sup>42</sup>. El exterior sigue siendo el pliegue de invaginación del ser. Presentación sin más representación. Exposición pura. Hoy más que nunca todos estamos expuestos al exponerse y ponerse bajo una (a)puesta en acto inédita e irreconocible.

En los umbrales entre filosofía y literatura, se pliegan y despliegan trazos y lazos sin urdimbre de una escritura

---

<sup>41</sup> Eduardo Subirats, "Pasado sin futuro y futuro sin pasado", *De raíz diversa*, Vol. 1, núm 1, abril-septiembre, 2014, p. 25. Consultado el 2 de julio del 2021 en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ppel-unam/20160614014012/Subirats.pdf>

<sup>42</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, Valencia, Pretextos, 1980.

acéfala, huérfana, anómala y nómada. Textos de hiper-textos. Escritura de girones, fragmentos, escorzos, esquirlas, fractales. Todos escribimos nuestros nombres en el sagrado olvido y éste nos inscribe en el juego creador colectivo anónimo: como la rosa de Silesius, escrituras e inscripciones que florecen *sin por qué* en la piel del ciber mundo. Gratuidad pura como hospitalidad pura que hace de la existencia supervivencia extrema y extramada a afirmarse en la desnudez absoluta y absuelta de toda trascendencia.

La apertura de otras sensibilidades, sensibilidades muy otras, es la apertura de una política inédita como infra o micro-política, política del umbral como resistencia pura. Tecno-escritura de un ciborg uno-múltiple monstruoso. Hipertexto colectivo conectivo de otro pensamiento y de otra experiencia que democratiza y socializa dispositivos, pensamientos, actos, palabras que son actos y acciones creativas y soberanas, a contra corriente, no olvidar ni obviar, del avance de la insignificancia y de la embestida de formas y estrategias globales de dominación digital. Alteridades anómicas, anárquicas y autárquicas que celebran en la gratuidad pura y dura el encuentro en el caos emergente. En la era de la insignificancia nihilista, la resistencia política deviene insistencia bajo la llamada impostergable de una alteridad constituyente; la preeminencia de la alteridad absoluta funda la posibilidad tangible de todo diálogo en el griterío de monólogos monocordes monótonos. Habría que reinventar -según la hermosa expresión de Guattari- cartografías inéditas capaces de remontar la repetición mortífera de un presente devastado. Cartografías de otro pensamiento y de otro ser en el mundo: pensamiento del riesgo y mundo consentido.<sup>43</sup> La reinvención de las cartografías revolucionarias no puede ser detenida ni atajada con el

---

<sup>43</sup> Félix Guattari, *Las tres ecologías*, Valencia, Pre-textos, 2000, p. 28.

argumento de que las revoluciones fracasan, pues como nos recuerda Deleuze, en su *Abecedario* en la letra R de "Revolución", "El asunto de los hombres en las situaciones de tiranía, de opresión, es efectivamente devenir revolucionarios. Porque no hay otra cosa que hacer. Cuando después de eso se dice: *Ah!, pero todo esto acaba mal*, no se habla de lo mismo. Es como si se hablara de dos lenguas absolutamente diferentes. El porvenir de la historia y el devenir actual de las personas, no es lo mismo"<sup>44</sup>. Justo ahora que el devenir revolucionario fracasa y que la historia impone su podium de vencedores, habría que estar del lado de los vencidos, de los humillados y condenados de la tierra, quizá haya que ahondar en una sabiduría del fracaso -tal y como nos ha enseñado Fernando Pessoa.

### **Referências Bibliográficas**

BLANCHOT, M. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1994.

BLANCHOT, M. *Escritos políticos*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

BLANCHOT, M. *Falsos passos*. Valencia: Pre-textos, 1977.

BLANCHOT, M. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Calden, 1973.

BLANCHOT, M. *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta, 2019.

BLANCHOT, M. *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión*. Madrid: Tecnos, 2003.

CASTRO, E. *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

COMBES, M. *Simondon. Una filosofía de lo transindividual*. Buenos Aires: Cactus, 2017.

DELEUZE, G. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1997.

DELEUZE, G. *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 1999.

---

<sup>44</sup> Gilles Deleuze, *L'Abécédaire*, Paris, Éditions Montparnasse, 1988.

- DELEUZE, G. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.
- DELEUZE, G. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pretextos, 2005.
- DELEUZE, G. *L'Abécédaire*. Paris: Éditions Montparnasse, 1988.
- DELEUZE, G. *Michel Foucault y el poder, Viajes inaciáticos*. Madrid: Errata naturae, 2014.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Rizoma*. Valencia: Pretextos, 1980.
- ESQUIVEL MARIN, S. *Dossier Especial Guattari (4) de Reflexiones Marginales* <https://revista.reflexionesmarginales.com/autores-del-numero-especial-4/>
- FOUCAULT, M; DELEUZE, G. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- FOUCAULT, M. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 1997.
- FOUCAULT, M. *Nietzsche, La genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos, 2013.
- GUATTARI, F. "Acerca de la producción de subjetividad", *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- GUATTARI, F. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- GUATTARI, F. *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- GUATTARI, F. *Plan sobre el Planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.
- MOREY, M. *Lectura de Foucault*. México: Sexto Piso, 2014.
- NADAUD, S. *Fragmento(s) subjetivo(s). Un viaje hacia las islas encantadas nietzscheanas*. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- PÁL PELBERT, P. *O avesso do niilismo. Cartografias do esgotamento*. São Paulo: Ediciones n-1, 2016.

QUERRIEN, A. "Prólogo: Esquizoanálisis, capitalismo y libertad. La larga marcha de los desafilados", en Félix Guattari, *Plan sobre el Planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

SIMONDON, G. *La individuación. A la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus-La Cebra, 2009.

SUBIRATS, E. "Pasado sin futuro y futuro sin pasado", *De raíz diversa*. Vol. 1, núm 1, abril-septiembre, 2014, p. 25. Consultado el 2 de julio del 2021 en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ppel-unam/20160614014012/Subirats.pdf>

VILLEGAS BURGOS, C. La máquina literaria de Maurice Blanchot. *Universitas Philosophica*, n.1, v. 74, 2020.

# ENTRE A INDIVIDUAÇÃO E O AFECTO: O CORPO-IMAGEM

Veronica Damasceno

Este artigo pretende apresentar uma articulação entre o *princípio de individuação* do pensador francês Gilbert Simondon e alguns conceitos de Gilles Deleuze, tais como: as intensidades, os *afectos*, bem como a *hecceidade*. Essa articulação possibilita ainda pensar o corpo como *imagem*. Para tanto, nos serviremos também da concepção bergsoniana de imagem e das ressonâncias que essa concepção apresenta na dança e no cinema.

Consideramos que o princípio de individuação de Simondon, precisamente, por ser um princípio que apresenta a individuação em devir, isto é, todas as fases do indivíduo - desde seu momento anterior até sua constituição como indivíduo ou ser - tem uma ligação intrínseca com o que Deleuze designa larva ou embrião.<sup>45</sup> Para Deleuze, o embrião possui, já em si mesmo, todos os caracteres mais específicos e genéricos do indivíduo que irá se desenvolver e, por isso, é capaz de proceder e suportar movimentos terríveis, os quais o indivíduo adulto, já formado, não aguentaria. Por isso, se trata de uma individuação em devir, já que esse princípio acompanha todas as fases ou momentos dessa individuação e, portanto, não é estável, mas porta em si mesmo a própria metaestabilidade. Esse princípio tem, pois, ligações estreitas com a dramatização e o devir em Deleuze.

## *Simondon e a individuação em devir*

---

45 A esse respeito cf. DELEUZE, Gilles. "O método de dramatização" in: DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. LAPOUJADE, David. (org.). São Paulo: Iluminuras, 2006. Organização da edição brasileira de Luiz B. L. Orlandi.

O princípio de individuação de Simondon se constitui, segundo a perspectiva de Deleuze, como uma teoria profundamente original da individuação.<sup>46</sup> Trata-se de uma subversão no modo de conceber a individuação tradicionalmente pensada pelo hilemorfismo e pelo atomismo substancialista. O monismo substancialista pressupõe que o ser corresponde a uma unidade atômica, constituída por um núcleo de permanência estável, que resiste e subsiste por si só. Para o dualismo hilemórfico, o indivíduo é o resultado ou o composto engendrado pelo par matéria/ forma. Tanto o monismo substancialista, quanto o esquema bipolar hilemórfico pressupõem a existência de um princípio de individuação que antecede o próprio processo de individuação, sendo, pois, capaz de explicá-lo de antemão. Essas duas correntes filosóficas, buscam o princípio de individuação a partir do próprio indivíduo constituído e dado.

A subversão que Simondon promove na investigação da gênese do indivíduo consiste em recusar o indivíduo já constituído e o real individuado como ponto de partida para explicação dessa gênese. A questão da gênese do indivíduo encontra o problema clássico da relação matéria/ forma. O *esquema hilemórfico* é incapaz, segundo Simondon, de conceber o devir de uma individuação, porque ele pretende explicar o indivíduo por um princípio de individuação pré-formado, exterior e transcendente à operação de individuação. Um tal princípio pressupõe, uma forma (*morphé*) que se impõe do exterior, como um molde, a uma matéria (*hylé*) passiva (SAUVAGNARGUES, 2004, p.133). Simondon critica a posição do hilemorfismo na medida em que essa tradição, além de pressupor um princípio de individuação abstrato e exterior ao indivíduo que ele pretende informar, ainda concebe o indivíduo como uno, indivisível e idêntico. Desse modo, não se observa, nem se percebe a impossibilidade, nesse caso, de pensar seu devir.

---

46 Esse princípio é apresentado pelo autor em SIMONDON, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: PUF, 1964.



A perspectiva hilemórfica é, pois, um pensamento do ser, incapaz de pensar um processo de individuação. Nesse sentido, a estabilidade do ser perde seu privilégio devido à introdução do conceito de *metaestabilidade*, diferença de potencial, que induz uma mudança de fase. À unidade, Simondon propõe uma relação que a própria individuação implica, isto é, uma relação constituinte e, portanto, plural com o meio de individuação metaestável; a identidade cede lugar à relação primeira e plural, única capaz de dar conta do devir.

Nesse sentido, Simondon destitui o modelo hilemórfico do *molde*, cuja forma se caracteriza como uma impressão abstrata e que submete, do exterior, uma matéria passiva. O *molde* cede lugar a uma *modulação*, na qual a tomada de forma corresponde à interação das forças e materiais. A metafísica do ser estável compreende o indivíduo segundo um princípio exterior, transcendente, que procede a operação de individuação. A esse respeito, Simondon objeta que a relação é primeira e que o indivíduo sempre é o resultado de um processo de individuação, cujo campo pré-individual é provido de intensidades. "Existe, portanto, uma 'condição prévia da individuação', que é a existência de uma tal 'diferença fundamental', é o 'estado de dissimetria', que define um sistema metaestável" (SAUVAGNARGUES, 2004, p.134).

A estrutura *metaestável* de um campo, designado por Simondon como *problemático*, contém uma diferença, um disparate, um desequilíbrio potencial. Esse desequilíbrio não é eliminado, mas resolvido por disparidade de um modo criador, produzindo uma dimensão nova que não preexiste ao problema, mas que é criada: a visão em volume.

### **O campo intensivo em Deleuze**

A perspectiva da individuação simondoneana possibilita a Deleuze pensar a diferenciação intensiva. O campo intensivo de individuação simondoneano configura, em Deleuze, um meio pré

individual, virtual, no qual se encontram diferenças de intensidade. Por isso Deleuze se refere ao primado metodológico da embriologia, segundo o qual o ovo e o embrião constituem um meio intensivo de matérias não formadas, que Deleuze e Guattari denominam *plano de consistência*<sup>47</sup>. O embrião, como sugere Anne Sauvagnargues a propósito de Deleuze: "...é um sujeito larvar, uma massa material capaz de suportar grandes modificações, um tecido informal suscetível de atualizar um grande número de formas" (SAUVAGNARGUES, 2004, p.145). O embrião comporta movimentos, dobras e tensões, ele indica *dramatizações espaciotemporais*, diferenciações locais.

A individuação produz a diferenciação como seu resultado: a gênese real não vai de um universal abstrato à espécie possível, ao indivíduo existente, mas antes, atualiza um campo problemático virtual, intensivo e real em indivíduos diferenciados. Nesse sentido, Deleuze aproxima a perspectiva embriológica de Geoffroy Saint-Hilaire ao princípio de individuação de Simondon: trata-se de passar da individuação física e vital, introduzida por Simondon, para a diferenciação cinemática dos materiais.

O ovo vital, campo intensivo de individuação, comporta dois momentos de uma *física das diferenças intensivas*: a diferença virtual e a diferença atual (SAUVAGNARGUES, 2004, p.146). A diferença virtual assinala a *diferenciação* ideal, perfeitamente consistente. A diferença atual descreve a *diferenciação*, ou a individuação, pela qual as diferenças virtuais tomam a forma de um indivíduo diferenciado.<sup>48</sup> O ovo nos

---

47 A esse respeito cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia 2*, vol.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed 34, 1997. p.54-63.

48 Para essa distinção nos servimos da equivalência estabelecida no glossário da edição brasileira de DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006: *différentiation* = *diferenciação*; *différenciation* = *diferençação*. A esse respeito ver também a importante nota de Luiz Orlandi a propósito do vocábulo *diferença*, no qual o tradutor introduz um pequeno vocabulário a

fornece o modelo da ordem das razões, pois ele comporta simultaneamente a diferenciação, a individuação, a dramatização, a diferenciação específica e orgânica. No que diz respeito à diferença de intensidade, tal como implicada no ovo, essa diferença exprime, inicialmente, relações diferenciais como uma matéria virtual a ser atualizada.

Um campo problemático de singularidades virtuais, mas reais e diferenciadas, se atualiza resolvendo sua disparidade inicial, "é a individuação que se organiza, se estabiliza, se estratifica se diferenciando" (SAUVAGNARGUES, 2004, p.146). Pode-se assinalar a ressonância do princípio de individuação de Simondon em Deleuze quando ele afirma que: "É sob a ação do campo de individuação que tais relações diferenciais e tais pontos notáveis (campo pré-individual), se atualizam" (DELEUZE, 2006, p.347). Mas podemos também reconhecer aqui uma filiação de Deleuze às teses de Bergson, quando ele propõe que uma tal organização: "... se atualiza, isto é, se organiza segundo linhas diferenciais" (DELEUZE, 2006, p.347). A ideia virtual e problemática comporta diferenças singularizadas sobre o plano virtual e se atualiza se diferenciando.

Portador de dinamismos espaciotemporais em vias de organização, o embrião é, pois, o primeiro modelo de um corpo desprovido de órgãos, corpo não moldado, pela imagem de uma organização estática, fixada por uma espécie ou indivíduo adulto e formado. O embrião recebe os três caracteres do esboço, da intensidade e da passividade ou não resistência às transformações; informal, ele admite todo tipo de variações. O embrião apresenta justamente o momento do corpo que se encontra antes da formação orgânica. Ele contém eixos, vetores, zonas, movimentos e tendências dinâmicas em relação às quais as formas são pura contingência ou meros acessórios. O embrião possibilita, pois, pensar a diferenciação, a individuação

---

respeito dessas duas operações. Cf. DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. LAPOUJADE, David. (org.). op. cit. p.129. NT.

orgânica em devir. Na medida em que o embrião é tão-somente um esboço, os movimentos de diferenciação orgânica constituem o surgimento das formas específicas.

Desse modo, Deleuze retoma o projeto de Nietzsche: "definir o corpo em devir, em intensidade, como potência de afetar e de ser afetado, ou seja, *Vontade de potência*" (DELEUZE, 1997, p.149). A atividade da vontade é substituída, por Deleuze, pela metamorfose do *corpo sem órgãos*: "...corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta pólos, zonas, limiares e gradientes" (DELEUZE, 1997, p.148).

Essa concepção intensiva do corpo constitui, pois, uma nova concepção do domínio biológico. À maneira empirista, o indivíduo precede, de direito, a espécie e deve ser compreendido como um embrião em seu campo de individuação intensiva, como o próprio ovo vital. Os conceitos genéricos de espécie e de organismo adulto são meras formas, surgem posteriormente durante o processo de individuação. Desse modo, a produção de um corpo sem órgãos pode ser concebida ao conduzir a diferenciação específica e orgânica em direção a diferenciação cinética intensiva dos materiais pré-corporais. Os órgãos, as espécies, os indivíduos e as partes só existem enquanto resultados parciais e precários dessa diferenciação vital.

Deleuze valoriza as formas involutivas e o sujeito larvar, embrionário. A larva ou o embrião constituem a materialidade virtual a se atualizar. A diferenciação é, pois, verdadeira criação, *impulso vital* bergsoniano que pode, a partir de Deleuze, evoluir ou involuir: involução criadora deleuziana. A larva é um modo inacabado ou uma indeterminação imatura do indivíduo ou forma adulta. A larva, ou embrião, designa um modo de individuação real através da qual uma entidade se atualiza, sem se assujeitar às transcendências da forma ou do sujeito, como afirma Deleuze: "Não há mais formas [pré-existent], mas relações cinemáticas entre elementos não formados; não há mais

sujeitos, mas individuações dinâmicas sem sujeito” (DELEUZE, 1998, p.109). As larvas constituem uma matéria informal variável, uma modulação intensiva das forças, uma matéria intensa e não formada que ainda não se configurou enquanto composição estável, apresentando, portanto, um coeficiente mínimo de organização, como afirma Deleuze:

Deleuze privilegia o informal e valoriza, na individuação, o primeiro momento do ser, o momento pré-individual. O primado do informe caracteriza, em Deleuze, uma filosofia das forças, uma capacidade metamórfica do pensamento para atingir a variação dos devires e a potência germinativa da vida.

### ***Hecceidades ou individuações sem sujeito***

A noção de individuação, de corpo individuado, a embriologia, recebe ainda uma nova dimensão, a partir da introdução do conceito de *hecceidade*. A *hecceidade* é uma noção que Deleuze traz de Duns Scot, na qual *haec* quer dizer “esta coisa”. Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*, propõem pensar as *hecceidades* como individuações sem sujeito. Nesse sentido, observam os autores que a *hecceidade* é: “um modo de individuação bastante diferente daquele de uma pessoa, de um sujeito, de uma coisa ou de uma substância” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p.318). A noção de *hecceidade* abre, pois, uma perspectiva para pensar o corpo sem órgãos sobre um novo plano. Essa *ética*, ou etologia das relações intensivas é trazida, por Deleuze, da *Ética* de Spinoza<sup>49</sup>. Nesse sentido, o corpo não se define por seus órgãos, formas e funções. A definição do corpo será, a partir dessa perspectiva, pelos seus modos. A esse respeito, observam Deleuze e Guattari: “Concretamente, um modo é uma relação complexa de velocidade e lentidão” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p.135). Ser spinozista corresponderá, pois, a uma maneira

---

49 SPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

de definir o animal e o homem não mais por sua forma, seus órgãos e funções, nem mesmo como um sujeito, mas sim pelos afectos dos quais se é capaz. A *hecceidade* retoma, nesse sentido, as análises do corpo sem órgãos, e não se define, portanto, por sua forma universal, transcendente e exterior, nem mesmo por sua composição intrínseca - seus órgãos - ou por seu meio - as funções que ele exerce - mas somente por sua *composição* material, isto é, suas relações de força, como afirmam Deleuze e Parnet: "Uma coisa, um animal, uma pessoa só se definem por movimento e repouso, velocidade e lentidão (*longitude*) e por seus afectos e intensidades (*latitude*)" (DELEUZE; PARNET, 1998, p.109).

A *hecceidade* em Deleuze possibilita a criação de uma *etologia dos afectos* e, como afirma Sauvagnargues, uma física da potência que define um plano de composição imanente e não transcendente (SAUVAGNARGUES, 2004, p.192). A *hecceidade* propicia pensar as relações de composição e não de organização. Nesse sentido, o valor do corpo sem órgãos deixa de estar em primeiro plano. O plano agora se situa sobre uma etologia dos afectos, das forças, que compõem movimento e repouso, velocidade e lentidão. Trata-se, agora, menos de explorar a face intensiva dos corpos, mas sim de diferenciar o molecular e o molar e ainda de descrever os agenciamentos reais de movimentos e afectos. Nesse sentido, assinalam Deleuze e Parnet: "As *hecceidades* são apenas graus de potência que se compõem, às quais correspondem um poder de afetar e de ser afetado; afectos ativos e passivos, intensidades" (DELEUZE, PARNET, 1998, p.108).

A *hecceidade* não se insere, pois, no quadro de uma *doutrina* da subjetividade e da objetividade e não corresponde às relações entre átomos substanciais, unidades subsistentes ou ontológicas. Tais *hecceidades* compreendem, antes, um modo de individuação que, nas palavras de Deleuze e Guattari "...não se confundem com aquela de uma coisa ou de um sujeito" (DELEUZE;

GUATTARI, 1980, p.318, n.24). A realidade metafísica não diz respeito, pois, aos seres unificados, concebidos como formas sintéticas - sujeitos - ou como objetos, mas as individuações são uma qualidade, uma variação atmosférica, um fluxo. Nesse sentido, observam Deleuze e Guattari: "Um grau de calor, uma intensidade de branco são perfeitas individualidades" (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 319).

As coisas, os sujeitos, ou indivíduos orgânicos não são, desse modo, melhor individuados do que acontecimentos, assim como o "'...cinco horas da tarde' de Lorca, quando o amor cai e o fascismo se levanta. Que terrível cinco horas da tarde!" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.48). Tais individuações são qualidades atribuíveis, graus, desvanecimento. A *hecceidade* não requer a distinção rígida entre o material, o vital e reclama uma semiótica mista, como aquela do rizoma, como afirma Deleuze: "Um corpo pode ser, não importa o que, um animal pode ser um corpo sonoro, uma ideia, ou alma, um corpo linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade" (DELEUZE, 2002, p.132).

Desse modo, cada indivíduo é uma composição de inúmeras relações moleculares (longitude) e cada uma dessas relações goza "de uma certa latitude", uma variação em grau que exprime "o que pode um corpo", os afectos dos quais ele é capaz (SAUVAGNARGUES, 2004, p.199). Percebemos, portanto, a cartografia das forças, dos afectos, sob duas dimensões: extensiva e intensiva. O corpo é uma variação que integra uma infinidade de partes extrínsecas que se compõe segundo relações, como afirma Deleuze: "a natureza é um corpo sem órgãos ou um plano de composição porque há sempre relações que se compõem, mesmo se não se trata sempre dessa relação característica que compõe *meu* corpo" (SAUVAGNARGUES, 2004, p. 200). Um tal corpo é, pois, variável e provisório, ele se atualiza sobre um plano de composição imanente e, portanto, segundo a fórmula "MONISMO=PLURALISMO" (DELEUZE, 1998, p.13).

A *hecceidade* participa, portanto, do plano de imanência ou de consistência e não se compõe com o “plano transcendente ou teológico” das filosofias da substância e do sujeito. Onde o plano de transcendência relaciona a individuação às formas substanciais ou sujeitos, o plano de imanência ou de consistência, “não conhece sujeitos, mas antes, o que se chama hecceidades” (DELEUZE, 1998, p.111). Nesse sentido, observa o autor: “Não há mais formas, mas somente relações de velocidade entre partículas ínfimas de uma matéria não formada. Não há mais sujeito, mas somente estados afetivos individuantes de força anônima” (DELEUZE, 2002, p.130). E novamente: As hecceidades, “são somente graus de potência que se compõem, aos quais correspondem um poder de afetar e ser afetado, afectos ativos ou passivos, intensidades” (DELEUZE, 1998, p. 111).

Desse modo, todo agenciamento é uma *hecceidade*, e se define por uma longitude e uma latitude, velocidades e afectos. Entretanto, a *hecceidade*, ao definir o agenciamento como um “conjunto individuado” compreende também suas potencialidades. “Todo agenciamento em seu conjunto individuado é uma *hecceidade*”. O lobo o cavalo, ou a criança se tornam acontecimentos nos agenciamentos completos que compreendem uma hora, uma estação, uma rua, um conjunto de coordenadas espaciotemporais, mas singulares, perfeitamente definidos, mas flutuantes e suscetíveis também a novos agenciamentos em função das capturas ou devires que os afetam (um lobo, uma criança, o pequeno Hans e o cavalo) (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 321).

### ***A constituição de um corpo-imagem***

Essa articulação entre a individuação de Gilbert Simondon e as intensidades, afectos e *hecceidades* de Gilles Deleuze nos possibilita pensar o que estamos aqui designando *corpo-imagem*.

No primeiro capítulo de *Matéria e Memória* Bergson afirma:



Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fechos. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza [...] No entanto, há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante afecções: é meu corpo (BERGSON, 1999, p.11).

Podemos vislumbrar o modo pelo qual Bergson concebe essa relação do corpo com a imagem: nos encontramos entre imagens, imagens que são percebidas quando abrimos nossos sentidos e passam a não ser mais percebidas quando fechamos nossos sentidos. Tais imagens agem e reagem entre si, por todos os seus lados e faces, segundo uma constância das leis da natureza. Todavia, uma das imagens se sobressai dentre as demais: meu corpo. As condições em que essas afecções se produzem, se intercalam entre estímulos que vem de fora, e movimentos que executamos, tendo em vista uma influência sobre o procedimento final. As mais variadas afecções parecem nos convidar a agir e ao mesmo tempo esperar e não fazer nada. Observando mais de perto descobrimos movimentos começados, mas não executados. Mais adiante, resume Bergson:

Tudo se passa como se, nesse conjunto que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo (BERGSON, 1999, p.12)

Temos aí uma síntese do que Bergson pensa acerca da relação corpo-imagem. Quando Bergson trata dos corpos semelhantes ao seu, a partir dessa imagem particular que é o corpo, ele percebe nervos aferentes que transmitem estímulos aos centros nervosos e em seguida os nervos eferentes, que partem do centro e conduzem estímulos à periferia, colocando o corpo ou partes dele em movimento. Isso significa que os nervos aferentes são imagens e que o cérebro é uma imagem, bem como os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos são também imagens.

As imagens exteriores influenciam a imagem do meu corpo, lhe transmitindo movimento, e meu corpo restitui tal movimento no conjunto do mundo material. Meu corpo é, pois, uma imagem que atua como as demais imagens, recebendo e devolvendo movimento. Talvez a única diferença entre a imagem do meu corpo e as demais imagens seja o fato de que meu corpo escolhe ou seleciona, em certa medida, como vai devolver o movimento que recebe. Nesse sentido, assinala Bergson: "Meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é, portanto, um centro de ação" (BERGSON, 1999, p.14).

E prosseguindo o estudo de Bergson, podemos observar que a maneira como ele trata as imagens e o corpo pode ser perfeitamente compreendida acerca da dança, de uma coreografia, clássica ou mesmo contemporânea. Ele parece estar falando de uma coreografia de dança: "Mas, se meu corpo é um objeto capaz de exercer uma ação real e nova sobre os objetos que o cercam, ele deve ocupar entre eles uma situação privilegiada" (BERGSON, 1999, p.14). Essa citação poderia ser perfeitamente uma observação a respeito da dança clássica, na qual vemos bailarinos que fazem personagens principais, cercados pelos demais bailarinos.

Mais adiante, assinala Bergson:

De fato, observo que a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores se modificam conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles, que a força dos odores, a intensidade dos sons aumenta e diminui com a distância, enfim, que essa própria distância representa sobretudo a medida na qual os corpos circundantes são assegurados, de algum modo, contra a ação imediata de meu corpo. À medida que meu horizonte se alarga, as imagens que me cercam parecem desenhar-se sobre um fundo mais uniforme e tornar-se indiferentes para mim. Quanto mais contraio esse horizonte, tanto mais os objetos que ele circunscreve se escalonam distintamente de acordo com a maior ou menor facilidade de meu corpo para tocá-los e movê-los. Eles devolvem, portanto, a meu corpo, como faria um espelho, sua influência eventual. *Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre ele.* (BERGSON, 1999, p.15-16).

Essa citação acima parece a descrição de uma coreografia clássica, o modo como o personagem-bailarino principal influencia os demais bailarinos. O bailarino principal, cercado pelos demais bailarinos, executa um movimento que causa uma reação possível dos demais bailarinos sobre o bailarino principal.

### ***O corpo-imagem na dança e no cinema***

A ideia de que as artes produzem imagens também se aplica perfeitamente à dança. Segundo Véronique Fabbri: "... a dança parece ser mais uma encenação do corpo real do que a construção de uma imagem do corpo" (FABBRI, 2007, p.82). No entanto, na ideia de corporeidade, desenvolvida por Michel Bernard, ao temporalizarmos o movimento dançado, o corpo também perde sua consistência de corpo real para se tornar uma imagem.<sup>50</sup>

Em *cinema I: a imagem-movimento*, Deleuze retoma as teses bergsonianas acerca do movimento e no *Primeiro comentário a Bergson*, ele assinala a relação entre a dança moderna, o cinema e uma concepção cartesiana do movimento e do espaço. A partir das teses de Bergson, ele mostra, como nos dois casos, parece que a dança moderna e o cinema privilegiam uma concepção matemática e não qualitativa do movimento, contrariamente à dança clássica, cuja concepção é aristotélica, isto é, descritiva e qualitativa do movimento. Na física aristotélica o movimento é a passagem de um estado do corpo a outro e, portanto, somente um aspecto da mudança. E nas palavras de Deleuze: "O movimento assim concebido será, portanto, a passagem regulada de uma forma à outra, ou seja, uma ordem de poses ou de *instantes privilegiados* como em uma dança" (DELEUZE, 2018, p.16-17).

O fato de ser *como em uma dança* sintetiza o problema: é uma física qualitativa que parece melhor dar conta do movimento

---

50 Véronique. *Danse et philosophie*. Paris: L'Harmattan, 2007.

do corpo e de sua própria temporalidade. No sentido oposto, a dança moderna e o cinema, na perspectiva bergsoniana, parecem dar conta da transformação da física, tendo em vista uma construção técnica e estética do espaço e do movimento. O cinema recompõe o movimento a partir de cortes operados em instantes quaisquer, realizando assim a ilusão do movimento, como assinala Deleuze:

...a dança, o ballet, a mímica abandonavam as figuras e as poses para liberar valores não posados, não pulsados, que reportavam o movimento ao instante qualquer. Por isso, a dança o ballet e a mímica tornavam-se ações capazes de responder aos acidentes do meio, isto é, a repartição dos pontos de um espaço ou dos momentos de um acidente. Tudo isso conspirava com o cinema. (DELEUZE, 2018, p.20).

A imagem é muitas vezes, para Deleuze, uma intensidade, uma vibração que desencadeia um movimento de pensamento. A isso ele designa *autômato espiritual*. A tela é tão-somente o ponto de partida de um movimento, pelo qual o cinema transforma nossa relação com o mundo, com os corpos, o enquadra, o desterritorializa e o torna infinito.

Apesar das considerações, acima mencionadas, de Deleuze acerca da imagem, acreditamos que ele pensa a dança como um corpo em movimento. Todavia, a diferença entre a dança e o cinema parece se encontrar no fato de que, no cinema o movimento não depende mais de um móvel ou de um objeto que o executaria, nem mesmo de um espírito que o reconstituiria, mas é a própria imagem que se move (DELEUZE, 1985, p.203). As imagens coreográficas ou dramáticas, pelo contrário, permanecem acopladas a um móvel. As próprias imagens cinematográficas fazem o movimento e fazem o que as outras artes se contentam em dizer ou exigir e recolhem o essencial das demais artes. O cinema, a imagem cinematográfica, é herdeira das demais artes e converte em potência o que era somente uma possibilidade.

Para Deleuze, a dança possibilita que o cinema extraia dela a imagem. A partir disso, o corpo dançante perde sua

espessura e sua singularidade, ele abstrai do corpo do bailarino, conforme uma imagem-movimento ou uma imagem-tempo. A dissolução do corpo do bailarino é obtida pela escolha de danças coletivas, farândolas ou danças populares. Uma composição orgânica de bailarinos se forma numa dança coletiva, a partir de movimentos rápidos, lentos, circulares. Mas, ao reconhecer esses movimentos, podemos também abstrair um único corpo, o corpo do bailarino, o corpo único de todos os bailarinos, o movimento tornado visível.

Em *Cinema 2: a imagem-tempo*, Deleuze atribui ao cinema uma outra relação com a dança, cuja comédia musical é o referencial. A imagem tempo se caracteriza, sobretudo, por uma apresentação direta do tempo e do movimento como princípio de mudança qualitativa. Ela se constitui por uma espécie de recuo da narrativa e por uma densidade das imagens, sua profundidade de campo, que faz aparecer situações óticas e sonoras puras. Ela tanto pode ser a apresentação de uma realidade ordinária ou a apresentação de uma imagem sonho. A comédia musical trabalha a partir de tais imagens, de tal modo que o movimento da dança se torna o movimento principal, desconectado de toda finalidade e, por efeito, de toda relação com o personagem. O bailarino é um fragmento do movimento do mundo. O que conta é a maneira pela qual o gênio individual do bailarino passa de uma motricidade pessoal a um elemento supra-pessoal, isto é, a um movimento de mundo que a dança vai traçar. Os exemplos por ele citados são Fred Astaire, Gene Kelly.

A dança não é simplesmente apresentada ao espectador, mas é o próprio bailarino que dança diferentemente, porque sua dança é uma imagem de dança e uma imagem de sonho. O ato cinematográfico consiste em fazer com que o próprio bailarino entre na dança como entra num sonho. É pelo corpo e, portanto, não mais por intermédio do corpo que o cinema se une ao espírito, ao pensamento. "Dê-me portanto, um corpo" (DELEUZE, 2005, p.227), a fórmula da reversão filosófica segundo a qual o

corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, nem aquilo que o pensamento deve superar para conseguir pensar, mas ao contrário, dar para si um corpo, é aquilo no que o pensamento mergulha ou deve mergulhar para atingir o impensado do pensamento ou a vida.

Isso não significa que o corpo pensa, mas sim que a partir de sua obstinação, de sua teimosia ele força a pensar e força a pensar aquilo que escapa ao pensamento, a vida. Nesse sentido, não é a vida quem precisa se adequar às categorias do pensamento, mas sim o pensamento quem precisa se adequar às categorias da vida, que são as atitudes do corpo, seus gestos, suas posturas. Se não sabemos sequer o que um corpo pode, no sono, na embriaguez, nos esforços, nas resistências, isso quer dizer que pensar é então aprender o que pode um corpo não pensante, sua capacidade, seus gestos, suas posturas e atitudes.

A afirmação: "Dê-me, portanto, um corpo" (DELEUZE, 2005, p. 227) é, sobretudo, montar uma câmera sobre um corpo cotidiano. A atitude cotidiana é o que coloca o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, porque o corpo, como já dizia Bergson: possui o antes e o depois e acrescenta Deleuze: o corpo nunca está no presente, ele possui o antes e o depois, o cansaço e a espera. O cansaço, a espera, são atitudes do corpo. A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo, com o fora mais longínquo que o mundo exterior. Dar um corpo, montar uma câmera no corpo adquire então um outro sentido, não é mais seguir e acuar o corpo cotidiano, mas antes fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou de cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que faça dele um corpo grotesco, mas que também extraia dele um corpo gracioso, glorioso, a fim de atingir o desaparecimento do corpo visível.

Das atitudes, posturas, passamos ao cinema dos *gestus* e segundo Deleuze: "Foi Brecht quem criou a noção de *gestus*,

fazendo dela a essência do teatro, irreduzível à intriga ou ao assunto. Para ele, o *gestus* deve ser social" (DELEUZE, 2005, p.230). Para Deleuze, o *gestus* é o vínculo ou enlace das atitudes entre a coordenação de umas com outras, sem que haja uma história prévia, de uma intriga pré-existente ou mesmo de uma imagem-ação. O *gestus* é, então, para ele, o próprio desenvolvimento das atitudes, efetuando uma teatralização direta dos corpos, com bastante discricção, já que é independente dos papéis. A grandeza de John Cassavetes, para nosso autor, consiste em desfazer a história, a intriga ou a ação e também o espaço, visando chegar às atitudes e às categorias que introduzem o tempo no corpo, como o pensamento na vida. Desse modo, Cassavetes exige um cinema dos corpos.

Nesse sentido, a personagem se limita às suas próprias atitudes corporais e o que resulta disso é o *gestus*, isto é, um espetáculo, uma teatralização, uma dramatização que serve para toda a intriga. A esse respeito *Faces* se constrói sobre as atitudes do corpo, mas também por expressões faciais, como rostos que exprimem o cansaço, a espera, a demora, a vertigem, a depressão. *Shadows* destaca o *gestus* social que reúne a atitude do negro-branco, em sua impossibilidade de escolher, um solitário. *Glória*, no qual a criança abandonada se gruda ao corpo da mulher, que inicialmente a repele. Cassavetes conserva, do espaço, somente aquilo que se liga aos corpos e compõe com o espaço partes desconectadas, mas que se religam por um *gestus*.

### **Corpo e cérebro**

A outra figura do cinema moderno, para Deleuze, não é mais "Dê-me portanto um corpo", mas sim "Dê-me um cérebro" (DELEUZE, 2005, p. 244). Trata-se aí de um cinema intelectual e, portanto, diferente do cinema físico. Não há menos pensamento no corpo do que choque e violência no cérebro. Não há menos sentimento em um do que em outro. Cérebro e corpo comandam e

obedecem entre si. Em ambos os casos não serão as mesmas atitudes corporais, nem o mesmo *gestus cerebral*. Daí a especificidade de um cinema do cérebro em relação à do cinema do corpo. Se levarmos em conta a obra de Stanley Kubrick, vemos até que ponto o cérebro é encenado na medida em que as atitudes corporais atingem um máximo de violência, mas dependem do cérebro. Isso porque em Kubrick o mundo já é um cérebro. Há identidade entre mundo e cérebro na grande e luminosa mesa circular de *Doutor fantástico*, no computador gigante de *2001 uma odisseia no espaço*. Se o cálculo fracassa, se o computador falha é porque o cérebro não é um sistema razoável, e tampouco o mundo é um sistema racional. Tudo que o computador de *2001* pede é um corpo. Nesse sentido "Dê-me um corpo", também poderia ser o apelo de *2001*.

São forças mortais que se enlaçam, se envolvem e se tornam indiscerníveis. A identidade do mundo e do cérebro, o autômato, não forma um todo, mas um limite, uma membrana que põe em contato o fora e o dentro, tornando-os presentes entre si, os confrontando ou enfrentando A violência louca de Alex, em *Laranja mecânica*, é a força do fora, antes mesmo de entrar em uma ordem demente. Em *2001*, o autômato se corrói por dentro, antes mesmo de ser lobotomizado pelo astronauta que chega de fora. E, por fim, em *O iluminado*, torna-se indiscernível o que vem de dentro e o que chega de fora: percepções sensoriais, projeções alucinatórias.

O mundo-cérebro não se separa das forças de morte que cortam a membrana em dois sentidos, salvo se houvesse uma reconciliação em outra dimensão, uma regeneração da membrana que reconciliasse o fora e o dentro e recriasse um mundo-cérebro como um todo na harmonia das esferas. O final de *2001* é conforme uma quarta dimensão no qual a esfera do feto e a esfera da terra tem chance de entrar numa nova relação incomensurável, desconhecida, que parece converter morte em



vida. Talvez por isso o computador indiretamente clame tanto por um corpo: Dê-me um corpo!

O corpo é superfície de expressão e de inscrição das coisas. É no corpo e pelo corpo que também vislumbramos imagens, sejam imagens da dança, do cinema, das artes visuais. Somos corpos móveis, em movimento, atravessados por um processo de individuação, desde nossa vida embrionária, até nossa constituição enquanto indivíduos prontos e acabados. É esse processo que possibilita afirmar nossas relações ou devires, nossas individuações sem sujeito ou *hecceidades*, que se constituem segundo graus de potência, nossas forças, segundo latitudes e longitudes, os afectos de que somos capazes, os quais são expressos nesse corpo-imagem.

### **Referências Bibliográficas**

BERGSON, H. *Matéria e Memória*. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, G. *A ilha deserta e outros textos*. LAPOUJADE, D. (org.). Organização da edição brasileira de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cinéma 2: l'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: 34 Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia 2*, vol.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed 34, 1997.

DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

FABBRI, V. *Danse et philosophie*. Paris: L'Harmattan, 2007.

SIMONDON, G. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: PUF, 1964.

SPINOZA, B. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

ZOURABICHVILI, F; SAUVAGNARGUES, A; MARRATI, P. *La philosophie de Deleuze*. Paris: PUF, 2004.

### **Filmografia:**

CASSAVETES, J. *Faces*. 1968. EUA. Blue Ray edition. (130 min.)

\_\_\_\_\_. *Shadows*. 1959. Los Angeles. UCLA Film and Television Archive. (90 min.).

KUBRICK, S. *Doutor fantástico*. 1964. Reino Unido/ EUA. Columbia Pictures do Brasil. (195 min.).

\_\_\_\_\_. *O iluminado*. 1980. Reino Unido/EUA. Warner Bros. (143 min.).

\_\_\_\_\_. *2001: Uma odisséia no espaço*. 1968. EUA/ Reino Unido. Warner Bros. (141 min.).

# CONCERTO (IN) FORMAÇÃO: TEXTURAS E IMPROVISAÇÕES NO ENTRE DO TEMPO

Marcus Pereira Novaes  
Jairo Perin Silveira

## *Prelúdio: Imer(som)*

Em uma tela de um aparelho eletrônico, acompanha-se visualmente um ensaio de um concerto virtual<sup>51</sup>. Os sons chegam leves, emanados por instrumentos de cordas e sopro, confundem-se entre outros sons derivados de instrumentos não usais e entre outros ruídos presentes no ambiente ou acidentalmente produzidos, como o barulho propagado pela retroalimentação de microfones. Prevalece um som insistente de uma gaita, que, aos poucos, passa a depositar-se no entre de outras modulações sonoras e a conviver com elas, criando um intervalo e uma abertura para escutarmos uma 'chicotada' produzida por um teclado.

Surge um escrito na tela: "Agudo e Pontilhado", e tal orientação leva a uma mudança nos jogos sonoros, uma escrita que provoca outros diálogos, agora fazendo com que os sons apareçam, mais pausadamente, e assim, aos poucos, a massa sonora se reorganiza, até surgir outra mensagem na tela: "Sons raspados". Tal mudança de proposição faz com que os músicos, crianças de aproximadamente 8 anos de idade e seu professor, passem a produzir e a tentar criar uma nova conversa, estabelecer um novo diálogo, atento a outras intensidades e durações que a mensagem indica.

Para isso, cada músico busca trocar seu instrumento,

---

<sup>51</sup> Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Z003GbEULu4&feature=youtu.be>

enquanto reorganiza suas posturas para tentar improvisar um fazer sonoro, adequado a essa (in)formação que salta do tempo "TIC-TAC" e estabelece outra relação com o ritmo da música, fazendo-o coalescer efemeramente no tempo, até surgir outra mensagem que implique uma metamorfose sonora, entre novas texturas e outras velocidades a serem compostas. Um ir e vir de uma música que se faz no encontro com as qualidades do som, arranjadas diferentemente a cada proposição e sem preocupação com a repetição, instigando permanentemente que os sons insistam e possam devir música, no encontro com os blocos sonoros que se formam.

*"En esta hora fugaz  
hoy no es ayer  
y aún parece muy lejos la mañana..."<sup>52</sup>*

### ***Contextu(r)alizando***

O relato que inicia este texto busca experimentar em forma de escrita o encontro com uma experiência musical criada com o propósito de disparar sensações sonoras e ampliar a possibilidade de outra relação com a música e os sons, orientada no campo educacional do ensino de música e conectada ao pensamento sonoro. Essa experiência musical mergulha no caos pandêmico, gerado por ocasião do novo coronavírus (COVID 19), para extrair e criar possibilidades de interação entre (in)formações sonoras que se individualizam no tempo-espaço digital.

O deslocamento das aulas presenciais para as aulas remotas nos tirou referências muito fortes do modo com que nos relacionamos com os sons e com o ensino de música, ao mesmo tempo em que nos instaurou problemas que provocaram o

---

<sup>52</sup> Os versos da poesia "Horas altas", do escritor mexicano José Emilio Pacheco (2006), compõem as epígrafes de cada seção de nosso texto, pois entre eles há uma potente conexão com um tempo não linear.

pensamento a pensar e experimentar o fazer música ou construir uma aula de música, forçados pelo encontro com esse acontecimento e seus efeitos no estado de coisas.

O fechamento das escolas, como forma de tentar diminuir a propagação do vírus, arrancou-nos do espaço institucional, local até então concebido como adequado para se construir uma aprendizagem musical e onde se busca preservar o forte vínculo que a música tem com o tempo regular, tanto por nossa relação bastante orientada pelo tempo métrico, como também pela necessidade de se estar em uma arquitetura que nos habitua a perceber o mundo de uma certa maneira, estabelecendo certas condições para trabalhar com os sons e, muitas vezes, deixando de lado outras formas de problematizá-lo.

Dito de outro modo, as aulas de música em uma escola tendem a preservar certas condições que busquem abolir outros ruídos que não sejam convenientes para uma aprendizagem construída, na maioria das vezes, com todos os alunos reunidos em um mesmo espaço em que é exigida uma disciplina dos corpos, orientada por uma certa relação espaço-temporal. Tal configuração busca garantir que a informação, neste caso os sons, chegue e seja produzida da maneira mais limpa possível e sem interferências- busca-se uma percepção rítmica conjunta, regular e estável.

Mas a pandemia transforma radicalmente essa realidade, as aulas passam a acontecer, em grande parte, via internet, prevalecendo a percepção musical e a experiência individual de cada aluno em sua própria casa. Surgem muitas variações que a arquitetura escolar buscava eliminar, como os ruídos externos e dispersivos dos diferentes ambientes que, agora, passam a vir acompanhados de outros 'problemas', como a pouca velocidade do som, que demora a chegar a cada aparelho conectado numa mesma atividade. Essas variações trazem dificuldades para aprender a tocar juntos, lançando-nos uma série de perguntas como: o que é

fazer música? Qual a forma da música? O que nos provoca a sentir e a pensar sonoramente, em meio a esse acontecimento?

Essas perguntas também estão conectadas com uma série de movimentos musicais e sonoros que vêm acontecendo via internet, em que uma das características comuns, em meio à pandemia, é a ampla divulgação de apresentações musicais por artistas de vários lugares do mundo e que, para acontecerem, exigem um trabalho rigoroso e demorado de edição, que só é possível após o envio das gravações feitas por cada músico, a fim de ajustar o conjunto de áudios recebidos, de forma a evitar diferenças de velocidades que possam derivar em notas dissonantes, e que não atravessem nem atrapalhem o ritmo e a melodia. Daí a impossibilidade de apresentar alguns concertos ao vivo, via internet, com cada músico tocando ao mesmo tempo desde sua própria casa, pois o som caminha, percorre a rede em velocidades variáveis. Às vezes, sem um bom equipamento de transmissão, uma simples apresentação ao vivo, feita por um só músico que utilize, por exemplo, apenas sua voz e um violão, evidencia essa percepção: a voz chega primeiro, enquanto as notas tocadas no instrumento vêm embaralhadas, resultando em uma aparente confusão sonora ou em erro, devido à "má qualidade sonora".

Tal situação confirma-nos que a forma de lidar com a música e os sons é habitualmente a que conecta a música a uma forma tonal, como exporemos a seguir, em que prevalece a ritmicidade e se abolem os ruídos que 'sujam' a música.

Embora ainda bastante presente e forte nos dias de hoje, esse modelo de escuta pode ser considerado uma herança do século XII, quando o pensamento cartesiano começou a nortear uma "tradição epistemológica ocidental" (FONTERRADA, 2005, p. 40) - em que a música está contida dentro de uma medida matemática de tempo, prevalecendo a hegemonia da melodia e propondo uma forma de escuta linear, melódica e temática, valorizando-se elementos de repetição.

Essa tradição apenas sofreu uma reviravolta no fim do século XIX e na primeira metade do século XX, quando compositores europeus passaram a buscar por novas organizações formais e estruturais, de descontinuidades, multiplicidade de linhas, expansão e aglutinação de tempos e formas, e que vieram alterar de maneira drástica um panorama musical que excluía o ruído da composição. Músicos como Stravinski, Schoenberg, Satie e Varése são expoentes desse movimento.

Essa possibilidade mais moderna de se relacionar com a música e os sons pareceu-nos muito potente, e importante de ser revisitada, para assim podermos trabalhar a aprendizagem musical e a escuta sonora, dentro dessa nova realidade em que o tempo saltou dos eixos e nossa relação com o espaço e a informação, derivada do uso dos novos objetos técnicos, atravessa-nos a todo momento, propiciando uma potente possibilidade de experimentação.

Assim, neste texto - um ensaio-relato de experiência - propomos pensar conceitualmente a música relacionada aos pensamentos artístico, filosófico e científico, contextualizando-a no campo da educação e buscando conectar nosso concerto-ensaio com uma escrita que também busca ensaiar e pensar o movimento de experimentação musical-sonoro como possibilidade de constituir uma espécie cristalografia pedagógica. Com esse propósito, apostamos escrever conectados a uma tríade conceitual que nos possibilite adensar um pensamento que encontre, no som, modos de compor uma paisagem educativo-musical. E que permita modular uma aprendizagem que se faz com a experimentação, para dela extrair, como um cristal, uma outra relação com a composição musical e o ensino de música, conectada ao contexto que apresentamos no parágrafo anterior.

Embora outros conceitos atravessem este texto, três deles estão trabalhados mais fortemente, porque tanto nos auxiliaram na produção dessa escrita, como nos envolveram, anteriormente, em nosso encontro com eles, para criar um embasamento teórico

que pudesse conectar nossa ideia de fazer um concerto ao vivo em uma aula de música virtual, ajudando-nos a ampliar o que se pode buscar em uma aprendizagem musical. Assim, exploraremos: de um lado, o conceito de pensamento sonoro – que traz uma série de apontamentos importantes para se pensar uma nova relação entre o fazer música e a pesquisa musical, constituindo, atualmente, uma nova teoria do som e que nos possibilitou pensar uma derivação de alguns de seus apontamentos para o modo com que nos relacionamos com a música, no campo da educação. De outro lado, os conceitos de **texturas sonoras** e o de **improvisação**, que também atravessarão este texto, foram disparadores para construirmos todo um trabalho pedagógico com os alunos, resultando no *Concerto (in)formação: texturas e improvisações no entre do som*.

### **Diferentes temporalidades entre a música linear e os ruídos-texturas**

“[...]Hay un azorro múltiple,  
extrañeza  
de estar aquí, de ser  
en un ahora tan feroz que ni siquiera tiene fecha...”

Como já apontamos, no Ocidente, entre o século XII e o início do século XX, predominou um modelo de música tonal. Segundo definiu Wisnik (1989, p. 105), tratava-se de uma música que buscava produzir “a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão, continuamente reposta, constrói-se buscando o horizonte de sua resolução”, isto é, um movimento cadencial<sup>53</sup> de tensão e repouso. Podemos dizer que, nesse período, o ser humano

---

53 “A tonalidade redimensiona o espaço da escala diatônica segundo uma hierarquia funcional, baseada na triangulação entre o primeiro grau (tônica), o quarto grau (subdominante) e o quinto grau (dominante) da escala, resolvendo as tensões colocadas pelas dominantes através de um movimento repousante em direção à tônica. A este movimento denomina-se cadência. Os acordes formados sobre cada nota da escala permitem à harmonia articular toda a série melódica tonal, subordinando todos os sons à lógica do encadeamento (WISNIK, 1989, p. 105).



(europeu) procedia de "maneira cartesiana", e todos esses modos de organização "são sintomáticos do período que inaugura o modo de pensar científico, baseado na reflexão e experiência". (FONTERRADA, 2005, p. 47).

Durante esse período, é possível perceber um domínio completo da tonalidade na música ocidental, em que a escala diatônica<sup>54</sup> é instaurada como modelo de organização sonora. E, embora na segunda metade do século XIX, dentro do movimento do romantismo, "as vias resolutivas tenham se tornado mais sinuosas, tortuosas e mediatas" (WISNIK, 1989, p. 119), fazendo a escala tonal de sete notas mover-se para outras regiões harmônicas (modulação<sup>55</sup>) e permitindo um maior número de possibilidades combinatórias, essa inovação ainda estava constituída dentro do sistema tonal.

Em relação ao ensino de música, no século XVIII começaram a aparecer os primeiros textos relacionados a esse tema, em que é possível perceber uma metodologia de ensino ligada a esse pensamento cartesiano; um modelo de educação, segundo definiu Fonterrada (2005, p. 47), "linear, direcional e causal". Daí em diante, quando os pensadores e estudiosos ocidentais se referiram à educação musical, a ideia de linearidade estava bastante presente: "trilham-se caminhos, alcançam-se objetivos e elegem-se estratégias" (FONTERRADA, 2005, p. 105). E, complementa Fonterrada (2005), esse procedimento de um modelo de educação musical, ligado ao pensamento cartesiano, refletiu diretamente nas formas de composição da época.

Já no final do século XIX, profundas transformações no campo intelectual, social e científico afetaram o fazer artístico. Dentre elas, surgiu uma nova visão de espaço e tempo, elaborada pela física, que influenciou outros modos de

---

<sup>54</sup> Trata-se de uma escala composta de sete notas, contendo cinco tons e dois semitons e criando um jogo de polarização entre a tônica e suas quintas.

<sup>55</sup> Na música tonal, refere-se ao deslocamento temporário da tônica, o centro de referência harmônica do sistema, de uma altura (tonalidade) a outra, através de relações de tensão e repouso, num processo musical contínuo.

pensamento, como a arte e a filosofia. No campo das artes, surgiram novos modos de pensar a relação entre a forma e tonalidade.<sup>56</sup>

Fonterrada (2005, p. 81) exemplifica essa mútua conexão entre arte e ciência, no que diz respeito à quebra de relação de subordinação do tempo ao espaço:

Einstein, com sua teoria da relatividade, nega o espaço e o tempo absolutos e os considera mutuamente dependentes. As propostas artísticas do mesmo período manifestam idêntica preocupação e relativizam essas noções, dissolvendo o tempo e o espaço e reavaliando os princípios geométricos da perspectiva.

Essa drástica mudança de pensamento na paisagem musical também criou possibilidades de se pensar outra relação entre o ruído e a música, em que o ruído passou a estar presente na música e não mais seria visto, necessariamente, como erro. Segundo Wisnik (1989, p. 105), a utilização do ruído como material composicional se manifestou de dois modos: no primeiro, o ruído é a "própria textura interna à linguagem musical" e atua de modo a interferir sobre o sistema tonal – que já vinha se transformando através das alterações rítmicas e harmônicas; da quebra da métrica do compasso; do uso de dissonâncias, alterações timbrísticas e de texturas; e, por consequência, houve a quebra da hegemonia da linha melódica<sup>57</sup>. O

---

56 Termo aplicado mais comumente ao sistema utilizado na música erudita ocidental do século XVII ao XX. Nesse sistema, diz-se que a música tem uma determinada tonalidade quando as notas predominantemente utilizadas formam uma escala maior ou menor; a tonalidade é a da tônica, ou nota final dessa escala, e é maior ou menor, segundo as alturas das notas que a escala abrange (SADIE, 1994).

57 "Melodia é uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável. A melodia é um fenômeno humano que remonta à pré-história; em suas origens, serviram-lhe de modelo a linguagem, o canto dos pássaros, bem como o choro e as brincadeiras infantis. [...] O conceito de melodia varia bastante entre diferentes culturas, mas a maioria delas apresenta padrões estabelecidos, de organização de motivos e de cadenciamento final [...] Na música tonal europeia, desde a época dos trovadores medievais, passando pelos compositores de canções do final do Renascimento e os compositores operísticos do belo canto, a melodia sempre teve importância capital, e assim permaneceu particularmente nos períodos clássico e romântico, tanto na música instrumental quanto vocal. (SADIE, 1994, p. 592).

segundo modo seria o aparecimento de ruídos externos que simbolizam os índices do "habitat urbano-industrial", com o qual nos habituamos.

Esse método exploratório, característico da nova música do século XX, refletiu-se na educação musical, no que diz respeito às ideias de inovação e à criação de técnicas alternativas ao modelo de ensino tradicional, que estavam embasadas, exclusivamente, nos princípios da música tonal, nos moldes eruditos europeus.

Assim, dentro desse movimento de ruptura do século XX, enquanto as artes visuais se preocuparam com a questão do espaço, como o rompimento com a perspectiva, a música se comprometeu a quebrar com o sistema tonal maior/menor e com os princípios de organização rítmica que vinham, até então, direcionando a composição musical. Como reflexo dessas transformações artísticas e científicas que estavam ocorrendo, começaram também a surgir músicos comprometidos com o ensino de música a partir desses novos princípios e recursos utilizados nas criações musicais.

Agora, no século XXI, as pesquisas e os estudos relativos ao som e à filosofia da música se estabelecem em um campo bastante fértil para se pensar esses temas, ao conectar filósofos, pesquisadores do som, teóricos, artistas e músicos, ajudando a criar especificidades para um movimento que reivindica um tipo de pensamento sonoro, o qual Bernd Herzogenrath (2018) aponta servir para duas propostas interconectadas: desenvolver uma filosofia alternativa da música, legitimando um pensamento musical; e também articular uma proposta - bastante conectada ao pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari que busca trazer o que se deriva do encontro com a filosofia para um campo híbrido e fértil, em que há toda uma simbiose entre conceitos e práticas artísticas de pesquisa, conectando arte, filosofia e ciência como potentes formas de se pensar e pesquisar com/entre o som.

## O pensamento sonoro

"...¿Son las últimas horas de este ayer o el instante en que se abre otra mañana?..."

O que é novo neste pensamento, em relação à quebra realizada no século XX, é justamente a reivindicação de um pensamento sonoro que seja pensado e estudado diretamente com aspectos de seu próprio meio, ou seja, o som, pois, mesmo em um campo tão novo de pesquisa como o dos Estudos Sonoros (*Sound Studies*), tende-se a tomar a 'virada acústica' e suas derivações em experimentações sonoras, desde os procedimentos de análise das ciências culturais e semióticas. Herzogenrath (2018, p. 3) vê essas disciplinas ainda bastante alheias às especificidades que o estudo do som impele a pensar, pois elas estão:

[p]rofundamente enraizados em uma das maiores vertentes da filosofia ocidental, os conceitos de estudos culturais e, especialmente, semióticos, [...] baseados no que Gilles Deleuze chama "imagem do pensamento", dependente da metafísica do ser, representação e identidade. No qual uma natureza (passiva), matéria, etc. é "informada" extrinsecamente, a substância afeta a existência, o sujeito organiza (os objetos de) a experiência, o progresso determina o curso da história, etc.<sup>58</sup>

Herzogenrath (2018) utiliza um ensaio escrito por Hans Jonas (*The nobility of sight*, 1954) para exemplificar que o modo de se estudar o som, desde o campo dessas disciplinas acima citadas, está muito relacionado a uma filosofia existencialista que, no século passado, não se desvencilhou da "ubiquidade de um regime visual", mantendo e estabelecendo uma hierarquia dos sentidos, em que os "olhos [...] inevitavelmente foram declarados a origem e fundamento de toda filosofia – categorias centrais como '(in)finito', 'distância', 'abstração', e 'objetividade', são divididas a respeito de

---

58 Todas as traduções do inglês ao português, presentes no texto de Bernd Herzogenrath, são nossas.

qualidades sensoriais intrínsecas da percepção visual” (HERZOGENRATH, 2018, p.4).

Conta-nos Herzogenrath (2018, p.4) que, no crepúsculo do século XIX, Friedrich Nietzsche tentou recuperar a “cultura sonora” dos antigos gregos pré-platônicos, convidando-nos a uma outra relação com o modo de se pensar o som, ao dizer que “uma reorientação para fora do olho e em direção ao ouvido poderia disparar: “Imagens no olho humano!”. O que Nietzsche apontava é que o ouvido não vê o som, ele o ouve, e isso é uma outra concepção do mesmo mundo, ao que acrescentaríamos ser também uma outra forma de pensar e criar imagens, uma outra imagem do pensamento, ou melhor, uma imagem-pensamento que aparece no encontro com o som.

Seguindo conectado ao ensaio de Hans Jonas, Herzogenrath (2018, p. 5) diz que os regimes visuais e sonoros operam de modos diferentes. Enquanto “o olho sugere a noção de uma existência permanente”, pois o conceito de simultaneidade é efeito do regime visual, constituindo uma contemporaneidade múltipla e em repouso, “uma existência permanente”; o sentido da escuta está construído fora de uma sequência temporal de sensações, é um “tempo-sentido, como escuta e sentimento”.

Herzogenrath (2017, p. 4) pergunta: “qual é a natureza do pensamento sonoro?”. Ao que responde que, ao contrário dos discursos predominantes nos estudos sonoros que se apoiam em uma filosofia processualmente orientada, o pensamento-sonoro estaria melhor conectado a uma linhagem filosófica “alternativa”, a “uma ontologia do devir, não do ser, em que se reconhece entidades como acontecimentos e atualizações contingentes da potencialidade virtual” (HERZOGENRATH, 2017, p. 5). Sem dúvida alguma, há muitas ressonâncias de diversos pensadores que estariam presentes nessa segunda filosofia, tais como Espinosa, Nietzsche, Bergson, Whitehead e Deleuze, pois eles partilham em comum a possibilidade de tomar um problema e

pensá-lo desde suas conexões locais, construindo um pensamento que abre a possibilidade de se criar e inventar na imanência.

Pensar na imanência é uma abertura a se pensar com o encontro e produzir algo que daí derivará, algo que não está dado anteriormente por uma causa desconectada aos seus efeitos. Assim, nessa perspectiva, a produção de um conhecimento está diretamente atrelada a um processo de experimentação, em que o que se busca apresentar deve ser pesquisado e, muitas vezes, inventado. O encontro com o sensível não pode ser descartado, faz-se em meio a um jogo imanente que atravessa o corpo, ao mesmo tempo que atualiza a ideia por outros meios e pode, assim, inventar o novo - não há mais como sustentar a separação entre a ideia e o sensível, pois o que se inventa não mais representa a ideia inicial, nem, tampouco, um órgão sensível poderá, necessariamente, atribuir um valor de verdade ao que foi inventado. Algo que Marguerite Duras (1964, p. 85) explora em seu livro *O deslumbramento de Lol Stein*<sup>59</sup> quando a personagem principal se pergunta o que é a verdade possível, buscando pensar se o que aconteceu em um encontro passado ela realmente viu ou inventou.

É importante dizer que apontar que o som deva ser pensado desde seus próprios meios não anula a possibilidade de pensá-lo em diferentes perspectivas e disciplinas, pois atender a uma estrita separação entre elas também seria legitimar um pensamento cartesiano e abandonar a crítica nietzschiana do final do século XIX, fazendo retornar a crença que hierarquiza uma relação entre outras formas de pensamento à ciência. E pode reestabelecer também um primado do regime do olho sobre os outros órgãos de percepção sensorial.

A crítica a uma geometrização do mundo e à instauração de uma métrica ao tempo passa pela música, mas também pelas próprias artes visuais, que questionam e repensam a relação com

---

<sup>59</sup> *Le ravissement de Lol V. Stein* (DURAS, 1964).

o espaço, sobretudo geométrico. E igualmente afeta o campo da literatura que, ao iniciar rupturas com o romantismo, encontra no corpo a possibilidade de poder trabalhar a escrita – como no caso dos poetas malditos –, desfazendo, conjuntamente, a ideia de uma necessidade de escrita linear e progressiva. Mudança de pensamento que também atravessou o cinema, pois, se numa primeira parte do século XX, essa arte esteve voltada a uma concepção embasada no regime visual sensório-motor – encadeando sequências de ação e reação em função de uma narrativa linear –, passou, no final da Segunda Guerra, a expressar mais fortemente novas relações, que denunciavam aberrações de movimentos – quebras no movimento uniforme do mundo –, como também poderia criar imagens em uma outra relação com o tempo, tal como Deleuze (2018) bem apontou em seu livro *A imagem-tempo*.

Saindo dessa orientação uniforme do mundo, o sujeito perde suas referências e se confunde com os objetos – há uma sinestesia produtiva e não hierarquizante entre os sentidos, o que possibilita criar em meio aos atravessamentos que se fazem entre o pensar e o sentir. Algo como o poeta mexicano Octávio Paz escreve a Alejandra Pizarnik, em uma dedicatória:

*Alejandra:*  
"Hay que salvar el viento!"  
*Alejandra,*  
*Las palabras se queman en el viento.*  
*Hay*  
*que salvárselas*<sup>60</sup>.  
(PAZ, 2011)

Essa sinestesia criativa, presente na poesia de muitos dos poetas malditos, como Rimbaud, Lautreamont, Artaud e Pizarnik, provoca a poesia a levar a linguagem ao limite, em um processo no qual a palavra é construída como um cristal em meio ao

---

<sup>60</sup> Essa dedicatória está no documentário *Memória iluminada* (2011), dedicado à escritora Alejandra Pizarnik. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TmhspzDPf4E>

texto, modulada demoradamente entre texturas que mesclam afetos e sentimentos no entre do tempo, produzindo novas relações entre os signos. Um processo que produz imagens por outros meios, mas que também pode ser percebido no encontro com uma tela de cinema, no que diz respeito à conexão entre sentir e pensar com e pelos signos visuais e sonoros que aparecem na imagem. Um processo em que Amorim (2020, p. 209), ao investigar, em um de seus textos, possibilidades de pensar em conexão com o cinema experimental, apoia-se na teoria do signo, trabalhada por Laura Marks (2000), para apontar que as primeiras impressões de uma imagem não se distinguem entre subjetivas e objetivas, “elas são meramente qualidades, tais como sua cor, seu gosto amargo, sua vibração tediosa, seu entendimento difícil...”.

O pensar acontece no encontro tanto com imagens visuais, como com imagens sonoras, táteis e olfativas. Desde aí, a forma de se pesquisar em artes não pode estar distante de uma conexão com seus próprios meios e, muitas vezes, o método da pesquisa artística não pode ignorar a possibilidade da experimentação e as variáveis que possibilitam a invenção e a improvisação, por exemplo. Nesse processo, há uma metodologia que se constrói junto com o que se busca pesquisar, mesclando aspectos da pesquisa científica e artística.

Como aponta Herzogenrath (2017, p. 3), o conceito de pesquisa artística não considera a arte como um trabalho manual “subordinado para, e avaliado por, parâmetros das ciências”. Para esse pesquisador do som, isso seria uma prática bastante questionável. Herzogenrath prefere definir a pesquisa artística como uma “praxiologia-artista da filosofia do som, pensando com e através de seu meio, isto é, o próprio som”.

Para Herzogenrath (2017), um bom modo de problematizar o pensamento sonoro pode partir da ideia de uma série de ressonâncias. Se, por um lado, está implicada a necessidade de uma nova filosofia da música, por outro lado, é preciso



desfazer hierarquias na pesquisa artística que busquem subordinar, por exemplo, a arte e a filosofia à ciência.

Apoiado no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), Herzogenrath (2017, p. 4) diz que “a divisão rigorosa entre estética e pesquisa, e também a divisão rigorosa entre as várias disciplinas (acadêmicas), como ‘arte’ e ‘ciências’, não pode mais ser seriamente sustentada”.

Como nos conta Herzogenrath (2018, p. 5), para Deleuze e Guattari, arte, ciência e filosofia seriam igualmente criativas, mas criam de modos diferentes:

Enquanto a ciência cria por funções de um mapeamento proposicional do mundo e a arte cria blocos de sensação (ou afetos e perceptos), a filosofia está envolvida com a criação de conceitos. Segundo Deleuze e Guattari (1980), filosofia, arte e ciência são definidas por sua relação com o caos. [...] a ciência “renuncia ao infinito para ganhar referência”, ao criar definições, funções e proposições; a arte, por outro lado, busca criar o finito para restaurar o infinito. Em contraposição, a filosofia busca salvar o infinito ao lhe dar consistência.

Por isso, esse pesquisador reivindica que o pensamento sonoro esteja conectado a uma filosofia que não mais comparta esse hiato entre arte e pesquisa, e deve deixar de entender esse processo como linear, em que “a invenção conceitual (mental) tem uma certa hierarquia em relação à realização material”, pois isso, talvez, não faça jus “à complexidade da matéria”, que implica, mutuamente, tanto os “processos e interações mentais e corporais, como os ‘conhecimentos/práticos/tácitos/implícitos’ ” que passam a ser bastante “relevantes em todos os seus níveis, para todas as decisões” (HERZOGENRATH, 2017, p.5).

Essa proposta de um pensamento sonoro não mais orientado entre sujeito e objeto, e no qual o artístico não pode mais ser sustentado como “mera ferramenta, servindo a questões de conteúdo”, possibilita a Herzogenrath (2017, p. 5) propor que as artes e as ciências estejam “dispostas em um campo de força em devir mútuo”. Para o pesquisador, “[a] posição artística não

ignora a dimensão da experiência estética; melhor, colabora com ela e a percebe como um modo entendimento negociável”.

Em nosso vídeo-ensaio *Concerto (in)formação: texturas e improvisações no entre do tempo*, buscamos justamente pensar no encontro com o pensamento sonoro, em meio ao acontecimento que nos ‘caiu em cima’ - a pandemia, conectando ressonâncias e dissonâncias entre a arte e a ciência na relação com o som, em que esse devir mútuo entre elas pudesse estar disposto em um campo específico, o campo da educação, reverberando em uma experimentação no ensino e na aprendizagem de música.

Explicitando de outro modo, o que buscamos foi pensar dentro de uma situação de quebra do hábito cotidiano de uma aula de música, conectando-nos a uma estética do som, pensada e modulada desde a interconexão entre arte e ciência, mas também com a filosofia, para tentarmos colocar nossa ideia de fazer um concerto em que as velocidades (a)ritmadas produzidas por cada aluno (enquanto todos tocavam juntos), funcionassem como um disparador de outras percepções e, ao mesmo tempo, possibilitassem criar texturas, em que ouvidos videntes pudessem nos ensinar a perceber uma outra imagem musical e improvisações criativas fossem produzindo novas camadas sonoras que se depositavam e se virtualizavam em um real efêmero, reverberando um diálogo musical inventivo.

Mas do que se trata um ouvido vidente? Quais as conexões entre uma filosofia que embasa esse pensamento sonoro e uma prática de pesquisa em educação musical?

### ***Uma cristalografia pedagógica: ouvidos videntes e improvisações criativas***

...Se me ha perdido el mundo  
Y no sé cuándo  
comienza el tiempo de empezar de nuevo...

Ao realizarmos o *Concerto (in)formação*, buscamos estar embasados conceitualmente por essa filosofia que permite pensar

a estética em uma relação complicada entre o sensível e a ideia, validando o processo de experimentação não como algo em que o sensível esteja subordinado à ideia, ou o sujeito venha a organizar a relação com o objeto para representar uma forma idealizada, mas como uma relação em que a percepção que se faz entre os artistas seja feita no entre de um processo de algo que se (in)forma - neste caso, a música (o som), exigindo das crianças-músicos uma percepção privilegiada e atenta aos processos de diferenciação, não mais incentivando uma percepção ordinária, baseada em similitudes. Um modo de se pensar a percepção que Lapoujade (2015, p. 103) diz não ser "mais uma representação, mas uma participação e experimentação de 'vidente', um movimento aberrante, cuja mais alta expressão é a linha abstrata que ela extrai disso".

Buscamos incentivar a formação de uma música-cristal, que se faz entre as camadas e as texturas sonoras, dentro de um tempo aiônico - um tempo intensivo, não métrico -, que com certeza não pode estar relacionado às "belas artes" e está mais bem conectado ao informal, às aberrações do informal, como podemos pensar com Lapoujade (2015, p. 103).

Nesse sentido, acreditamos que conectar a experimentação em processos distintos, entre artes e ciências, possibilitou fomentar uma espécie de cristalografia pedagógica, que se apoia no conceito de **textura** musical e na prática da **improvisação**, para nos ajudar a criar uma outra orientação desde um campo de referência, o campo da educação, em que, gradualmente, formava-se esse trabalho. Ao mesmo tempo, reverberavam ressonâncias entre a pesquisa artística e científica dentro desse processo de experimentação, processo que Herzogenrath (2017) sugere como uma prática de pesquisa possível e que mantém o pensamento sonoro conectado aos seus próprios meios.

Mas do que falamos quando nos referimos à textura? Em que essa palavra devém conceito, em relação a essa cristalografia pedagógica no ensino de música?

Segundo o *Dicionário Grove de Música* (SADIE, 1994, p. 942), “o termo textura é usado para se referir ao aspecto vertical de uma estrutura musical, geralmente em relação à maneira como partes ou vozes isoladas são combinadas; diz-se então que a estrutura é polifônica, homofônica ou mista”.

Além disso, textura também é a forma como o som se combina dentro de uma música. E, no que tange ao ensino de música, Cláudia Coutinho Liedke (2015) ainda explora a possibilidade de uma abordagem multissensorial desde as texturas. Apoiada em Benward e Saker (2009, p. 145), a autora busca definir a textura na música como algo que implica uma sonoridade que “está diretamente ligada à forma com que o compositor emprega e utiliza instrumentos e vozes, tal qual cores sendo misturadas para criar uma combinação de diversas matizes”. O que, para Benward e Saker (2009), conceberia uma outra espécie de *beleza à música*. Liedke (2015, p. 34) também cita esses autores para dizer que o termo textura “refere-se à forma como os materiais melódicos, rítmicos e harmônicos se entrelaçam em uma composição”.

Ainda, segundo Liedke (2015, p. 32), a textura também pode ser descrita em termos de densidade e amplitude, o que quer dizer que, dependendo dos intervalos entre as notas graves e agudas, a música poderia ser descrita como estreita ou ampla.

Em nosso *Concerto (in)formação...*, pensamos alinhados a essas referências, que ajudam a formar um conceito de textura, para tentar construir, de forma prática, um ambiente sonoro onde se formam, intensivamente, camadas e entrelaçamentos para que a música possa se desenvolver como um cristal. Na germinação e no desenvolvimento de um cristal, cada face se desenvolve em um próprio tempo, e não há como acelerar seu crescimento de maneira uniforme e linear. Então, em uma música que possa ser composta em meio a texturas, necessitamos que nossas crianças-músicos assumam uma condição de videntes nesse ambiente, tentando perceber virtualidades de sons que se formam

diferentemente, ao mesmo tempo em que necessitam manter esse ambiente propício para que essa música cristal desenvolva, intensivamente e variavelmente, suas várias faces.

Assim, durante a realização do concerto, ao receberem a indicação de uma placa que indicava o tipo de qualidade sonora que necessitavam produzir, como "Agudo e Pontilhado", iniciavam um processo de germinação de um ambiente - uma paisagem - sonoro, tentando criar 'arestas ou faces musicais' que pudessem compor uma música desde dentro, constituindo um bloco sonoro.

Então, se por um lado a conexão com o conceito de textura possibilitou tentar construir ambientes sonoros, por outro lado, os músicos precisavam aprender a ouvir o que se formava, para terem possibilidades de começar a criar uma forma e estabelecer possibilidades de um diálogo musical com os outros músicos, ao mesmo tempo que improvisavam em seus instrumentos. Mas, dentro dessa imersão prática musical, como produzir algo que ainda não está dado? Nossa saída foi, justamente, a conexão com o conceito de improvisação.

Na improvisação os músicos não necessariamente reagem ao ritmo, e, em nosso caso, as crianças e o professor se vêm envolvidos por uma formação musical em que eles têm de estar atentos aos signos e às impressões que uma névoa sonora lhes está a (in)formar. Daí, como artesãos diagramáticos, começam a criar e a conferir formas possíveis, como se comessem a desenhar uma figura musical no encontro com as linhas abstratas e informais que aparecem. Como realizam isso?

Não o fazem de maneira a seguir a narrativa, melhor seria dizer que têm como pré-condição estar atentos às quebras e aos intervalos, aprender a escutar algo que não estava habitualmente conectado ao sistema sensório-motor - e, nessa percepção privilegiada, compor uma nova sensação sonora. Ficam atentos a um estímulo e podem ou não reagir a ele. E, se de um lado necessitam de uma vidência e aprendem a perceber essa nova relação entre signos na imagem que se forma, de outro, também

aprendem a improvisar e criar novas técnicas nesse processo de composição entre texturas. Há uma aprendizagem de vidência e improvisação que atravessa todo o processo de experimentação. Em um *Concerto em (in)formação...*, há a intenção de se construir um diálogo de improvisação, atento às diferenças e que permita ao som atravessar o corpo.

De que modo pensamos que isso possa ser possível? A cada nova placa que indicava uma textura a ser composta pelos alunos, havia a intenção de se produzir também um novo diálogo, mas, para que isso acontecesse, eles tinham que cumprir primeiro um papel de videntes, ou seja, devirem capazes de estar atentos ao amplo conjunto de signos que se formavam, imersos em um tempo intensivo... E assim começavam a perceber imagens sonoras.

Uma das características da imagem-tempo, que, segundo Deleuze (2018), o cinema poderia fazer perceptível, é que as personagens não mais agem e reagem aos acontecimentos, buscando resolvê-los, e os acontecimentos não necessariamente precisam ser grandes demais para que um herói tenha de travar uma luta homérica para reestruturar uma ordem. Em si, a banalidade do dia a dia pode ser insuportável, e as personagens não conseguem reagir a todo momento, pois há uma certa imobilidade que lhes permitiria aprender a perceber alguns signos que se formam e, conseqüentemente, nos ensinam a ver novas conexões possíveis entre as imagens. Essas personagens seriam o que Gilles Deleuze chamou personagens videntes.

Pâmela Zacharias (2019, p. 69), ao estudar as personagens videntes em Gilles Deleuze, nos diz que uma das características de sua vidência é, justamente, não reagir "contra aquilo que lhe prejudica usando as fórmulas clichês consolidadas", e que a personagem vidente:

[a]o não prolongar em ação as percepções que tem da sua volta, é possível que a sensação que essa percepção lhe causa - seja dor, alegria, melancolia - cristalize-se na tela: apareça de uma forma mais potente e intensa, sem metáforas. A metáfora, uma imagem que representa outra

coisa, ou seja, uma imagem usada para representar a sensação, por exemplo, é ainda, segundo Deleuze, uma esquiva sensório-motora. (ZACHARIAS, 2019, p. 69).

Em meio às texturas que compõem uma massa sonora, como no caso de um *Concerto (in)formação*, ainda não há uma linguagem musical prévia que os músicos possam aplicar como uma fórmula para acomodar as variações e os acasos durante sua apresentação, e eles precisam desenvolver a percepção para além do hábito, tentar entrar em uma percepção privilegiada e, desde aí, passam a improvisar um diálogo. Aprender a improvisar permite ao músico tocar em meio a um processo, compor o som em um devir-música.

A experimentadora e flautista Anne La Berge (2005, [s.p.]) diz em uma entrevista<sup>61</sup> concedida ao também músico Bob Gilmore, que "*improvisar se trata de um processo de pesquisa ou de experimento com a coordenação*". Há uma série de "*princípios acústicos, toda a postura, toda integração corporal, um monte de tipos de processos*" que aí "*estão sustentados*". Para ela, ser um experimentalista é também ser um cientista. Isso implica não apenas a necessidade de desenvolver melhor tecnicamente um instrumento, modificando-o, de forma a buscar novos problemas que derivarão no fazer artístico, como também, em relação a forma de tocá-lo, é importante trabalhar com a técnica, com a postura, com o corpo. Assim, o corpo interfere na forma de tocar e, por isso, essa experimentadora decidiu também explorar e incorporar, em seu trabalho, a Técnica de Alexander (*Alexander Technique*), que tem como uma de suas características principais realizar um trabalho em que sejam exploradas outras posturas corporais, além dos habituais, buscando permitir que o corpo se mova mais livre, evitando danos corporais.

Assim, com La Berge - que também nos influenciou nessa prática de uma experiência musical processual, escolhida para

---

61 Nossa tradução.

nosso concerto -, o corpo também precisa sair de sua postura cotidiana para que se consiga improvisar. Então, também fizemos da improvisação uma base forte desse processo educativo.

Em nossos ensaios, os alunos tocavam, sem saber a sequência das placas que surgiriam e que lhes apontariam, em mensagens escritas, o tipo de som que necessitavam compor. Além disso, a cada ensaio essas placas eram mudadas de ordem.

Interessante dizer que, no começo dos ensaios, as crianças corriam para tocar seus diferentes instrumentos porque achavam que tudo tinha que acontecer junto, em um mesmo tempo rítmico. Depois, foram percebendo que podiam se desvencilhar de um objeto, enquanto escutavam o outro tocar. Os ensaios possibilitaram essa percepção sobre a impossibilidade de se criar um diálogo, caso todos decidissem tocar ao mesmo tempo. Foi então que eles começaram a se relacionar ouvindo também, e perceberam que a escuta faz parte do processo de composição musical e nos permite pensar que, talvez, seja um início de um processo em que o ouvido passe a assumir uma percepção privilegiada, saindo da percepção ordinária ou habitual, quem sabe possibilitando um ouvido suscetível de perceber imagens-tempo sonoras.

Conjuntamente a essa experimentação artística realizada dentro desse processo de trabalho, há também um estímulo à experimentação científica igualmente conectada ao trabalho de Anne La Berge, em que os alunos necessitaram realizar uma pesquisa envolvendo diferentes objetos e suas características sonoras. Esse processo de investigação foi feito em três etapas: em primeiro lugar, os alunos investigaram os diferentes sons que conseguiam produzir com diferentes objetos: sons graves, sons agudos, sons ásperos, sons longos, sons curtos, sons produzidos pelas ações de raspar, bater, soprar; depois, em uma segunda parte, foram provocados a perceber que todo objeto pode ser sonoro, mas nem todo objeto sonoro é, necessariamente, um instrumento musical para a música que se



busca compor; assim, em um terceiro passo, os alunos passaram a distinguir os objetos que eram interessantes para o som que queriam compor, daqueles que não tinham as qualidades sonoras desejadas. Passaram a discernir e a relacionar objetos que possuíam algumas características, como ruídos que podiam ser interessantes e acrescentados nessa outra forma de fazer música. E que forma é essa de fazer música?

Como dissemos no início deste texto, ao começarmos com as aulas virtuais, percebemos que trabalhar com melodias não era possível, caso compreendêssemos a música apenas como a melodia e o ritmo sendo trabalhados dentro de um tempo métrico. Para tanto, abolimos esse modo de fazer música e passamos a trabalhar com texturas para compor camadas que se entrelaçavam e criavam um ambiente sonoro. Depois, partimos para os ensaios, tentando compor com os alunos alguns diálogos que pudessem se fazer perceptíveis, dentro da formação musical criada pelas texturas. Dessa forma, foram feitas duas semanas de ensaios, com os alunos produzindo diferentes sons e separando, em suas bancadas, os instrumentos que gostariam de utilizar. Adotamos uma postura de concerto, de forma a criar uma relação com o corpo que não atrapalhasse o que se queria fazer, tentando evitar sons surpresas, embora a própria retroalimentação dos microfones ligados já fosse, por si só, uma surpresa para todos, já que não é possível prever a resultante desses sons - era como se esse aparente erro passasse a operar como um filtro sonoro. Durante os ensaios, às vezes, o professor instigava os alunos com alguns sons, em outros momentos os alunos instigavam o professor e os outros alunos a produzirem sons conectados com o diálogo que se formava. Assim, chegamos à posição final do *Concerto (in) formação....*

Ainda em relação ao relato de experiência deste nosso trabalho, tivemos dois momentos de pesquisa e de imersão sonora que são relevantes no processo de ensino para chegarmos ao concerto final. O primeiro momento aconteceu em três fases: na

primeira delas, buscamos mostrar aos alunos a variedade de texturas que a música pode ter, começando pelas músicas e pelos ritmos conhecidos e tocados por instrumentos convencionais, como flautas, violinos, bateria etc. Depois, passamos à apresentação de texturas sonoras que pudessem ser encontradas no ambiente externo, como vento, sons de carro, animais de estimação, falas de outras pessoas. Desde essa apresentação de sons externos e que não poderiam ser encontrados em notas musicais, propusemos uma terceira fase, em que procuramos criar com os alunos uma notação musical, uma outra escrita de música para alguns desses sons, construindo-a através de figuras e símbolos, com as quais eles pudessem imaginar quais sons poderiam corresponder a cada imagem. Um processo que tem um caráter bastante inventivo, no que tange à criação de relações entre som e imagem.

O segundo momento envolveu experimentação com objetos sonoros não usuais, que tínhamos a intencionalidade de utilizar como instrumentos musicais. Tentamos tanto relacioná-los a formas que se assemelhassem aos instrumentos musicais convencionais – baquetas, por exemplo – como conectar alturas produzidas pelos sons emitidos por eles e que pudessem sugerir uma aproximação a sons de instrumentos musicais convencionais, ou seja, produzir sonoramente semelhanças de uma figura musical por meios não semelhantes. E, embora não tenhamos deixado completamente de utilizar instrumentos musicais mais tradicionais, como violão e flautas, a maneira de tocá-los também era experimental: tentávamos explorar a sonoridade desses instrumentos quando tocados de forma não convencional, fugindo do tempo rítmico e da harmonia e de todos os elementos que constituem a música tonal como a conhecemos.

### **Considera (sons)**

*"[...] Vamos a ciegas en la oscuridad,  
Caminamos sin rumbo por el fuego."*

Longe de esgotar as linhas de pensamento que se abrem nesta tentativa de reverberar, pela escrita, percepções múltiplas que buscam exprimir possíveis sentidos em/por/entre um encontro com um trabalho sonoro, algo em que nos parece bastante forte e importante insistir é o aumento de potência que um trabalho pedagógico pode disparar na aprendizagem, ao considerar a invenção e o tempo como também constituintes do processo educacional. Quando estamos predispostos a pensar por força dos problemas que nos tomam, não necessariamente encontraremos, no hábito e na reconhecimento, as certezas que nos farão visível a solução verdadeira. Às vezes, não sabemos como reagir ao que aparece, e seguir em um único caminho, negando outras possibilidades, parece uma sugestão bastante limitada em relação à aprendizagem. Em nosso caso, quanto ao ensino de música, foi-nos bastante importante estarmos conectados a um referencial teórico e a uma prática de experimentação que apostam pensar o som para além de estruturas que fecham a possibilidade de a música poder ser feita em meio ao acaso e à improvisação.

Em relação à aprendizagem do ensino de música, parece ser bastante potente considerar a possibilidade de momentos de estímulo à criação, em um processo de experimentação que privilegie pensar entre intervalos, tendo em conta os problemas que nos atravessam e que rompem com uma sequência de movimentos lineares, progressivos e uniformes. Há de se dar passagem aos saltos sinápticos inventivos que podem acontecer dentro de um tempo intensivo. E parece importante fomentar ambientes possíveis a uma cristalografia pedagógica, como aqui esboçamos rapidamente, em que o pensamento sonoro e a experimentação estejam conectados ao campo da educação - aqui, mais especificamente, ao ensino de música.

Ainda, o encontro com o pensamento sonoro implicaria em uma aposta educacional em que o acaso e os movimentos aberrantes sempre podem aparecer ruidosamente, e as tentativas

tanto de silenciá-los como de prevê-los podem fracassar. O que fazer então? Como escreveu Mallarmé (1982, p. 197), “não há aposta que supere o acaso, mas [t]odo pensamento é um lance de dados”.<sup>62</sup>

### **Referências Bibliográficas**

AMORIM, A. C. Suspende o tempo, abrir seus gomos. In: ZUBEN, C. et al. (org.). *Migrações internacionais e a pandemia de COVID-19*. Campinas: Nepo/Unicamp, 2020.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo - Cinema 2*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2018.

DURAS, M. *Le ravisement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.

FONTEERRADA, M. T. O. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

HERZOGENRATH, B. Sonic thinking – An Introduction. In: HERZOGENRATH, B. (org.). *Sonic thinking a media philosophical approach*. New York: Bloomsbury Publishing, 2018.

LA BERGE, A. *Interview with Bob Gilmore*. Amsterdam: Summer. 2005.

LAPOUJADE, D. *Deleuze e os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1, 2015.

LIEDKE, C. C. *O ensino das texturas musicais: uma abordagem multissensorial*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

MALLARMÉ, S. *Poesía*. Versión de Frederico Gobeá. Barcelona: Plaza & Janes, 1982.

MEMORIA ILUMINADA: Alejandra Pizarnik. Direção: Ernesto Ardito, Virna Molina. Argentina: Canal Encuentro e RDI, 2011. 1 DVD (143 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TmhspzDPf4E>

---

62 Toute pensée émet un coup de dés.

PACHECO, J. M. *Islas a la deriva*. Ciudad de México: Ediciones ERA, 2006.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR, 1994.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZACHARIAS, P. *Desencontro de um lugar qualquer: do sensório-motor à fabulação*. Curitiba: Apris, 2019.

# COM CLARICE LISPECTOR E DELEUZE: FABULAÇÃO E ESCRITA

Maria dos Remédios de Brito  
Dhemersson Warly dos Santos Costa

\*

O ensaio<sup>63</sup> trata de uma escrita em que o corpo vai sendo atravessado pelo silêncio, pela dispersão, pela falta de significar palavras, pela impossibilidade de retratar, pois o corpo vai sendo cavado e esburacado por um indizível, um lugar em que o sentido se esvaia pelo ser do sensível, restando ao corpo do leitor apenas se permitir ir pelos encontros, por entre as rasuras do texto, do seu não dito, do seu inacabamento. Esse é o corpo-escrita que se põe a desenhar nas linhas dessa digressão, e toma como fio condutor a escrita e fabulação. A feitura dessa experiência é alimentada por composições filosóficas e literárias que entrelaçam a escrita de Clarice Lispector e as variações com a filosofia de Gilles Deleuze<sup>64</sup>. Não se trata de promover comparações, mas sentir um certo vento que sopra por essas linhas. Que ventos deleuzianos sopram em Clarice? O que Clarice permite pensar com Deleuze entre fabulação e escrita?

Deleuze põe a filosofia a pensar com as artes e as ciências, e diz que nenhuma poderia ser entendida como superior à outra, já que em seus *lócus* de produção cada uma

---

<sup>63</sup> O ensaio é uma composição publicada, inicialmente, na revista *Linha Mestra*. Desde a sua primeira publicação, o texto vem sofrendo mutações, a escrita tomando outros contornos, aberturas foram surgindo, fazendo fluir outros problemas, cristais poéticos de uma escrita atravessada pelo corpo e pela fabulação.

<sup>64</sup> Não há, aqui, pretensão de promover um processo interpretativo da obra, do ato de escrever e do ato de fabular de Clarice e Deleuze, mas dar ao pensamento outros encontros que ressoem literatura e filosofia.

é criadora. A filosofia cria conceitos, a ciência proposições e as artes perceptos e afectos, blocos de sensações por meio de um campo de composição configurado pela palavra. A literatura, por meio da palavra, da linguagem e da escrita, cria um povo, um por vir. Por isso que para Deleuze e Parnet a literatura é “abrir, partir, se evadir, traçar uma linha de fuga” (2004), de modo que esse seria o objetivo mais elevado dessa produção artística: abrir o espaço para emergir outra vida.

Clarice promove essa linha em sua obra literária, por isso tomaremos duas para delas retirar essa fonte de abertura: *A hora da Estrela* (1977) e *Um aprendizado ou o livro dos prazeres* (1998). Não há intenção de fazer qualquer análise literária e nem propor uma interpretação que esteja no campo de estudos especializados, pois não se trata de uma problemática referente à crítica ou aos estudos linguísticos de um texto literário. O trato com as obras diz respeito à ordem dos atravessamentos corporais intensivos. As obras literárias de Clarice Lispector afetam o corpo daquele que entra em contato com as letras e com as suas ideias, pois delas surgem um povo. Sobre as inspirações com Deleuze o passeio passará por algumas obras: *Crítica e Clínica* (2011); *O que é Filosofia?* (2010); *O ato de criação* (1996b); entre outros textos.

\*\*

*Antes de aprender a ler e a escrever, eu já fabulava.*

Clarice Lispector apud Moser (2011)

Para Deleuze (2011), o escritor em seu processo inventivo atravessa um deserto, uma zona. Escrever é um exercício de desmontagem do corpo orgânico, do rosto, do nome. Esse exercício só é possível por uma função fabuladora que atravessa o ato de escrita e criação, pois “não há literatura sem fabulação” (DELEUZE, 2011, p. 14).

A fabulação é um conceito agenciado no pensamento filosófico de Gilles Deleuze que não é restrito a uma obra em particular, mas atravessa, pontualmente, diversos textos, compondo uma espécie de mapa. Assim, é possível encontrar o conceito de Fabulação em *Crítica e Clínica* (2011), *O que é filosofia?* (2010), *Cinema II* (2005) e em *Bergonismo* (1999a), associada à arte, em especial à Literatura e ao Cinema.

A fabulação trata de uma linguagem poética (literária e fílmica) que se afasta da perspectiva da narrativa - eis que esta é envergada pelas linhas da representação e da significação - ao se aproximar do campo dos afetos, dos encontros, daquilo que afeta o corpo e o desorganiza, arrastando-o para outras veredas, outros campos existenciais.

Fabular é se deixar afetar pelos encontros com a vida, com as forças que nos atravessam rotineiramente e nos arrastam para outros lugares, que instauram um caos interior, a nos provocar de tal forma que seja insustentável retornar para o lugar anterior, para o que se era. É se abrir aos encontros, deixar que algo passe, repasse, transpasse... que faça a vida se abrir em multiplicidades, na diferença.

Escrever é um caso de fabulação quando o corpo daquele que escreve é afetado por forças, desejos e encontros capazes de mobilizar outros modos de existência. A escrita como abertura vital para mundos (im)possíveis; escrita como possibilidade de inventar vidas dissonantes, marginais. Fabular é esse exercício de resistência, um exercício ético e político, como coloca Pellejero (2016), que dá passagens aos devires minoritários, às existências mínimas. Fabular é inventar um povo, um povo ainda por vir; mais ainda, fabular é criar linhas de fuga inventivas para não deixar cair na sedução da narrativa de si, engendrada no



pensamento de representação e significação, uma "fabulação, uma função fabuladora que não seja imaginada nem projetada em um Eu. Ela atinge, sobretudo, essas visões, eleva-se até esses devires ou potências" (DELEUZE, 2011, p. 14), pois é um modelo de criação, de aliança em parceria com um produto que ainda não existe e, por esse motivo, ainda pode ser inventado e / ou reinventado.

O elemento de fabulação é a invenção de um povo ainda por vir. Esse "ainda" não quer corrigir uma falta, e sim trata de uma potência, uma força para produzir outra coisa, um processo de criação contínuo do novo, um povo que está em movimento, pronto para abandonar o território. Uma função fabuladora da escrita que faz o mergulho no fundo do mar, onde tudo é devir e criar, e para criar é preciso navegar contra a corrente, chocar-se com as ondas (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

A fabulação coloca em perspectiva um povo sem imagem, sem rosto, sem moral, um bando que nega os modelos identitários. O novo como força de resistência, que faz a vida transbordar de cheiros, perfumes, desejos, afetos. Um bando que atravessa o deserto e nele, onde "nada" existe, a vida floresce em multiplicidades, libertando-a das clausuras que nos aprisionam.

O flagrante delito da fabulação, no sentido deleuziano, reside na resistência como forma de criação de si e de novos modos de existência para além dos modelos que já estão dados. O delito de fabular uma vida se faz nas fissuras, na resistência de uma micropolítica em aliança com a diferença, com a coletividade e com o abandono. A literatura enquanto função fabuladora deseja inventar-se quantas vezes forem necessárias para existir, tencionar uma gagueira na língua, colocar as minorias em perspectiva. É fabulando que se inventa um povo menor.

\*\*\*

*Escrever é um caso de devir*  
Gilles Deleuze (2011, p. 7)

Clarice Lispector desenvolve um modo de produzir sua poética de forma singular, aquilo que poderíamos chamar de estilo, em que a escrita atravessa o corpo do leitor com uma sensibilidade de quem nada pelas águas do humano em profundidade. Em seus escritos, não deixa de colocar como destaque a sua forma de criação, uma espécie de ritual que atravessa o seu ato de escritura. Suas personagens são mapas abertos desse processo, toma como reflexão o ato de escrever como produção artística-vital e focaliza todo um campo dessa arte por linhas corporais.

A escritora chega a uma espécie de fotografia sobre o ato de escrever, trazendo em detalhes a maquinação da escrita, ou seja, como surge uma inspiração/intuição; a forma pela qual o seu corpo engendra a palavra e como a palavra vai tomando conteúdo e o que o corpo experimenta nesse processo de gestar a obra. Porém, não deixa de alertar que o procedimento, os meios pelos quais a sua escrita vai ganhando corpo não servem como modelo ou mesmo metodologias para novos escritores, pois a escrita passa pela singularidade daquele que escreve, pelas forças que são capazes de sensibilizar o corpo.

Talvez seja por isso que Lispector se coloque como uma escritora que caminha pelas bordas do não saber, renegando uma suposta primazia da inteligência, e apostando na sensibilidade do corpo, este é que posto pela tradição como uma armadura, uma casca para a bela alma. Clarice reluta em se afirmar como escritora profissional e reforça seu distanciamento do *corpus* da tradição literária e reivindica para si uma liberdade do ato de pensar e de escrever que atravessa todo o seu corpo. Em diversos textos, pontua uma

escrita atravessada por cortes, em que as palavras perfuram o leitor diante do campo de composição de sua linguagem.

Que forças mobilizam a escrita, o corpo e a fabulação na literatura de Clarice Lispector? Que povo esse corpo-escrita expressa? Para Lispector, escrever é uma necessidade vital - e não há outro motivo quando se fala de Clarice Lispector, seu corpo morria quando não exercitava o ato de escrever<sup>65</sup>.

O que é vital para um corpo? Para as ciências, seria o oxigênio, a água, a luz solar e o alimento, os quais funcionam como elementos vitais para a sua manutenção. Porém, a escrita atravessada por um corpo que demanda o abandono da perspectiva organicista, sendo o corpo o estímulo e a própria vida em seu componente de abertura, implicando desejos, afetos, signos.... Tudo aquilo que o toca, que o arrasta para o deserto, que o estremece, acaba por produzir movimentos, deslocamentos, perplexidade, espanto, dor, agonia, alegria, horror, pois escrever para Lispector não era apenas uma profissão ou instrumento de autoconhecimento, mas era uma forma de estar no mundo, interagir com a Terra, exercitar uma posição política diante da vida, desfazer do eu, de si, produzir um outro e, quem sabe, potências estranhas, desconhecidas.

O que é vital para esse corpo são os signos que o violentam, são os blocos de afectos e perceptos. Para Deleuze e Guattari (2010), estes são movimentos criadores proporcionados pela Arte e suas múltiplas variações: a literatura, o teatro, a música, o cinema e outros. Nessa perspectiva, o ato de escrita é, também, o alimento para o corpo de Lispector, um corpo vivo afetado por uma necessidade demasiadamente irresistível de sentir o mundo,

---

<sup>65</sup> Ver entrevista dada pela autora a TV Cultura no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>.

de habitá-lo por meio da palavra, essa que para Lispector era a tentativa de sentir, de dizer e de criar mundos.

Escreve-se com o corpo, diz Lispector: "Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, renda, música transfigurada de órgão" (LISPECTOR, 1977, p. 16). Por essas linhas, escrever é uma necessidade, ou seja, só há criação por essa força que vai para além do prazer, alguma coisa da ordem do inconsciente move esse deslocamento criativo, obstinado que desapossa o corpo do eu, como se existisse aí um fora de si em que o pensamento cresce e se junta ao voo dos pássaros, pois, segundo Deleuze (1999b, p. 3), "um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade" (DELEUZE, 2011, p. 3), aquilo que o violenta, que arrasta o corpo em sua intensidade, que não tem nada de efetivamente pessoal, mas passa por todo um processo de dramatização da singularidade e dos encontros. Os criadores estariam próximos das crianças? Ou dos cometas?

O ato criador de Lispector passa por uma força estranha, um impulso que movimentava seu corpo, pois como ela mesmo indaga: "Por que escrevo?... Escrevo, portanto, não por causa de uma nordestina mas por motivo grave de 'força maior', como se diz nos requerimentos oficiais, por força de lei" (LISPECTOR, 1977, p. 16); "É nesse, sentido, pois, que escrever me é uma necessidade" (LISPECTOR, 1977, p. 155); "Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso" (LISPECTOR, 1977, p. 1). Ela diz ainda: "Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias" (LISPECTOR, 1977, p. 21).

Dessa forma, a escrita se apresenta como resistência e desmontagem do corpo orgânico, instrumental, sendo ela um

caso de experimentação, mas também um exercício transgressivo, desobediente, desterritorializando-o e territorializando-o. Escrever é um exercício de fuga, pois como sustenta Lispector: "Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como escrever" (LISPECTOR, 1977, p. 25).

Não há fórmula para o ato de escrever, não há receita antecipada, se aprende a escrever, escrevendo, escreve-se em ato, deixando as palavras cortar a carne, atravessar o corpo, criar veias para deixar passar o sangue das palavras, pois em Clarice a escrita vem como prolongamento do corpo, com isso ela também padece da miserabilidade do humano. Escrever é doloroso para Clarice, mas continua, insiste... Seu ato de escrita também convoca um certo desassossego, dor, angústia, inquietude... mas também convoca um corpo íntimo do mundo, um corpo que se compõe com outras existências, ainda que mínimas, afinal a escrita nunca está só. Mesmo que o escrever seja um ritual de recolhimento, de uma solidão, a escrita de Clarice faz vibrar no corpo do leitor uma certa experiência com mundo, com os problemas que nos parecem em um primeiro momento, próprios.

Esse processo não remete ao dado, mas a um constante movimento liberado pelo próprio ato de escrever, uma luta diária contra as codificações fixas ou, ao modo de Espinosa (1979), contra as paixões tristes, aquelas que enveredam o corpo para o seu declínio, para a escravidão de um corpo sem vida. Essa batalha que o escritor trava todos os dias, em prol de um corpo vivo, não é uma tarefa fácil, é doloroso desvencilhar-se dos estratos sociais, pois: "Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rocha" (LISPECTOR, 1977, p. 19). Esse corpo que se põe a trabalhar diariamente em prol de produzir um campo de sensações com a palavra, uma abertura com a linguagem nasce quando exercita o ato de

criação e não sabe de antemão o que vem. Lispector faz do ato de escrever não só estético, mas ético.

Em *Lispector*, o ato de escrita e criação é como um modo de vida, de entrar na vida. Escrever é um mergulho no mar profundo, onde o autor nada contra a corrente, chocando-se com as ondas, afinal é na violência do encontro entre corpo e signos que o pensamento dá a pensar: "A escrita, é uma violência, um rapto; é uma metamorfose dolorosa do corpo que contém uma soma de espiritualidade violenta e suscita uma aparente desordem extraordinária" (LINS, 2002, p. 67).

O ato de escrita é um encontro com a vida que passa pela experimentação de si e do/no outro, um movimento de variação contínua, um exercício de tornar-se outra coisa. Por isso, dirá Deleuze (2011, p. 11) que "escrever é um caso de devir", uma pintura inacabada, uma passagem pela vida, um processo. Esse autor invoca a criança, a mulher, o animal, os grupos minoritários, pois escrever é entrar em zonas de vizinhanças com aquilo que foge aos grandes blocos molares: *homem-adulto-heterossexual*. Uma escrita-devir passa pela resistência à forma do homem e às suas classificações dicotômicas, libertando o corpo para criar outra prática de vida, ainda que nas palavras o corpo do autor, que experimenta uma escrita-devir, torne-se uma dobra, inventando outros modos de existência, uma vida mais intensa.

Assim, o escritor potencializa o seu corpo vivo se misturando, através da escrita, com os estilhaços do animal e da criança e da mulher e, e, e... Isso tudo para criar um possível, uma abertura no mundo, tomando a escrita como força política. "Não se brinca com a intuição, não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador" (LISPECTOR, 1977, p. 28).

A escrita como expressão é política, é ética. Fabular não é brincar vulgarmente com as palavras e com a linguagem,

fabular é construir formas de resistência à miserabilidade dogmática do mundo, ao inefável bloco duro de vida. Lispector remete essa questão em suas obras, tão qual a leitura Deleuziana sobre o ato de escrever-fabular.

\*\*\*\*

*A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta.*

Gilles Deleuze (2011, p. 7)

Como se escreve desmontando os órgãos para abrir o fabular? O que Clarice Lispector pode nos ensinar com sua maquinaria do ato de escrever? O que se passa entre Deleuze e Lispector? A escrita solicita uma linguagem, assim como uma posição diante do mundo e diante daquele que exerce a arte de escrever como um modo de forjar meios, maneiras de pensar, de ser e de existir, daí seu posicionamento ético e estético.

Deleuze, amante da literatura, percorre a escrita que passa pela gagueira e pela linguagem que cria a variação. A escrita é vida e com ela é possível acionar os devires, mesmo os mais imperceptíveis. Lispector não receia em afirmar que escreve mobilizada pelo aberto, pelo impulso, em que as sílabas são cegas e os sentidos passam pelo corpóreo, sendo que o labor da poética passa por uma vibração e a palavra vem em sombras, em cores turvas, elas mudam de cor, de tom e de luz para desenhar um rosto de um povo.

Se a palavra pode ter o poder de libertar a imaginação, ela também abre o vazio, uma ausência, aquilo que nunca pode ser dito com medida, mas com sensações, pois a palavra foge de sua nomeação; a letra ao produzir palavra, ela aparece trêmula, fragmentada e turva, por isso o escrever é um caso de corpo e movimento, é um caso de

desmontagem dos órgãos e dos organismos; escrever é libertar a vida das clausuras, promovendo uma experimentação com todos os sentidos, gerando um novo corpo, outra forma de entendimento com o mundo. Não é nada fácil escrever, pois perpassa por todo um processo de recolhimento, de escuta, de coletas de materiais, de estudo, de observação do mundo, de olhar aquilo que se chama realidade para então “pela límpida abstração de estrela do que se sente - capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e na vida” (LISPECTOR, 1977, p. 10). Clarice Lispector nos ajuda a pensar quando questiona as regras, as normas, os enquadramentos, as formatações no ato de escrever.

Não se aprende a escrever por modelos pré-fabricados, escrever é ensaiar, repetir, tentar insistir, deixar passar a palavra que não vem inteira, a linguagem não fecha a comunicação. Há uma luta diária com a palavra, com o que deseja ser dito, a palavra corre, não se diz de um golpe só, escrever é labutar com os órgãos, fazer nascer um povo, é um ato de insistência, resistência. Lispector inspira aquele que lida com essa difícil arte de produzir um corpo com as palavras, visto que o “ato de escrever é como quebrar rochas” (LISPECTOR, 1977, p 19).

O corpo percorre a maquinaria de algo que o atravessa e o deixa em espanto, a escrita passa por uma agitação, algo passa pelo corpo que não pode ficar internalizado como se ela solicitasse uma espécie de saúde. Nietzsche, em sua obra *Ecce Homo* (2003), afirma que foi no período de maior declínio de seus órgãos que ele estava com maior atenção para sua saúde. Escrever, para Nietzsche, passa pela vida e pela saúde. Escreve-se porque o corpo não aceita sucumbir aos poderes tristes. Na mesma esteira, Deleuze coloca que escrever é um atletismo corporal, como se escrever fosse produzir uma saúde.



A escrita é uma forma de fazer o corpo se relacionar com as coisas, com os objetos, com o pensamento, com os sentidos. A escrita é uma máquina produtiva de fuga, porém fugir não é negar o mundo, ao contrário, é criar mundos possíveis, um povo por vir. Deleuze, amante da escrita e da literatura, afirma que escrever passa por uma clínica e uma crítica. Escreve-se porque algo atravessa o corpo, escreve-se porque o mundo nos espanta, escreve-se porque alguma coisa incomoda. Segundo Lispector: "Todos aqueles que fizeram grandes coisas, fizeram-nas para sair de uma dificuldade, de um beco sem saída" (DELEUZE, 2011, p. 47). Assim, a escrita é marcada por uma angústia, uma maquinaria de desfazer o organismo, em que há nesse desfazer a composição de outros órgãos por meio de uma coleta das existências mínimas, anotações em fragmentos, o silêncio povoado. Em suas obras, ela não deixa de falar do ato de escrever e faz o leitor sentir um corpo agitado, em que as palavras estão quase sempre por fazer. Ela fala dos seus gostos, dos seus passeios por entre pessoas, livros, galerias e leituras...

Lispector chega a indicar que não há um tempo para escrever, o seu tempo de escrita é prolongado, deve ser cruzado por vários dispositivos que possam acionar o seu corpo, agitar o seu pensamento. Não se escreve sem agitação, pois "escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós" (LISPECTOR, 2010, s. p.). Aquele que escreve compõe seu próprio ato, inventa seu próprio aprendizado do tempo, assim como a sua própria língua.

Deleuze atravessa a literatura e outras artes, afirma em sua obra *Crítica e Clínica* (2011) que a literatura é vida. Ora, o que Deleuze quer defender em várias de suas obras é a necessidade de pensar uma outra forma de produzir a escrita não dogmática, passando pela invenção de um modo de expressão. A escrita deve desmobilizar os órgãos,

descongelar o sangue que pulsa nas veias para criar outra língua. A literatura entra no pensamento de Deleuze para operar um modo de fazer filosofia, um modo de produzir um estilo, um pensamento que passe pela diferença. Para isso, é necessário compor também outro modo de fazer/pensar a escrita.

A escrita faz nascer palavras, forja a linguagem para produzir um corpo a partir de seus vazios e fragmentos. Como máquina de desfazer os órgãos, a escrita exige do corpo daquele que escreve uma agitação dos órgãos para pensar, para abrir mundos possíveis, fazendo da escrita uma política da expressão.

Ora, Clarice não deixa de passar uma política, não deixa de passar uma minoria, uma posição no ato de escrever, não sendo somente um problema político da alma, mas de um povo, de um coletivo, de um agenciamento complexo de expressão. O povo e o escritor que se expressam em corpo e política se dão as mãos. Daí a invariante questão que Deleuze apresenta quando remete à fabulação como um problema de política de expressão. Lispector, muitas vezes, mostra em suas obras uma vergonha do mundo, uma vergonha do homem. Em *o Mineirinho*, essa questão é claramente posta, fazendo o seu leitor se confrontar com essa vergonha que deve ser sua, deve ser de cada homem, pois: "E arte, imagino, não é inocente, é tornar-se inocente" (LISPECTOR, 2010a, p. 71). Ora, o que seria torna-se inocente na perspectiva de Lispector? Arriscaremos a pensar: é ser capaz de olhar o mundo, sentir a vida, perceber seus jogos, driblar seus horrores para fazer nascer outro mundo no qual o homem seja capaz de viver. A literatura assume seu papel de fabular outros mundos, outras realidades, outras vidas possíveis quando se torna inocente no sentido fundamental do termo.

...vou lentamente me encaminhando - e também para o quê, não sei. De um modo geral, para mais amor por tudo. É vago "mais amor por tudo?" Inclusive mais amor inclui uma leveza maior para achar o bonito o que nem mesmo bonito é. E, embora a palavra *humana* me arrepie um pouco, de tão carregada de sentidos variados e vazios essa palavra foi ficando, sinto me encaminhando para o mais humano. Ao mesmo tempo as coisas do mundo - os objetos-estão cada vez mais se tornando importante para mim. Vejo os objetos sem quase me misturar com eles, vendo-os por eles mesmos. Então às vezes se tornam fantásticos por eles mesmos e livres, como se fossem coisas nascidas e não feitas por pessoas... (LISPECTOR, 2010a, p. 75).

Nesse processo, a expressão habita uma autonomia, tomando em mãos sua própria eficácia imersa em um campo de composição ao qual o contexto dialoga com as impossibilidades, ou seja, "a palavra pescando o que não é palavra" (LISPECTOR, 2010b, p. 95) para então se confrontar com a vida que nasce, com a fabulação que se cria. Essa não seria a inocência do escritor?

\*\*\*\*\*

As palavras são como pedras,  
suas repetições pela escrita as fazem mortas e  
livres (BRITO, 2021).

Clarice, em seu ato criador, experimenta uma escrita como gesto de fabulação, cultiva a invenção de um povo por vir. Fabular diz respeito à mais íntima política de expressão que não deixa de abrir também as (im)possibilidades, pois distantes das lentes da representação, a fabulação se aproxima do campo dos afetos, dos encontros, daquilo que afeta o corpo e o desorganiza, arrastando a vida para outras veredas, outros campos existenciais. Fabular é esse exercício de resistência, um exercício ético e político, como coloca Pellejero (2016), que dá passagens aos devires minoritários, às existências mínimas. Fabular é inventar um povo, um povo ainda por vir (DELEUZE, 2011), pois a resistência aqui não é uma questão de passividade, mas de afirmação, de dar ao corpo a

possibilidade de criação, deixar que algo passe, repasse, transpasse... que faça com que a vida se rasgue em multiplicidades; inventar um povo que falta, a memória de um futuro que ainda não existe.

Na escrita, Clarice e suas personagens experimentam uma certa desmontagem do corpo orgânico, do rosto, do nome. Em *A hora da Estrela* (1977), Clarice constrói uma lente de aumento para expor um corpo vivo, dissecado pelo mundo dos homens. Macabéa, jovem alagoana de 19 anos, órfã, não tem quase lembranças dos pais que morreram quando ela era criança, sendo criada por uma tia, religiosa, cheia de tabus, além do seu moralismo. A tia parecia que tinha prazer em dar cascudos sem motivos na sobrinha. Passou uma infância infame, sem afeto, sem cuidados, sem conforto. Vai para o Rio de Janeiro com essa tia, que parece ser seu único parente. A jovem não tem estudos, ainda assim fez um curso de datilografia e consegue um emprego neste ofício, ganhando menos que um salário-mínimo.

A tia morre, Macabéa vai para uma pensão e divide um quarto com quatro balconistas. Seu corpo cheira mal, toma banho raramente, tem insônia, pois tem uma tosse, azia, tomava muito café frio e comia pedaços de papel para enganar a fome. Busca evitar ou conviver com a solidão por meio da escuta de um programa de rádio em um aparelho de uma amiga. A Rádio Relógio dava a hora, fazia propaganda e a transmitia informações vazias, sem instrução ou teor de esclarecimento, ficava a querer traduzir certas palavras. Macabéa também buscava colar recortes de revistas e jornais que colecionava em um álbum. Magra, faminta, se alimentava de cachorro-quente. Seu luxo era pintar suas unhas de vermelho e, quando recebia seu salário, ia ao cinema. Sonhava ser uma estrela de televisão, era seu maior sonho, ela que ainda se dava ao direito de sonhar...

Com uma amiga do trabalho, aprende a criar desculpas e um dia diz para o seu chefe que vai retirar um dente e falta ao trabalho para aproveitar a liberdade de fazer coisas diferentes. Assim que as colegas saem do quarto, ela coloca música, dança, toma café.... Ela ri, se olha, sente seu corpo, sua existência. Sai de casa e neste dia conhece Olímpico de Jesus, seu primeiro e único namorado, um metalúrgico sem caráter. O passeio dos dois eram programas gratuitos. Macabéa fazia uma série de perguntas a Olímpico. Ele, por sua vez, não suportava tantos questionamentos, pois isso o colocava em enfrentamento com sua ignorância, por isso reclamava e ela sempre pedia desculpas, porque apesar de Olímpico não lhe oferecer carinho, a jovem queria sua companhia, tal sua solidão, seu desamparo.

Clarice coloca no final dessa obra a personagem principal na presença de uma cartomante que revela um destino de esperança - ela se casará com um estrangeiro rico. Macabéa, emocionada com o seu destino, sai correndo, distraída, não olha ao atravessar a rua e é atropelada por um carro. Uma multidão olha aquele corpo estendido no chão e não faz nada, ele, lá permanece. Uma cena que confronta o leitor com sua vergonha, com a sua barbárie.

O que se poderia retirar dessa obra como linha de fuga? A escrita como fabulação? A literatura fazendo abrir o mundo, a criar um povo por vir, em que Clarice faz aparecer por meio do corpo da nordestina sofrida, corpo jogado no mundo, uma abertura de um povo por vir? Como ter uma epifania diante de tanto horror? Macabéa, diante de todo seu horror, é condenada à morte prematura por não ter condições econômicas e materiais, nem mesmo um suporte educativo. Carrega em seu corpo o espanto, a capacidade de admiração, de não saber, de não ter ressentimento do mundo, embora tivesse todas as condições para ter. Então Clarice impõe ao leitor a seguinte indagação: o que de Macabéa me faz ver em

meu corpo? Qual miséria posta no corpo de Macabéa que habita em mim? O que posso fazer para criar um outro mundo em que uma Macabéa deixe de existir? O que de Macabéa pode ser conservado e elaborado? Macabéa, vida infame, mas também vida que desejava um outro povo, quando fazia seu processo de existência resistência, pela simples abertura de movimentar o ato de pensar, de perguntar e de sonhar em um mundo quase impossível de viver. Clarice diz para o seu leitor que a literatura se aproxima da filosofia quando ambas persistem no modo de produzir o pensamento. Macabéa pensava e desconsertava com suas perguntas, seus questionamentos de criança em que o mundo ainda é novo, ainda posto a ser criado. Que povo minoritário surge por meio do corpo de Macabéa?

O corpo aparentemente morto de Macabéa promove a linha de fuga, porque não se deixa instrumentalizar pela vida infame que lhe foi imposta. Toma o ato de perguntar, de se espantar com o mundo, sua abertura para a vida. Há desejo que lhe permite sonhar e fazer, aparecer uma linha no horizonte, mas uma linha não é sair do mundo, esconder o rosto, cobrir o corpo para não receber a luz, não é entrar no campo místico ou algo parecido, se acovardar perante a vida, escapar dos engajamentos sociais, políticos. Não promover uma renúncia sobre as ações também é fugir ao "contrário do imaginário" (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 30), mas fugir é criar um movimento, fazer um sistema abrir seus vazamentos: "Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada" (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 30).

Clarice faz essa linha de fuga aparecer em sua literatura. Ela apresenta rupturas, personagens descobridoras de mundos. Lori, por exemplo, de *Uma aprendizagem ou o livro dos Prazeres* (1998), faz todo um processo de aprender pelo desaprender. Ao mesmo tempo em que

Clarice destaca que o aprender tem ligações com o amor, o amoroso faz nascer mundos, mas não é nossa intenção desenvolver essa questão aqui. O corpo de Lori é atravessado pelo amoroso. Lori não aprende o que o professor de Filosofia, Ulisses, ensina pelo seu campo de racionalidade, ao contrário, Lori aprende quando o seu corpo é tocado por signos emitidos pelo professor. Com os encontros com esse homem, aprende sobre si, sobre a vergonha de ser mulher, sobre o medo de não saber o que pode uma mulher pela potência do seu corpo, pois, mesmo, o que é ser uma mulher? Ou o que seria estar preparada para mundo? Que maturidade é essa exigida por Ulisses? Pelo que passa ser maduro? O que seria racionalizar as sensações, os desejos?

O aprender passa muito mais pelo não saber do que pelo saber, nos ensina Clarice, do mesmo modo que esse aprendizado não forma ligações com a inteligência, mas com o corpo. Diz Lori: "Aprender contigo, mas você pensa que eu aprendi com leituras, porque não foi, aprendi ou você nem sonhava em mim aprender" (LISPECTOR, 1998, p. 157). Ora, como aprender o que não foi ensinado, esse aprender que não foi conduzido? Só pode ser um aprendizado que passa pela singularidade, pelo encontro com os signos. Essa terra é para aprender, para fazer com que essa mesma terra possa abrir processos de resistência ao mundo instrumental. Assim, Clarice, pelo homem, pelas suas lacunas, pelas suas desordens, pelo seu não saber, deixa atravessar pelo corpo, pela escrita e pelo fabular uma rachadura. Agora, em Clarice, se existe uma literatura raiz, ou se a mesma é uma árvore, um campo de registro, isso é a leitura de cada leitor, pois esta afirma que há nos seus escritos operações de cortes significativos e criação de um povo porvir.

\*\*\*\*\*

*A literatura está antes do lado do  
informe.*

Gilles Deleuze (2011)

O ensaio não compara os autores, antes deseja fazer passar sons em uma temática cara para ambos. A escrita faz nascer palavras, forja a linguagem para produzir um corpo a partir de seus vazios e fragmentos. Como máquina de desfazer os órgãos, a escrita exige do corpo, daquele que escreve, uma agitação dos órgãos para pensar e fabular. Variações com Deleuze e Clarice se não são uma aposta, são uma invenção; então, sigamos nesse processo de aberturas de mundos, de produzir modos de pensamentos outros, desenraizando o pensamento, a intuição para, então, poder criar um outro corpo e uma outra forma de escrita.

### **Referências bibliográficas**

- DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999a.
- DELEUZE, G. *O ato de criação*. Folha de São Paulo, v. 27, p. 4, 1999b.
- DELEUZE, G. *Cinema II*. São Paulo: A&C Black, 2005.
- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos*. Lisboa: Relógio d'água, 2004.
- ESPINOSA, B. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1979.
- LINS, D. A metafísica da carne: que pode um corpo. In: LINS, D.; GADELHA, S. (org). *Nietzsche e Deleuze: que pode um corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 67-80.
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977.



LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, C. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010a.

LISPECTOR, C. *Crônicas para jovens: de escrita e vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010b

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

NIETZSCHE, F. *Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é*. São Paulo: L&PM, 2003.

PELLEJERO, E. Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão. *Polymatheia-Revista de Filosofia*, v. 4, n. 5, p. 61-79, 2008.

# SENTIR LOS AFECTOS: UNA INVESTIGACIÓN ENTRE EL CUERPO Y LA IMAGEN MEDIADA POR LA IMPROVISACIÓN

Ximena Romero

## *Introducción*

Las personas con quienes habitamos estos paisajes tienen en común, además de un extenso recorrido en procesos de experimentación y creación, el entrenamiento en técnicas de improvisación en la metodología del Action Theater. Según la creadora Ruth Zaporah (1995), el Action Theater es un *mapa*. En él podemos ingresar desde diferentes lugares y creando distintos recorridos y conexiones, internarnos en el estudio detallado de la acción física, el sonido vocal y el lenguaje, aislando sus componentes formales para re-ensamblarlos desde una lógica rizomática que escapa a la estructura aristotélica.

Esta reconexión compositiva a-significante de los materiales que emergen -puramente plástica y musical-, la des-identificación de los textos y actos por parte de los actores-creadores para volverlos casos en detección de fuerzas impersonales, así como el entrenamiento de una actitud interna de afirmación del acontecimiento con sus rupturas e intensificaciones son elementos fundamentales. Se entrenan procedimientos precisos para detectar patrones y capturas, para producir fisuras que permitan fugas y para sentir y potenciar encuentros. El Action Theater también se enfoca en registrar aquello que excede a la acción física o los elementos puramente teatrales y dancísticos: los afectos, pensamientos, emociones, juicios de valor y memorias que se expresan en nuestra conciencia al improvisar con otros se vuelven elementos

composibles. Se los estudia por voluntad de autoconocimiento pero sobre todo para tratarlos como asuntos metamorfoseables, operar una distancia entre nosotros y ellos y entretener así nuestros procesos sensibles en devenires artísticos, devenires nómades. Intentamos volvernos extranjeros en nuestras propias lenguas.

La experiencia que resumo en este texto en el que describo la germinación heterogénea de tres realizaciones audiovisuales solo puede ser pensada como resultado de los procedimientos situados que pusimos en obra desde esta pragmática particular que implica a la improvisación como máquina abstracta que cartografía-desvía-libera el movimiento de las fuerzas, y desde la voluntad de enfrentar la encrucijada que atravesamos y nuestros propios cuerpos y extrañamientos pensándolos como campo de batalla desde donde resistir y engendrar algunas líneas de vida.

### ***Contracciones entre el cuerpo y la imagen***

Haciendo conversar las descripciones con algunos de los procedimientos de improvisación que impulsaron las búsquedas, describo a continuación los videos: *Gusano de Seda*, *Abismo* y *Clinamen*<sup>66</sup>.

En los tres casos la investigación se realizó a distancia, adaptando los modos de trabajo a los espacios, tiempos y herramientas disponibles, y a los niveles de autonomía de las actrices-bailarinas. Se filmó con las herramientas tecnológicas que teníamos a mano, y al no poseer ninguna de nosotras una experiencia sólida en realización audiovisual debimos sobre la marcha y rudimentariamente, hacernos de un mínimo conocimiento técnico para poder aproximarnos, en lo que a la captura y edición de la imagen concierne, a los universos que se estaban produciendo.

---

<sup>66</sup> Disponible en: <https://vimeo.com/ximenaromero>

## **Gusano de seda. Proceso en colaboración con Josefina Imfeld**

*Repentinamente nace un huevo en cada célula. En cada uno hay un hormigueo inhumano pero límpido, las diversificaciones de un universo detenido*<sup>67</sup>

Josefina yace en el suelo, escucha un audio-guía: un procedimiento para liberar las fuerzas del cuerpo ¿De qué liberarlas? De la constricción de las formas, de los códigos, de los recorridos prefijados. Liberarlas del padecimiento de un estado de angustia y parálisis que nos toma. Estamos en pandemia. Tiene los ojos cerrados. La voz que la guía (la mía) la invita a escuchar los impulsos internos uno a uno, la invita a esperar, a no llenar, a demorarse en el silencio. Josefina espera y en esa espera surge lo inesperado (aunque deseado). Pequeños temblores, espasmos, plegamientos, torsiones se disparan en distintas partes del cuerpo, hacia cualquier dirección. Un rizoma. Los movimientos no siguen una secuencia, una forma, o gramática de movimiento; no tienen un propósito más allá de ser encarnados y sentidos y de dejar registro en el cuerpo de su paso. Ese habitar el surgimiento de impulsos discontinuos, erráticos, ese generar escucha desde el cuerpo para un *cuerpo sin órganos* que buscamos (y ya sabemos que nunca conseguiremos) parece darnos la posibilidad de sentir el instante mismo en el que algo se dispara, algo nace: un devenir o un mundo. Los elementos aislados se conectan a través de un plus de sensación, una sustancia sutil y viscosa que los rodea y los une sin fijarlos.

Como un recién nacido, la bailarina despierta poco a poco su lateralidad, su verticalidad (siempre en el suelo), su sagitalidad. Apenas despega partes del cuerpo del piso, primero una, después otra. Cabecea.

---

<sup>67</sup> Antonin Artaud, *El ombligo de los limbos*, 1925.

Con Josefina compartimos la creación de la obra *Insomnio vegetal*<sup>68</sup> (2015). Ella como bailarina, yo como directora, buscábamos descubrir una naturaleza vegetal en nosotras. Para esta exploración dedicamos mucho tiempo a hacer experimentos perceptuales. Uno de ellos era producir un ralentamiento drástico de los movimientos para volverlos casi imperceptibles y movernos en el espacio y sentir como lo hacen las plantas. La experiencia que hicimos durante la pandemia y que dio como resultado el video "Gusano de seda" porta en sí la memoria de aquella obra y proceso. Cuando unos meses después de recibido el audio, Josefina me envía el registro audiovisual de su experiencia, lo que veo es ese cuerpo recostado en un suelo blanco y brillante que la refleja como un espejo. No un cuerpo sino dos. Monocopia. Multiplicación. Desdoblamiento. Un desdoblamiento de la imagen que produce en mí el resplandor de la visión de un insecto. Un cuerpo que en su movimiento minimalista y lento contrae las fuerzas de una naturaleza distinta, una naturaleza lepidóptera.

Decido entonces jugar con ese espejismo, y la superposición de fragmentos tomados de distintos momentos del sutil recorrido de intensidades que atraviesa el cuerpo durante el ejercicio. Giro la imagen en sentido vertical y ante mis ojos aparece la oruga temblante de una futura mariposa plegada a la pared. Pido al músico con el que trabajo una composición sonora que sintetice un movimiento de vibración. Quizás el sonido de la energía eléctrica (de una incubadora, por ejemplo) captado por un ente diminuto como una mariposa, se perciba a esa escala, como la vibración alucinada y envolvente que Alejandro me devuelve para superponer a las imágenes.

Ese cuerpo que apenas se mueve, apoyado en el espacio sonoro de una cuerda que vibra, saca de a poco sus patas articuladas, sus ojos-ommatidios, despliega sus colores, se

---

<sup>68</sup> Disponible en: <https://youtu.be/vQK4WNd4hzc>

echa a volar. Un gusano de seda aparece en un jardín -el de Insomnio vegetal- en el que puede encontrar sus nutrientes y experimentar sus metamorfosis. Alianzas vibrátiles, condición obligada para la concepción de un ser vivo. El acto de creación como una reverberación incesante. Un despliegue al infinito.

### **Abismo. Proceso en colaboración con Luciana Taverna**

*Me clausuran en mí. Me dividen en dos. Me engendran cada día en la paciència y en un negro organismo que ruge como el mar<sup>69</sup>*

Una mujer deambula en un cuarto vacío. Agota el tiempo. Agota el espacio. Los sonidos que ingresan a través de la ventana y las paredes indican que algo pasa en el exterior del cuarto. Sin embargo, al interior de ese espacio de márgenes fijos y cerrados el tiempo parece haberse detenido. No hay salida posible, o en todo caso: ¿cuál sería la salida? ¿Cómo inventarla? ¿Qué hacer pasar? ¿Por dónde? El personaje camina, se detiene. Se detiene y camina. Se demora en los rincones, en el roce con la pared y el suelo. Cae. Se arrastra. Se recupera. Gira. Su cuerpo es excedido por fuerzas que no hallan territorio donde acontecer o son demasiado intempestivas como para darle consistencia a alguno. La mujer se tensa, tensa la boca y el cuello, arroja brazos y piernas contra contrincantes invisibles. Sus manos trazan movimientos ornados en una verborragia gestual indetenible y profusa. Entre los gestos violentos y desorganizados, surge la memoria filosa elevando a la superficie huellas de sensaciones de antiguas luchas, que en circunstancias en las cuales el encierro era un juego de ficciones, producían devenires que expresaban conquistas; devenires animales: gato, pájaro, loba.

Con Luciana creamos en el 2015 la obra performática *Mi mano tu ojo un zapato*<sup>70</sup>. La pieza abordaba la relación en el

---

<sup>69</sup> Olga Orozco, *Los juegos peligrosos*, 1962.

cine entre la imagen femenina y la mirada masculina. Una mujer encerrada en un cuarto vacío deambulaba por el espacio a medida que, asediada por una mirada imaginaria, pasaba por distintos estados, gestualidades, memorias. El cuerpo interactuaba con proyecciones de fragmentos de las películas *India Song* de Marguerite Duras (1975), y de *Saute ma ville* (1968) y *Je tu il elle* (1974) de Chantal Akerman. La artista visual con la que trabajamos había capturado cortes de esos filmes que mostraban recorridos por espacios interiores y exteriores y los había vuelto a montar, de manera tal que al proyectarse, generaran una sensación de aceleramiento y vértigo. Entre esos espacios en movimiento el personaje sin poder hablar, emitía sonidos desarticulados y contra-restaba su afasia desplegando fisicalidades que evocaban la imaginería religiosa, animales salvajes, resonaban con el universo de imágenes de las mujeres fotografiadas por Charcot en el siglo XIX en sus estudios sobre la histeria, y con personajes femeninos del cine experimental norteamericano, como el protagonizado por Gena Rowlands en *Una mujer bajo influencia* de John Cassavetes (1974). En algunos momentos la escena estaba sumida en un silencio que hacía audible hasta la menor respiración de Luciana, en otros, la composición sonora de la obra, un collage que intercalaba sonidos ambiente distorsionados con gemidos, risas y llantos de mujeres, invadía el espacio con violencia. En las videollamadas que hacemos en el 2020, la mirada omnipresente sobre el cuerpo no es la de uno o varios hombres imaginarios sino la mía, que como un voyeur la espía desde un lugar de la ciudad remoto siguiéndola en su derrotero paso a paso, convirtiendo esta nueva experiencia en un eco, un fantasma que se desprende de aquella obra y nos visita. Juego de cajas chinas. ¿Qué trazos de novedad aparecen en este plegamiento de la memoria? ¿Qué fallas encontrar desde donde salir hacia otras tierras? Grabo un texto escrito oralmente que titulo *Instrucciones para*

---

<sup>70</sup> Disponible en: <https://youtu.be/8Bfnjq95f70>

desaparecer. A través de una voz poética guió a Luciana por imágenes que la incitan a cambiar de estados y climas, a ir y venir entre registros actorales más y menos artificiales. Dejo de estar presente en los ensayos. La actriz investiga sola, me envía los registros. En los últimos ensayos, la filma cámara en mano su pareja. Entre la multiplicidad de intensidades y facetas que despliega y con los que inunda de vértigo el espacio: un encuentro azaroso con la luz que entra por la ventana y pega de frente en la lente de la cámara quemando la imagen, hace que el cuerpo de Luciana se esfume en el aire creando a través de un error técnico-óptico aquello que no podemos hacer con el cuerpo físico: restarnos, irnos.

En la edición inclino la imagen hacia uno y otro lado, quiero llevar todo hacia el borde, a un abismo. Agrego una capa de material antiguo: residuos visuales y sonoros de Mi mano tu ojo un zapato. Un cristal se compone entre las astillas de tiempos y memorias. Por debajo de los vaivenes del cuerpo y la imagen, como en un desplazamiento subterráneo, una voz - no la de la actriz ni la mía- se deja oír. Es el bramido de un tren que pasa. Signo sonoro de un cuerpo que horada todos los paisajes y que encarna a la vez una fuerza inhabitable. Un desplazamiento imposible. La voz que se traba en la garganta. El caballo muerto que se lleva en el pecho al no poder salir hacia afuera galopando.

### ***Contextualización del trabajo grupal***

*Ni método, ni reglas, ni recetas,  
tan sólo una larga preparación<sup>71</sup>*

El último video: Clinamen, forma parte de una investigación realizada con el colectivo Arazzo Laboratorio Escénico. Este colectivo que integran también Vanesa Aloí,

---

<sup>71</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet. *Diálogos*, 1980.



Norma Bianco y Rubén Carmona, comparte un trabajo en común que comienza en el 2011 en el marco del laboratorio-taller llamado *El actor creador y la obra, dos construcciones en mutua contaminación*, para ir entrando con el pasar de los años en distintas experiencias de aprendizaje y de creación. Las dos últimas son la obra de teatro físico *Precipitación*<sup>72</sup> estrenada en el conurbano bonaerense en el 2018, y una residencia artística en Punta Indio (pequeña localidad al sur de la provincia de Buenos Aires emplazada a orillas del Río de La Plata, en donde el río se junta con el océano) en enero del 2020. Esta última experiencia en residencia con el río-mar como escenario, es el puente que une un proceso de creación, el cual giraba, casi premonitoriamente, en torno a la irrupción de un movimiento tectónico en el territorio de márgenes cerrados de un grupo de entidades, burócratas, sumidas en una atmósfera de resignación y sinsentido; con la investigación que se dispara con el advenimiento de la pandemia y que en una primera etapa llamamos *Encuentro Barroco*. Este proceso empezó en marzo del 2020 y terminó aproximadamente en marzo del año en curso.

### ***Crearnos un plan, un plano de consistencia***

En ese comienzo titubeante y a tientas, inventamos intuitivamente algunas máquinas para sostenernos en red y para que esa red capturara intensidades que pudieran ser transformadas en materiales de composición. Una de ellas consistió en producir una vez por semana encuentros literalmente virtuales y entrenar un ejercicio de escucha del Action Theater: *Correr-caminar-detenerse*. Todos los domingos nos dábamos cita, para durante media hora armar un círculo y desplazarnos por el espacio, trazando líneas que produjeran variaciones de velocidad e intensidad, direcciones y

---

<sup>72</sup> Disponible en: <https://youtu.be/zwXyp9PYjf4>

recorridos, momentos de actividad y de reposo. Luego de esto, en videoconferencia, intercambiábamos las percepciones que habíamos tenido con el propósito de hacer un mapa para señalar trayectorias de las fuerzas, variaciones de velocidad, tonos de los cuerpos, diseños de los recorridos en el espacio y también imágenes y afectos por los que habíamos sido atravesados.

Más allá de la comprobación de la sincronía que hubiéramos o no podido alcanzar, el hecho de brindarnos regularmente un espacio temporal para compartir un estar juntos aún siendo este virtual, hizo que nuestra escucha y capacidad de acecho aumentara, y que empezáramos a intuir los estados anímicos de los otros, a visitarnos en sueños, a tener visiones compartidas, a componer un cuerpo.

Las dos instancias del encuentro: la composición virtual y la reunión intermediada por dispositivos electrónicos -con todos los aspectos concomitantes que aparejaban: la presencia predominante de la visión, la adaptación obligada del cuerpo a la frontalidad y quietud, las interferencias sonoras, las desconexiones a causa de cortes de luz o internet, la necesidad de comunicarnos preeminentemente a través de la voz y el lenguaje, etc.- engendraron los asuntos y materiales que dieron paso a *Encuentro Barroco*.

Dando un paso hacia afuera, volviendo a la función de dirección y con el trazo sinuoso de los encuentros aún latiendo en el cuerpo, al contemplar los registros visuales de las exploraciones dancísticas y dramáticas que se hacían y filmaban individualmente, sentía el deseo de hacer que los materiales (que mostraban cuerpos paralizados, que tanteaban paredes como ciegos, que se detenían tensos y acechantes ante umbrales) se comunicaran entre sí. Quería curvar el espacio: crear un espiral, un caracol, una oreja, una caja de resonancia. Imaginaba que la ventana de una casa comunicara con la ventana de otra, que un personaje pudiera cerrar la puerta de su casa y encontrarse del otro lado en la habitación de otro. Quería

crear pasadizos. En el centro de ese bucle imaginaba a Irupé, la hija recién nacida de una de las bailarinas, Vanesa, cuya gestación había sucedido durante la cuarentena y cuya presencia hacía que la malla de extrañeza e impotencia en la que estábamos sumidos respirara con ligereza y recibiera impulsos de alegría. Ese movimiento envolvente, barroco, era quizás el gesto añorado de un abrazo. Sin embargo los materiales persistían en distinguirse y mantenerse separados.

Al mismo tiempo un elemento materialmente ausente se presentaba con insistencia: el mar. Aparecía en sueños, en escrituras automáticas, en percepciones auditivas de sonidos de otros cuerpos (al escuchar el paso de los autos, por ejemplo) aparecía en la memoria y también en el deseo. Entendí o inventé, después de un largo periplo en el que intenté editar los materiales actuales sumando situaciones filmadas en la residencia en Punta Indio, que esa figura omnipresente y virtual podía ser pensada como signo de la presencia del afuera, como fuerza que en su insistencia hiciera que nuestros pensamientos y experiencias fuesen recorridos y catapultados en direcciones inesperadas. El "devenir pandémico" se me reveló como una partida en exilio cuyo destino desconocemos y en cuyo trayecto sin embargo sabemos que algo estamos perdiendo, que algo dejamos mientras resistimos como náufragos en nuestros refugios. El tema que a partir de allí tomó potencia fue el de la separación: separación entre cuerpos, separación entre especies. A partir de entonces la obra comenzó a llamarse *Archipiélagos*.

***Clinamen. Proceso en colaboración con Priscila Velasques***

*Siempre hay que estar en el límite que  
separa de la animalidad, pero*

*precisamente de tal forma que no nos  
separemos de ella*<sup>73</sup>

De esta larga errancia colectiva, Clinamen es el primer video terminado. Como proceso creativo, es un proceso de vagabundeo en el que las líneas de fuerza dramática aparecen como por azar entre registros producidos sin un fin concreto. Registros de situaciones cotidianas en tiempo real entre las que emerge un extrañamiento. Una curva se bifurca levemente de la recta.

Priscila piensa en voz alta y graba su voz. Sin una intención a priori manipula la realidad haciéndole un corte por donde el pensamiento se abre a otro tiempo y espacio. En la soledad, la ausencia de mirada hace que los pensamientos vaguen, se dispersen, conecten distintos tiempos y espacios. La separación está presente en sus pensamientos. La arquitectura del espacio toma connotaciones nuevas.

La actriz empieza a filmarse mientras habla. El acto de pensar en voz alta recibe una dimensión más de performatividad: doble mediación a través de la palabra dicha en voz alta y grabada y a través de la imagen capturada. El espacio cotidiano y real despliega nuevos volúmenes. Y a la vez, la irrupción de la cámara hace que el cuerpo se suma en el silencio. Puro movimiento de la voz y el pensamiento mientras no hay voluntad de dar a ver; pura renuncia al movimiento cuando el ojo de la cámara se presenta. En el silencio, el movimiento del pensamiento es ocupado por un cuerpo que registra. Grado cero del lenguaje. Estado pre-lingüístico, frontera con la animalidad.

Priscila habla sobre aquello que pasa por su cuerpo. Priscila calla, mira, oye, se detiene en su respiración, percibe táctilmente los pocos objetos de su entorno.

---

<sup>73</sup> *El Abecedario* de Gilles Deleuze, 1996. Cita desgrabada por Ximena Romero de: <https://www.youtube.com/watch?v=dsGF3btWi04&t=1792s>

A través de los registros que recibo en otra instancia y a través de múltiples mediaciones su experiencia prosigue en mí. Especto las imágenes y sonidos en silencio. Me dejo llevar por climas, fuerzas, zonas de densidad y vacío. A pesar del desfase de tiempos, de la no coincidencia de espacios, se abre entre los cuerpos una brecha que deja sentir una potencia distinta. Nos rondan la presencia de universos literarios compartidos: Clarice Lispector, Marguerite Duras, Alejandra Pizarnik. La extranjería es la fuerza maquina de ese acontecimiento al que queremos pensarle un paisaje virtual: mujer que vagabundea por un tiempo amurallado, fijado en el laberinto de horas que se repiten iguales. Extrañamiento de sí. Encuentro con una fuerza animal.

Un tableau vivant se despliega lentamente ante nosotros entre capas ondulantes de sonidos e imágenes que asincrónicamente nos dejan entrar en un universo detenido. Universo partido por un corte que hace que el tiempo gire en falso. Caliedoscopio. El cuerpo y la voz están escindidos. La voz repite palabras, nombres, intenta preservar un lenguaje que parece desaparecer ante la fuerza intempestiva de los afectos. En la primera imagen vemos en un plano cerrado el cuello y cabeza de Priscila moviéndose con la cadencia de un caballo. La voz en off habla de animales enjaulados. En la última imagen vemos un cuerpo desnudo envolviéndose en un rincón, dando la espalda. Ya no sabemos si es una mujer u otra cosa. La voz en off dice "no huelo ni escucho nada, una ola me envuelve suavemente, nada duele". Quien habla es el devenir-animal. Naturaleza herida que vibra entre nosotras, a la que damos habla.

Según el físico astrónomo, filósofo y ecologista francés Aurélien Barrau (2020), desde el punto de vista de la capacidad de resiliencia del planeta, nos encontramos como civilización en el momento preciso ante el cual si no actuamos con urgencia para desacelerar radicalmente la destrucción de los territorios

vitales de las especies no humanas no habrá retorno posible. Describe el acontecimiento del Covid 19 como un clinamen.

Mientras estamos en confinamiento auscultando nuestro presente los crímenes ambientales se perpetran. El hábitat de millones de especies desaparece. Volviendo a citar el *Abecedario* de Deleuze (1996), "Hay un territorio para la muerte. Hay un territorio donde morir"<sup>74</sup>. Es que aún creando existencias artísticas, demorándonos en pequeñas bellezas cotidianas, inventando lenguas para nombrar lo innombrable, consiguiendo a veces abrir horizontes vitales... aún amando por sobre todas las cosas; en el territorio de nuestros cuerpos sentimos a los animales morir.

### ***Demorar el final***

Cuando durante la coordinación de un ejercicio de exploración sensorial llega el momento de indicar el final, me sobreviene a la memoria el gesto de levantar el lápiz de la hoja, ya que ese final es una articulación más. Un intervalo, quizás más prolongado. La escritura continúa en otros planos; ya no se escribe en el oscuro idioma de las intensidades del cuerpo. Volvemos a perdernos, entramos en lo indeterminado. Esa vuelta al caos que la improvisación nos enseña a sostener llevando la atención a la respiración como contacto amoroso, mínimo e indeclinable con el mundo se parece al estado de suspensión en que nos encontramos ahora. En esta encrucijada, si pudiéramos ir a fondo en sentir lo que nos pasa, corriéndonos de las interpretaciones dadas, todo podría ser pensado de una manera distinta.

Como pequeña comunidad, estos meses de trabajo que sucedieron bajo el signo del distanciamiento y desmoronamiento de las arquitecturas habituales, nos hemos abocado a sentir lo

---

<sup>74</sup> *El Abecedario* de Gilles Deleuze, 1996. Cita desgrabada por Ximena Romero de: <https://www.youtube.com/watch?v=dsGF3btWi04&t=1792s>

que nos mueve y conmueve, a recurrir al extrañamiento como un prisma desde donde entrever, entre corporalidades, imágenes y textos, nuevos sentidos y horizontes. ¿Qué componer? ¿Con qué herramientas? ¿Qué no estamos escuchando?

### ***Torcer las líneas. Saltar los muros***

Durante este proceso de escritura cartografío movimientos similares a los que aparecen en una creación colaborativa. Entre dos o más, el tiempo no cesa de bifurcarse y de plegar intensidades y dimensiones. La creación opera por encuentros. No hay fórmula, no es calculable. No se deja dominar por aparato de poder alguno que la aprisione en la mismidad. Si lo hace muere. La creación opera por simpatía y alianza. Y en esa creación somos arrastrados hacia lo desconocido.

En las etapas de realización y escritura de este proceso, suceden una multiplicidad de encuentros. Encuentros con afectos, con visiones, con potencias. Encuentros en los que la improvisación surge siempre de una manera distinta, fuerza la percepción y el pensamiento. Surge como procedimiento cartográfico de evaluación de las fuerzas internas y externas. En su dimensión operativa como constructora de máquinas de ensamblaje. Como actitud de escucha y afirmación frente a lo indeterminado y diferente.

Para nosotros es un modo de mapeo inmaterial y preciso de los movimientos del mundo y un tipo particular de registro de lo imperceptible. Una especie de sistema de interpretación inmanente que capta intensivamente el movimiento de las cosas; no por analogía, por representación: maquinicamente, en el cuerpo. Produce-con. Captación sensible e intensiva de los trazos subyacentes de cualquier acto de vida; la cara abstracta y oscura del trayecto y ritmo de las fuerzas. Sistema de recepción y al mismo tiempo inclinación activa hacia el encuentro con afectos, con fuerzas espirituales. Voluntad de estallar cada átomo en una letra i griega.

La improvisación no repite formas, no repite trayectorias. Repite procedimientos y con cada procedimiento captura la variación dramática, la diferencia, el fin de algo que es ya en sí un nacimiento. En la improvisación nos movemos por el espacio con cierta pericia de indio. Aprendemos a leer signos imperceptibles acechando las variaciones más leves del afuera en los efectos que se producen en nuestros propios cuerpos. Nos movemos por espacios irregulares y cambiantes sin dejar huellas visibles, descifrando con los tejidos y el sistema nervioso el idioma de líneas, intervalos y colores. El conocer es un conocer del encuentro. Del orden de la amistad y no del dominio.

Nomadología práctica. O práctica de la nomadología. Vivir e improvisar comparten un movimiento que se dirige hacia afuera, hacia la multiplicidad.

Quizás ante las fuerzas fascistas que hoy avanzan sin pausa sobre nuestros cuerpos y vidas, este arte menor sea una máquina posible, una micropolítica para conjurar desde un actuar inmanente las estratificaciones y aprisionamientos. Una máquina para desterritorializar nuestras percepciones, para sentir lo mínimo, para liberar potencias y velocidades, para horadar muros, para crear otras imágenes y memorias. Una máquina de invención de conexiones sensibles con el mundo y con el tiempo que nos deje devenir nómades, devenir extranjeros.

Siguiendo lo que dice Aurélien Barrau<sup>75</sup>, quizás necesitemos reinventar al humano. Inventémoslo entonces, como él nos sugiere: andrógino, un poco animal y sobre todo poeta.

### **Referências Bibliográficas**

ARTAUD, A. Poesía. Traducción de Elvio Gandolfo. *El ombligo de los limbos* - El pesa-nervios. Buenos Aires: Edit. Librería Los cachorros, 2009.

---

<sup>75</sup> Aurélien Barrau. Crise actuelle et monde à venir <https://www.youtube.com/watch?v=kWYn5isgZ8M&t=610s>



BARRAU, A. *Crise actuelle et monde à venir: pour étudiants de science politique*. Francia, 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kWYn5isgZ8M&t=610s>. Acceso em:21/06/2021

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Traducción José Vázquez. Buenos Aires: Edit. PRE-TEXTOS, 1980.

DELEUZE, G. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Duración: 480 min. Francia, 1996. [Versión subtitulada en español]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dsGF3btWi04>. Acceso em: 21/06/2021

OROZCO, O. *Los juegos peligrosos*. Buenos Aires: Edit. Losada, 1962.

ZAPORAH, R. *Action theater: the improvisation of presence*. California: North Atlantic Books, 1995.

# CINEMA NÔMADE ENQUANTO EVENTO DE FRONTEIRA: O NOMADISMO EM TRINH T. MINH-HA

Marina Costin Fuser

A relação entre nomadismo e fronteira merece ser estudada com atenção, sobretudo com ênfase em processos de desterritorialização, sobre o desmanche do estriado que guarda e regimenta a fronteira: aquilo que atravessa. Trinh T. Minh-ha apresenta um cinema que borra as linhas que delimitam regiões fronteiriças realizando na tela uma série de deslocamentos semânticos através de sons, imagens e textualidades. Com efeito, Trinh T. Minh-ha teoriza o seu cinema como um evento de fronteira. Este artigo pretende lançar luz sobre a relação entre o cinema nômade e a fronteira em Trinh T. Minh-ha, a partir de sua teoria fílmica em conversa com os cruzamentos de *la frontera* de Glória Anzaldúa (1987), as teorias nômades de Rosi Braidotti (2011), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1986) e do cinema nômade contemporâneo. Entendo a fronteira como uma figuração do pensamento que guarda a relação entre o Eu e o Outro, ou entre Nós e os Outros, sendo tratada como mais do que uma metáfora: a fronteira é um lugar físico, guardado e regimentado. Nas palavras de Trinh:

Constantemente policiadas, reforçadas, destruídas, implantadas e recuperadas, as fronteiras não apenas expressam o desejo de libertar/sujeitar uma prática, uma cultura, uma comunidade nacional de/para outra, mas também expõem até que ponto as culturas são produtos da disputa contínua entre narrativas oficiais e não oficiais - aquelas amplamente difundidas a favor do Estado e suas políticas de inclusão, incorporação e validação, bem como de exclusão, apropriação e expropriação. (TRINH, 2011, p. 45).

As linhas que separam os anglo-europeus brancos dos demais - são movidas pela ameaça que a diferença representa.

Fronteiras e limites são policiados pelo medo de viver juntos, pelo possível perigo que um vizinho possa representar no que diz respeito à violência, ou pelo medo de ser substituído em um mercado de trabalho cada vez mais competitivo. Nesse contexto, as identidades tornam-se cada vez mais explícitas, e as fronteiras que determinam quem é o mesmo e quem são os Outros (ou os Outros do Ocidente) se expandem rapidamente, gerando uma sensação de desconforto dentro e fora dos territórios nacionais. Trinh define o "evento limite" (TRINH, 2011, p. 45) como a formação de identidades e fronteiras que emergem não apenas entre territórios nacionais, mas dentro de um território demarcado, em movimentos que se deslocam extra e intersubjetivamente. Em outras palavras, essas mudanças na paisagem atravessam o corpo e a subjetividade da pessoa. Existe um movimento epistemológico, que viaja dentro do próprio cerne dos sujeitos divididos, culturas e discursos multifacetados. Segundo Trinh:

Nunca fomos levados a entender, de forma tão pungente como hoje, a maneira como as experiências históricas e culturais são totalmente híbridas, ou como elas evoluem radicalmente em domínios aparentemente conflitantes e incompatíveis, ultrapassando as fronteiras territoriais e disciplinares, desafiando os fundamentos políticos e resistindo à ação simplificadora das limitações nacionalistas. O chamado "outro" nunca se encontra meramente lá e fora de si, pois é sempre aqui, entre Nós, dentro do Nosso discurso que o "outro" se torna uma realidade identificável. Assim, apesar de todas as tentativas conscientes de purificar e excluir, as culturas estão longe de ser unitárias, pois sempre devem sua existência mais às diferenças, hibridismos e elementos estranhos do que realmente gostariam de reconhecer. (TRINH, 2011, p. 45).

Para Trinh, há um híbrido "que vai e vem entre manter/criar e desfazer/ultrapassar fronteiras" (TRINH, 2011, p. 47); no sentido de que podem ser transcendidos em muitos níveis, pelo menos em um sentido epistemológico, afirmando pontos de passagem em que o significado pode ser transformado por meio da interação com o outro lado da linha divisória. Esses pontos de passagem nos quais as culturas se encontram, ou

mesmo se chocam, podem abrir uma lacuna de comunicação e identificação entre o Eu e o Outro, borrando assim as fronteiras e desfazendo as relações de poder. Nas palavras de Trinh:

Passagem: o estado de metamorfose; a conversão de água em vapor; a alternância de toda uma estrutura musical. Os intervalos-como-espacos-de-passagem se aprofundam, interagindo radicalmente entre si e se comunicando em um plano diferente daquele em que as "ações" de um cenário estão explicitamente situadas. Em intensidade e ressonância (mais do que na distância realmente percorrida), a jornada aqui continua (TRINH, 2011, p. 49-50).

Esses pontos de passagem permitem que as ideias fluam através das linhas divisórias e assumam novas formas - novas direções que recorrem a pontos de vista alternados, deslocamentos sutis de perspectiva que surgem em nossa jornada. Nestes intervalos, as oposições podem se dissolver e abrir espaço para a aceitação da complexidade, deslocando as fronteiras entre o central e o marginal e remodelando os mapas nômades. Glória Anzaldúa vê esse espaço intermediário como uma "consciência das Terras Fronteiriças", o espaço de encontro entre culturas, raças e mulheres (ANZALDÚA, 1987, p. 377). Trinh se relaciona com as fronteiras de maneira semelhante à *consciência mestiça* que desafia *la frontera*. Ela vai além das linhas estriadas, além das linhas de demarcação social. Na confluência de duas ou mais correntes genéticas, com cromossomos constantemente "cruzando" (...) [uma] mistura de raças, ao invés de gerar um ser inferior, fornece progênie híbrida, uma espécie mutável, mais maleável com um rico acervo genético. A partir dessa polinização - racial, ideológica, cultural e biológica - cruzada, uma consciência "estranha" está, neste momento, em formação - uma nova consciência mestiça, *una consciencia de mujer*. É uma consciência das Terras Fronteiriças (ANZALDÚA, 1987, p. 377).

A diferença entre consciência e subjetividade é que a consciência requer atenção, portanto, uma consciência mestiça é

armada de um projeto político: um modo de relacionar o Eu com os outros ao cruzar as fronteiras raciais, em um movimento híbrido que dissolve relações de poder e estruturas hierárquicas. A mestiça de Anzaldúa estende o conceito de nomadismo em Braidotti, abrindo-se para o espaço do encontro, a encruzilhada, o que a aproxima da concepção de Trinh sobre eventos de fronteira. Se o nomadismo é uma figura de pensamento, a mestiça representa uma consciência que acolhe ambiguidades decorrentes do "choque de vozes" (ANZALDÚA, 1987, p. 378), que coexistem entre diferentes mulheres.

A sobrevivência - para aqueles que vivem nas margens ou para grupos marginalizados - busca abertura: é possível ampliar a visão ao invés de reproduzir ou reforçar as linhas divisórias entre as pessoas e definir ideias. Um pensador crítico é capaz de reverter a lógica de dominação que moldou sua identidade; pode-se reivindicar essas identidades, ressignificando-as como um meio de empoderar sua(s) voz(s) marginalizada(s), mas esse voo é bastante baixo, pois reforça ao invés de transgredir as linhas de separação. As identidades servem como táticas pontuais, mas nunca como estratégia. Segundo Trinh:

Se, para muitos membros de culturas há muito silenciadas, a reivindicação de direitos de (auto-) representação foi de alguma forma empoderadora, a guinada para a política de representação demonstra ser ainda mais libertadora, pois o que é renunciado é simplesmente uma forma exclusiva de ficcionalização; ou seja, o hábito de afirmar/atribuir identidade demarcando o território de um/do outro. Africanizar o africano ou orientalizar o oriental, por exemplo, reproduzindo deste modo o padrão de confinar-e-dominar tão caro à missão imperial clássica (TRINH, 2011, p. 51)

Trinh fala em criar um território desvinculado da ideia de pertencimento, derrubando todo controle, inclusive o de seu criador; um território onde a alteridade se alicerça na afirmação de sua potência, que busca uma reinvenção da diferença à parte das relações de dominação, borrando a linha que delimita quem é *insider* de quem é forasteiro. Conforme o

*insider* põe os pés em terras estrangeiras, ele/ela imediatamente se torna um estranho. Trinh afirma que:

É uma linha bastante tênue que desloca esta última e substitui a questão da exclusão. A nômade vê o mundo por dentro com os olhos de uma forasteira. Trinh afirma: "Ela é (...) essa pessoa inadequada, outra ou mesma, que se move com pelo menos dois gestos: o de afirmar: 'Eu sou como você', enquanto persiste na sua diferença, e o de lembrar 'eu sou diferente', enquanto perturba cada definição de alteridade a que já se chegou. (TRINH, 1997, p. 416)

Este olhar que oscila entre as dimensões do dentro e do fora, do próximo e do distante, de semelhança e diferença, implica numa dificuldade de capturar e fixar o Outro em categorias. Rosi Braidotti usa a figura do nômade para deslocar categorias fixas atribuídas às mulheres, com funções designadas na divisão social do trabalho, bem como papéis e vozes determinados; vozes que são niveladas de acordo com outros dispositivos de exclusão; por exemplo, aqueles que colocam as mulheres de cor na base de uma pirâmide social hierárquica. A capacidade de transitar por essas categorias é uma maneira de deslocá-las e confundir fronteiras, trazendo uma ideia diferente de identidade, definida não tanto em termos do que exclui, mas no que pode vir a se tornar - em termos de caminhos, conexões, vínculos, associações. Nas palavras de Braidotti: "O sujeito nômade funciona como uma equipe de revezamento: ele/ela se conecta, circula, segue em frente; ele/ela não forma identificações, mas continua voltando em intervalos regulares. O nômade é uma identidade transgressora, cuja natureza transitória é precisamente a razão pela qual ele / ela pode fazer conexões" (BRAIDOTTI, 2011, p. 35). O intervalo é utilizado por Braidotti para destacar fragmentos de tempo e espaço em meio a esses itinerários, ou seja, a natureza transitória do nômade.

O que, exatamente, expressa essas transições nômades entre identidades? No ato constante de devir, não existe mais. O verbo *ser* só pode ser empregado no passado, pois a pessoa está em constante movimento. "As cartografias nômades precisam ser redesenhadas constantemente; como tais, elas são estruturalmente opostas à fixidez e, conseqüentemente, à apropriação voraz" (BRAIDOTTI, 2011, p. 35-36). A ideia de uma mudança contínua de rumos e a recusa de uma homologação permanente desafiam os discursos dentro e fora da academia; confundindo fronteiras entre espaços de ativismo político e análise intelectual de sujeitos marginalizados, mais especificamente, para as mulheres como sujeitos e atores sociais engajados na desconstrução do logocentrismo. É, portanto, a recusa de uma forma permanente de reterritorialização que possibilita o processo de desterritorialização. Isso não significa que a reterritorialização não aconteça na cartografia nômade de Braidotti, mas que ela acontece como processo intermitente de criação e produção de significados, formando alianças pontuais em todo o mapa. Nas palavras de Braidotti:

Representações da subjetividade feminina (...) podem ser tomadas como diferentes mapas, por meio dos quais leitores críticos podem identificar pontos de saída dos esquemas falocêntricos de pensamento. Eles tentam trabalhar por meio de formas estabelecidas de representação, consumindo de dentro. Já me referi a essa técnica como consumo metabólico do antigo para gerar o novo. (...) Nesse sentido eu [defendo] (...) a prática do "como se", da mimese como estratégia intelectual política baseada no potencial subversivo das repetições. O consumo metabólico ataca a partir de dentro do estoque de imagens e conceitos acumulados de mulheres, tal como foram codificados pela cultura em que vivemos. As mulheres precisam retomar a estrutura de múltiplas camadas de sua subjetividade como seu local de sedimentação histórica de significados e representações que devem ser trabalhados. (BRAIDOTTI, 2011, p. 39).

Essa discussão é importante na medida em que essas representações são transpostas para telas, e a Trinh brinca com esses códigos, provocando deslocamentos semânticos, como a

multiplicação de ângulos e olhares sobre o corpo de uma mulher amamentando seu bebê em *Reassemblage* (1982). Ao deslocar o olhar para miradas múltiplas, ela cria um efeito telescópico, que multiplica os agentes do olhar, apenas para enfrentar a impossibilidade de um discurso que capte o que os olhos veem. Os espectadores veem "de perto", se aproximam da pele, mas a visão é tão fugidia que só se pode falar desta mulher como uma imagem fugidia.

### ***Nomadismo enquanto categoria fílmica***

Nomadismo vem sendo tratado como categoria na teoria do cinema, principalmente em relação a gêneros cinematográficos que se relacionam diretamente com esta temática, como com a teorização de Laura Marks sobre filmes do deserto. Marks se baseia especificamente na representação de nômades no deserto da Arábia e do Rub al-Khali no sul da península Arábica, os desertos da Núbia, Líbia e Síria, o Saara, que mais tarde ela passa a chamar de "filmes asfálticos do deserto" ou "nomadismo de asfalto". (MARKS, 2015, p. 148). Não obstante, o destaque que Dudley Andrew dedica ao nomadismo no cinema (ANDREW, 2000, p. 215) tem a ver com uma visão ampliada do cinema produzido fora do eixo Ocidental, sobretudo na África, por cineastas tanto africanos como ocidentais. Para Andrews, esses filmes dão corpo a uma nova estética cinematográfica marcada por processos de desterritorialização e rupturas na representação de sujeitos não Ocidentais (comumente "outrificados"). Tanto Andrews quanto Marks tomam como base o conceito de nomadismo de Deleuze e Guattari, então vale à pena ir direto à fonte.

Deleuze e Guattari definem o nômade como alguém que "tem um território", e "vai de um ponto a outro" seguindo o seu caminho, em outras palavras, de um "ponto de água" a um "ponto de habitação"; de um "ponto de habitação" a um "ponto de assembleia" (DELEUZE; GUATTARI, 1986, p. 50), que são pontos de intersecção, encontros e coalizões. O desprezo pelas



fronteiras, muros e contenções é muito característico dos nômades. "O espaço nômade é liso, marcado apenas por "traços" que se apagam e se deslocam com o trajeto. (...) O nômade se distribui num espaço liso, ele ocupa, habita, mantém esse espaço, e aí reside seu princípio territorial" (DELEUZE; GUATTARI, 1986, p. 51). No entanto, não permite que o nômade fique preso neste espaço. O espaço liso de um nômade, que se desdobra em múltiplas linhas de fuga, é de particular interesse a este estudo na medida em que estabelece um equilíbrio entre a desconexão territorial e a produção relacional de significados, fundamental no cinema. Segundo Deleuze e Guattari, o nômade se desloca, mas, acima de tudo, o nômade se desloca no espaço de uma maneira em que as chegadas e as partidas tornam-se insignificantes, o que os leva a concluir que o nômade é "desterritorializado por excelência". Em oposição àquele que migra, o processo de - quer dizer, o de fazer de uma terra a sua terra - não se aplica ao nômade. Desterritorialização indica um processo constante de desconstrução da ideia de se fixar, de tornar-se enraizado em determinado território. Em oposição direta à ideia de permanência, de fazer de um território o seu lar:

O nômade aparece ali, na terra, sempre que se forma um espaço liso que corrói e tende a crescer em todas as direções. O nômade habita esses lugares, permanece nesses lugares, e ele próprio os faz crescer, no sentido em que se constata que o nômade cria o deserto tanto quanto é criado por ele. Ele é o vetor de desterritorialização. Acrescenta o deserto ao deserto, a estepe à estepe, por uma série de operações locais cuja orientação e direção não param de variar. (DELEUZE; GUATTARI, 1986, p. 53)

A relação entre o nômade e o espaço deve ser examinada com cuidado quanto ao sentido com que operações e orientações locais possam ser interpretadas como nomadismo. A falta de determinação nos deslocamentos do nômade merece ser levada em conta. Forças do desejo, forças da natureza e a interação com outros seres configuram múltiplas e intercaladas camadas passíveis de entrar em jogo na leitura dos mapas nômades.

Deleuze e Guattari fornecem-me uma imagem que contextualiza os espaços de pensamento. O pensamento não é entendido como passivo, mas como dinâmico, atravessando espaços lisos.

Em "The Roots of the Nomadic", Dudley Andrew busca na filosofia as ferramentas de análise para compreender processos de deslocamento em filmes alternativos africanos. Ele posa a seguinte pergunta: "Será que o conceito sofisticado de 'nômade' de Deleuze pode ser importado como um intercessor para os estudos de cinema assim como ele o importou para a filosofia?" (ANDREW, 2000, p. 215)

Andrew lança luz sobre "um cinema desterritorializado, um cinema de imagens sem representação, uma máquina desejanse funcionando em uma superfície lisa, sem as responsabilidades e garantias de 'identidade'" (Ibid., P. 239). Sua atenção é voltada para os papéis desempenhados por "intercessores" (Ibid.), sujeitos que não tiveram a chance de contar suas histórias. "Deleuze abre o 'pensamento' para movimentos e ritmos antes impensados. Intercessores rompem as paredes do teatro da filosofia e permitem que o pensamento se mova em 'linhas de fuga' além de suas tradições, além de sua história, além de sua identidade" (Ibid., P. 216). Assim, tomam para si o papel de agentes nômades, intercessores da desterritorialização, dentro e fora das telas, tratando a tela como o cérebro pensante de uma filosofia em torno do nomadismo.

Andrew presta bastante atenção em como teóricos pós-coloniais e feministas, como Gayatri C. Spivak, Caren Kaplan e Rose Braidotti, que atribuem uma dimensão histórica e contextual a essa figuração do pensamento, levando os intercessores nômades para uma perspectiva geopolítica, corporificada. A saber, se queremos pensar o nomadismo contemporâneo, mesmo que seja como uma figuração epistemológica, ainda assim precisamos ver com as fronteiras, e com seus agentes que nos sentidos real ou figurado, fiscalizarão seus documentos, sua procedência, se você tem os

recursos para poder atravessá-la em segurança. Por mais que conceitos como imagem-tempo radicalize o processo de desterritorialização, tal como no 'Tratado de Nomadologia' de Deleuze e Guattari (1986), nas palavras de Andrew, "do próprio cinema nômade não ouvimos nada". (Ibid.)

Laura Marks, por sua vez, foca numa estética nômade no cinema, tratando o deserto como um espaço liso, que se contrapõe aos espaços estriados que o Estado estrutura e arregimenta. O nomadismo passa a ser pensado como o rebelde, o insubmisso, o clandestino: "Muitos dos poetas nômades, autores de odes a vestígios de ruínas na areia, eram párias e desajustados. A diferença deles em relação à sociedade deu origem à arte" (MARKS, 2015, p. 148) O nômade não se define pelo deserto ou pela rodovia patrulhada pelo Estado, e sim pelo movimento intermitente de atravessar. Com efeito, o "nomadismo asfáltico" de Marks é pensado em relação aos road movies árabes. Em suas palavras:

O novo cinema do deserto.. está instalado no asfalto. A nova narrativa auto-organizada e não teleológica dessas partes do mundo é o road movie árabe. Uma história de práticas de estriar o deserto, mais ou menos contínua com a história do cinema, empurra o nômade para a estrada aberta - e para a ruína (Ibid.).

Quando pensamos o nomadismo no cinema, temos em mente operações de deslocamento quanto à linearidade de uma estrada fílmica, que leva a uma miríade de atalhos para fora da rodovia, criando uma sensação de indeterminação e desvios de divisões territoriais convencionais. O deserto nos road-movies não é só um tema de filme, mas também, e principalmente, é uma estética de espaços lisos que cruzam e desfazem fronteiras, perdidas na poética da imensidão de vazios. É o fora da curva que aparece como miragem fugidia no horizonte, entre nada.

Caren Kaplan, teórica feminista e dos estudos culturais, entende o cinema nômade como engendrando "estratégias críticas modernistas" para contornar os cinemas nacionalistas: "... A

figura generalizada do nômade [é] um símbolo de hibridez, mobilidade e fluxo; em suma, o nômade metafórico e as teorias da nomadologia contra afirmações de pureza, habitação ou ser fixo e autoridades totalitárias e práticas sociais” (KAPLAN, 2000, p. 92). O dinamismo e a fluidez dessas micropolíticas são propulsores de trincheiras gasosas, que resistem, desafiam, e jogam contra o poder instituído: cinemas nômades têm uma forte verve política. Outra teórica do cinema que atenta para a relação entre o cinema nômade e a política mais capilar é Patricia Pilsters:

Filmes nômades contemporâneos funcionam precisamente como tais atos micropolíticos de resistência, antes de mais nada ao propor ao espectador um encontro intensivo e afetivo que pode proporcionar uma percepção ligeiramente nova do mundo... Não nos leva para fora deste mundo, mas nos dirige (através obras de arte) precisamente àquilo que partilhamos neste mundo, fora do quadro da obra de arte. (PILSTERS, 2012, p. 265)

O cinema nômade provoca uma série de rupturas com o modo convencional de se contar histórias através do cinema, sobretudo no que tange aos códigos e padrões do cinema em escala industrial, cuja referência são os grandes estúdios de Hollywood, embora isso vaze para outros mercados menores. Esse cinema procura criar uma linguagem diferente dos clichês e lugares-comuns aos quais estamos habituados enquanto plateia, para salientar práticas de cinema experimental como táticas de tricheira, um cinema “fora da estrutura” cinematográfica. Na teoria de Teshome Gabriel o cinema nômade trata de nos contar histórias que ultrapassem as fronteiras convencionais da narrativa fílmica. Um cinema que “rompe as fronteiras - entre documentário, livro de viagens, ficção experimental e narrativa” (GABRIEL, 1992), que borre a linha entre os gêneros cinematográficos e expectativas construídas, no intuito de deslocar a representação da alteridade. Isso implica em colocar à baila um processo de desterritorialização que desestabiliza os signos e códigos da representação do Outro, abrindo as

linhas estriadas de corredores semânticos que sempre relegam os sujeitos não brancos dentro de tipificações marcadas, e estereotipadas.

Esses processos de desterritorialização ganham corpo em *Reassemblage* (1982) de Trinh T. Minh-ha, que se utiliza de uma série de operações que visam sabotar os vetores sógnicos da etnografia tradicional em relação à representação de mulheres oriundas de populações originárias (as nativas Outras). Dentre suas estratégias de desterritorialização estão a disjunções entre sons e imagens, deslocamentos de ângulos e posições de câmera, a repetição de imagens pertinentes a uma iconografia de revistas como a *National Geographic*, que comodifica esses corpos como exóticos, nativos, outros.

Embora ela não esteja no circuito comercial, ao qual ela se recusa a participar, tornando, inclusive, seus filmes difíceis de adquirir, Trinh é uma cineasta reconhecida internacionalmente, tendo produzido oito longas-metragens entre 1982 e 2016, entre a África Ocidental, na zona rural do Senegal, Mali, Burkina Faso, Mauritânia, Togo, Benin, Japão, Vietnã, China e os Estados Unidos. Sua abordagem fortemente transcultural salienta pontos de passagem, intercontextualidades, interstícios e desvios do olhar mediado pela câmera, trazendo à tona invisibilidades, mas sempre de maneira efêmera, fugidia e multifacetada. Em todos os seus filmes está um olhar nem de dentro nem de fora, um olhar que olha por perto, por entre as fendas, com uma sutileza cuidadosa e respeitosa com os sujeitos que ela filma. Seu olhar forasteiro não pretende colonizar, mas construir uma "estética de viagem".

Caren Kaplan a "estética da viagem" é um vetor importante do nomadismo na medida em que engendra "continuidades e descontinuidades entre termos como 'viagem', 'deslocamento', 'localização', entre os signos do 'exílio', 'turista' e 'nômade'." (KAPLAN, 2000, p. 2) Trata-se de mover-se pelo

tempo-espaço da narrativa fílmica, suscitando desvios, desestabilizando a linearidade e os clichês. Isso implica em produzir imagens em devir, com maior fluidez, em chave aberta e múltipla à interpretação.

Akira Mizuta Lippit, pesquisador de cinema experimental, pensa o cinema de Trinh não como histórias específicas de pessoas ou lugares, mas de uma relação que envolve essas pessoas e lugares. O foco, portanto, está na relação. "Há, ao que parece, algo fundamentalmente nômade sobre (...) [seu] trabalho tanto em seu momento geográfico, mas também em sua capacidade intelectual ou criativa de vagar, por assim dizer, e se mover" (LIPPIT; TRINH, 2005, p. 44) Trinh explica esse hibridismo como um movimento incessante de abrir e fechar que "aborda a impossibilidade de enquadrar a realidade em sua mobilidade sutil" (Idem: 45). Isso pressupõe abrir-se em uma miríade de direções, de modo que a provocar abalos sísmicos na percepção espaço-temporal, movendo as fronteiras da identidade. A ideia de fronteiras móveis é muito cara ao seu processo. Ela diz:

A noção do self da migração, que assumiu um novo sopro em nossos tempos, é muito relevante (...) O self-em-deslocamento ou a self-em-criação é aquele através do qual as mudanças e descontinuidades são contabilizadas na tomada e desfazendo a identidade, e para o qual você precisa de limites específicos, mas móveis. Por exemplo, quando você se chama de feminista, quando você não se chama de feminista, quando você se vê como parte do Oriente e quando diz às pessoas que o Ocidente também está em mim? Quando estou falando sobre o Ocidente, não estou falando sobre uma realidade fora de mim. Não é uma questão de confundir limites ou torná-los invisíveis. É uma questão de mudá-los assim que tendem a se tornar linhas de demarcação. (TRINH, 2005, p. 130).

A recusa, ainda que parcial, por linhas de demarcação tem a ver com a maneira como Trinh pensa seu próprio cinema: ela se nega a enquadrar seus filmes em gêneros cinematográficos, posto que, em seu entendimento, essas categorias se inscrevem numa lógica que hierarquiza noções e expectativas do público nas salas de cinema. Outro problema dos gêneros cinematográficos é

que eles acabam limitando o vasto espectro de alternativas que um filme pode explorar para contar uma mesma história. Apesar de ser considerada amplamente como uma cineasta experimental, ela escolhe não tratar seu cinema como "filme experimental", pois para ela "não há experimento quando 'experimental se torna um gênero próprio" (TRINH, 2005, p. 28). Não obstante, ela chama seus filmes de "eventos de fronteira", filmes que podem ser interpretados em chave aberta, e que possam ser vistos por múltiplos ângulos. As imagens não se encerram no campo visual, mas compreendem também, direta ou indiretamente, o espaço fora do quadro. Como em *Reassemblage* e em *Naked Spaces* (1985), onde ela explora quadros com fragmentos de corpos, visto por ângulos que nem sempre completam uma imagem constituída: com close ups de um braço e parte do queixo, uma parte do torso, o pescoço e o ombro; às vezes chega a captar um sorriso inteiro na tela. Nas palavras dela:

A forma como enquadramos as pessoas não se refere apenas ao que e como vemos, mas também sobre o que está fora da tela, o espaço excluído ou não visível no enquadramento. (...) Essa imagem 'em movimento' (diferenciada de 'uma imagem em movimento') é ao mesmo tempo uma referência às possibilidades do fazer cinematográfico e aos seus limites. O foco está no limite literal e figural da imagem. Eu mostro isso oferecendo uma ressignificação móvel, rastreando o retângulo à esquerda e à direita, para cima e para baixo, deixando-o traçar seu próprio limite enquanto atinge o limite do quadro da tela. (TRINH, 2005, p. 37).

A desterritorialização dos vetores da representação é o que caracteriza este cinema como nômade, mais do que os temas, os lugares e os sujeitos dos filmes. Trinh incorpora o processo de filmagem, como uma metalinguagem alienígena que provoca estranheza, e interrompe o fluxo da narrativa. Como em *Night Passage* (2004), quando ela filma uma cena com os editores de som fazendo a mixagem enquanto as protagonistas passeiam por um salão vazio, atravessado por feixes coloridos de luz. A inclusão de elementos metanarrativos tem a função de chamar a atenção do espectador de que ele está assistindo um filme, e

que um filme é produzido artificialmente por um aparato, por uma equipe, algo bastante distante do real. A estranheza da montagem recortada, interrompida, não é nova na história do cinema. Ela chega a mencionar sua referência em Dziga Vertov ao falar de práticas de montagem e intervalos. Trinh fala também brevemente de uma aproximação com a etnografia de Jean Rouch, mas não a vejo pertencendo a tradições e movimentos cinematográficos específicos. Por exemplo, quando a documentarista Harriet Hirshorn em "Questioning Truth and Fact", publicado na "Framer Framed", perguntou a Trinh sobre seus mentores, inspirações e influências, ela foi implacável:

Sem mentores. O que mais me inspira geralmente são as palavras das pessoas, a música nas aldeias, os sons ambientais e a "arquitetura" não monumental. Para mencionar algumas obras inspiradoras, direi a poesia de Ho Xuan Huong (uma poetisa vietnamita), Trich Nhat Hanh, Basho, Aime Cesaire, Ezekiel Mphahlele, e a prosa de Assia Djebar, Clarice Lispector, Zora Neale Hurston (...) No cinema, gostava de Kurosawa, Ozu, Marker, Vigo, Mizoguchi, Godard, Satyajit Ray, Bresson. Hoje, eu preferiria ver um filme de Chantal Akerman, Valeria Sarmiento, Yvone Rainer ou Sally Potter - encontros recentes que não têm influência no meu trabalho cinematográfico ... (TRINH, 1992, p. 183).

Sem dúvida ela é a vessa a possibilidade de ser associada a uma tradição do cinema. Ela diz, em uma entrevista concedida a Judith Mayne, "A Hybrid Place", que como fonte de inspiração bebe mais das ideias que ela materializa, memórias sensitivas e fugidias que a tocam: "Histórias, canções, músicas, provérbios, além de pessoas as interações quotidianas constituem certamente para mim as fontes de inspiração mais comoventes". (TRINH, 1992, p. 148)

Como sempre trabalhei no cruzamento de vários gêneros e categorias, é verdade que muitas vezes me sinto atraído pelo que se poderia chamar de termos de fronteira, textos de fronteira, sons de fronteira, imagens de fronteira" (TRINH, 1999, p. 4). Cruzar a fronteira é um ato político, mas também um ato estético, na medida em que os filmes de Trinh transitam



por categorias, assumindo abordagens nômade que não são facilmente localizáveis. Ao atravessar fronteiras, ela confronta posições hegemônicas de poder - branco, masculino, ocidental, burguês, etc. Em "Women, Native, Other" (TRINH, 1989), Trinh questiona uma voz canônica da verdade e autenticidade que produz discursos sobre mulheres de Terceiro Mundo, sem dar a essas mulheres a oportunidade de se definirem em seus próprios termos. Neste livro, ela defende uma forma de questionar esses discursos:

De transições turbulentas do analítico e poético para o perturbador, sempre mudando a fluidez de uma narrativa sem limites, o que é exposto neste texto é a inscrição e a descrição de um sujeito feminino de cor e não unitário, travando e, dessa forma, destravando um diálogo com os discursos dos mestres (TRINH, 1989, p. 43). No cinema de Trinh, a travessia da fronteira é levada a uma multiplicidade de meios, a ponto de nos sentirmos estrangeiros aqui e alhures, perdendo a referência da pátria como centro de determinação. As narrativas são descentradas, abrindo múltiplas fissuras interculturais, espaços híbridos onde os significados são negociados além das fronteiras. Dos eventos de fronteira, emerge a estética do filme nômade. Tal como *la mestiza* de Anzaldúa, ela pega as raízes das tradições e mitos locais para produzir novos mitos na encrucijada (encruzilhada), que introduzem uma alquimia cultural, uma reviravolta nos antigos mitos, insinuando "uma mudança na forma como percebemos a realidade, a maneira como nos vemos e a maneira como nos comportamos" (ANZALDÚA, 1987, p. 80). Essa consciência de fronteira está engajada em moldar e contar "novas histórias para explicar o mundo e nossa participação [nelas], novos sistemas de valores com imagens e símbolos que nos conectam uns aos outros e ao planeta" (ANZALDÚA, 1987, p. 81). O hibridismo cultural é introduzido criativamente em um "grande trabalho alquímico, uma *mestizaje* espiritual, uma morfogênese" (Ibid.),

e uma multiplicidade de processos de devires que se estendem até o infinito. Essas definições ainda são muito abstratas, por isso peço licença para apresentar esta ideia, de uma estética do filme nômade na perspectiva das mulheres e dos sujeitos do cinema pós-colonial,

Viver nas fronteiras significa que estamos constantemente trilhando a linha tênue entre o posicionamento e o deslocamento. A natureza frágil dos intervalos em que alguém prospera exige que, enquanto mediadores-criadores, sempre viajemos transculturalmente ao mesmo tempo que dialogamos com o "habitus" local... (TRINH, 2011, p. 54).

Confluo constatando que o ato de viver na fronteira é para Trinh como viver no *intermezzo*, nos espaços lisos dos interstícios onde os caminhos se cruzam, mas, todavia, não se fixam. Há espaço para a negociação de sentidos e afetos. Para colocar em termos fílmicos, este espaço é o espaço dos intervalos, que estão em todos os seus filmes, de forma cada vez mais radical. É, pois, nos intervalos que os significados são postos temporariamente em suspenso, pois ela os recria como espaços indeterminados. É interessante pensar a fronteira para além da patrulha, mas pelo que ali se cruza, pelo que ali atravessa de um lado para o outro, e por aquilo que vaza. Mas isso não significa que não haja uma patrulha à espreita. Ainda assim, o nomadismo é capaz de burlar, transgredir, ultrapassar e mover as fronteiras, abrindo caminhos expandidos de resistência.

### **Referências Bibliográficas**

ANDREW, D. The roots of the nomadic: Gilles Deleuze and the cinema of West Africa. In: G. Flaxman., ed. *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

ANZALDÚA, G. *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books / Library of Congress, 1987.

BRAIDOTTI, R. *Nomadic subjects: Embodiment and sexual*

*difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 2011.

DELEUZE; GUATTARI, F. *On Nomadology: The War Machine*. Translated by Brian Massumi. New York: Semiotext(e), 1986.

GABRIEL, T. *Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema: Traces of a Journey*. *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, 1992.

KAPLAN, C. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham and London: Duke University Press, 2000.

LIPPIT, A. M; TRINH, T. M. *When the Eye Frames Red*. In: TRINH, T. M. *The Digital Film Event* New York: Routledge, 2005.

MARKS, L. U. *Hanan al-Cinema: Affections for the moving image*. Massachusetts: The MIT Press, 2015.

PILSTERS, P. *The Neuro-Image: A Deleuzian film philosophy of digital film culture*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

TRINH, T. M. *Elsewhere, Within Here: Immigration, Refugeeism and the Boundary*. New York: Routledge, 2011.

\_\_\_\_\_. *The Digital Film Event*. New York: Routledge, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cinema Interval*. London: Routledge, 1999.

\_\_\_\_\_. 'Not You / Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference', In: A. McClintock, A. Mufti and E. Shohat (eds.), *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, Postcolonial Perspectives*. 415-419. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Framer Framed*. New York: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. *Woman, Native, Other*. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

### **Filmes citados:**

*Night Passage*. Directed by Trinh, T. M. [DVD] USA: Women Make Movies, 2004.

*Naked Spaces: Living Is Round*. Directed by Trinh, T. M. USA: Women Make Movies *Reassemblage* (1982) Directed by Trinh, T. M. USA: Women Make Movies, 1985.

# HACIA UNA TEORÍA DEL ARTE EN ENTORNOS REMOTOS

Cristina Pósleman

*¡Qué me importa Baumgarten!*

Este trabajo es una versión modificada de la presentación que realicé en el III Colóquio Variações Deleuzianas, Corpo entre Filosofia e arte e Educação (UFPA), el pasado noviembre del 2020. Atravesábamos durante ese tiempo los primeros meses de una pandemia que adquiriría un dramatismo sin igual. Siendo el mes de mayo de 2021, los daños persisten.

Tras las medidas sanitarias mundiales de confinamiento contra la diseminación del virus, las tecnologías informáticas cubrieron, de emergencia, las discontinuidades acontecidas en las comunicaciones interpersonales presenciales. Aunque una filosofía de la digitalidad ya estaba en construcción avanzada, categorías como la de virtualidad, de condición remota, y toda la gama que hasta el momento había sido abordada preferentemente por la cibernética, la informática y las ciencias de la comunicación, palpitaron en la paleta amplia de enfoques filosóficos. Y la tarea de teorizar en cruce se volvió un movimiento a contrarreloj.

Tampoco el arte estuvo exento de los efectos irruptivos de la pandemia y se convirtió en unos de los ámbitos de producción de conocimiento de más densidad testimonial y crítica. Por lo que, a la par, surgió en el ámbito de la filosofía, la necesidad de teorizar a propósito de las nuevas -o no tan nuevas- prácticas artísticas, ligadas fundamentalmente con la incidencia de las tecnologías de la información. Aunque la estética, la teoría del arte, así como la curaduría venían investigando estas articulaciones, nunca como hoy se ha vuelto

más relevante la tarea de seguir los desplazamientos conceptuales que están produciéndose.

Voy a intentar contribuir, en estos tiempos amenazados de intemperie epistemológica, con algunas claves críticas perceptuales para el arte en entornos remotos. Para ello, permítanme recurrir a una serie de notas que registré en los encuentros que tuve la oportunidad de compartir con un amigo artista, Enzo Luciano, con quien, además, hemos escrito un artículo juntos. Me gustaría mostrar algunas obras suyas. Lo hago, porque es justamente luego de estos encuentros, que quedé en estado de curiosidad compulsiva sobre estos temas que voy a rozar. Va una muestra.

Figura 1



Fuente: Compilación del autor<sup>76</sup>

---

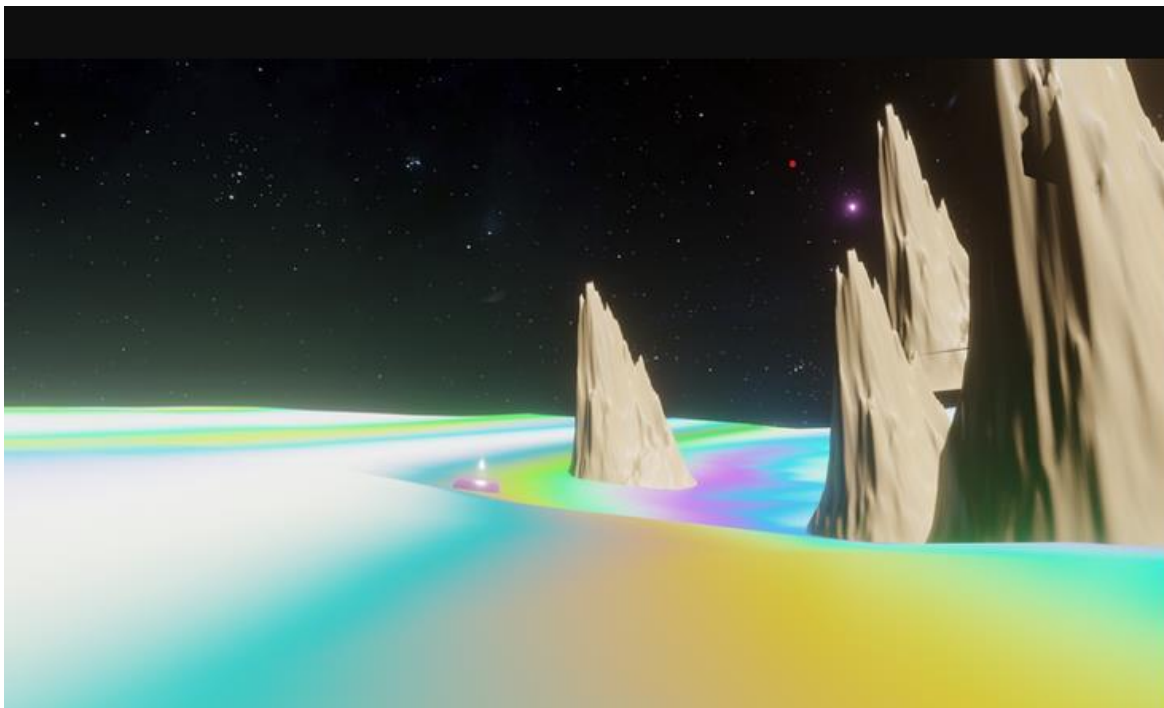
76Imagen extraída de la página personal del autor: Disponible en: <https://cargocollective.com/enzoluciano>

Figura 2



Fuente: Compilación del autor<sup>77</sup>

Figura 3



Fuente: Compilación del autor<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup>Imagen extraída de la página personal del autor: Disponible en: <https://cargocollective.com/enzoluciano>

A lo largo de estas conversaciones a las que aludía, abordamos los pasos que el artista realiza en cada obra, y resaltamos algunas resonancias que resultaban en la intersección con la filosofía. Y fue sobre todo a partir de una impresión que expresó el artista, que me quedó resonando un interrogante. Les reproduzco la impresión: "al final, queda una sensación de fracaso". Entonces: ¿De qué logro o fracaso se trata, específicamente, en el arte en entornos remotos?

Como adelanté, mi intención es pensar una "estética de lo remoto". Para evitar la aplicación esloganística de estos términos, es preciso que aclare el alcance que pretendo asignarle. Vamos con el primero de ellos. Sabemos que a partir del siglo XVIII Baumgarten decreta bajo el rótulo de Estética (con mayúsculas), la legitimidad de una especie de matriz categorial que en adelante dispondrá y referenciará los criterios de lo que será considerado bello y sublime. Es lo que Walter Mignolo expresa como "operación cognitiva de colonización de la *aesthesis* por la estética" (MIGNOLO, 2010, p, 14). Mignolo propone pensar a contramano estos criterios rescatando la experiencia *aesthética*, es decir, de la sensación, de lo sensible, de lo bello, advirtiendo la condición segregativa y racializadora del mecanismo que responde al nombre de "canon" (MIGNOLO, 2010, p. 10-25), que aplica la axiomática colonial (PÓSLEMAN; DE OTO, 2016). Por otra parte, es preciso no pasar por alto que la mira de una filosofía del arte en entornos remotos no puede agotarse en la *aesthesis*. Creo que es imprescindible tener en cuenta que, tratándose de un hacer cuya existencia se juega en el universo de la digitalidad, se supone que para obtener un resultado se necesita, por lo pronto, usuarios familiarizados con las

---

78Video extraído de la página personal del autor. Disponible en: [www.youtube.com/watch?v=R3uYED-uIfU](http://www.youtube.com/watch?v=R3uYED-uIfU)

interfaces de las tecnologías a fin. Hace falta conocedores de, al menos, las propiedades materiales básicas de la computadora y las principales aplicaciones del *software*. Por eso, algunos autores proponen sumar a una teoría sobre la creación artística en el universo de la digitalidad, la dimensión *poiética*. Por ejemplo, Flusser plantea una interesante genealogía que liga el trabajo de los artistas digitales con el de los geómetras que diseñan modelos de trabajos de canalización en la Edad de Bronce, ya que ni unos ni los otros representan mundos exteriores sino que proyectan mundos alternativos (FLUSSER, 2004, p. 354). En esta línea, Cramer considera que cuando el arte se las ve con la lógica algorítmica, renuncia al pacto con la contemplación, como premisa dominante respecto de su función (2002). Agregaría que también renuncia a la premisa del arte acción, que implica al cuerpo físico como agente primordial.

Coincido en parte con estos autores, cuando piensan que, en el caso del arte digital, a diferencia de, por ejemplo, la pintura de caballete, la *poiesis* o el saber hacer pone en juego la consistencia del contenido mismo. Y si es cierto que en los sesenta la performance puso en jaque la autonomía del contenido respecto del hacer, en el saber digital se trata particularmente de evitar despojar a la computadora, de una filosofía de la técnica, o del análisis de las ideologías que pueden permear dichos dispositivos (CRAMER, 2002).<sup>79</sup>

---

79 Cabe aludir la teoría sobre la "tecnoestética" simondoneana, con la cual, esta excepcionalidad del arte digital se cae, y es posible considerar que todo proceso de creación artística, en incluso, toda acción con objetos -ya sea técnicos como artísticos-, es merecedora de un abordaje que incluya el hacer técnico y la estética. Como escribe: "La tecnoestética no tiene como categoría principal la contemplación. Es en el uso, en la acción, cuando (una herramienta) se convierte en orgásmica, de algún modo, medio táctil y motor de estimulación. Cuando una tuerca se ajusta y afloja, sentimos un placer motor, una cierta alegría instrumentalizada, una comunicación mediatizada por la herramienta con la cosa sobre la cual ella opera" (SIMONDON, 2017, p. 370) En esta línea, considero que las particularidades del objeto artístico digital precisan un capítulo aparte, ya que las acciones -orgásmicas según Simondon- que es capaz de realizar la computadora alcanzan inclusive la síntesis de mundos alternativos que ellas proyectan a partir de algoritmos, que pueden ser tan concretos como el mundo que nos



Una sugerente apreciación de Flusser, nos presenta en unas pocas palabras el panorama exacto de lo que implica este desafío. Este autor propone pensar que: "Nosotros ya no somos más sujetos de un mundo objetivo dado, sino proyectos de mundos alternativos" (2004, p. 362). De ahí que, como distinguen Deleuze y Guattari, es preciso a la hora de establecer una relación crítica con la informática, alcanzar la abstracción necesaria para distinguir la condición de usuarios de la de esclavos informáticos. Tratándose la primera, de poseer el rol de operadores, y la segunda, cuando alcanzamos sólo el nivel de engranajes (1988, p. 13).

La etimología del término remoto, nos acerca a un terreno apto para abordar críticamente la consistencia de esta forma de creación artística que supone un pacto distinto entre artista, público y las interfaces que entran en el juego. "Remoto", del latín *remotus-a-um* (alejado, retirado, fuera de nuestras vistas y nuestro alcance), es el término que mejor responde a una teoría sobre toda creación artística que suponga la mediación de una pantalla que, a diferencia del cine, por ejemplo, precisa de interfaces interactivas no sólo al momento de su elaboración por parte del artista, sino asimismo al momento del encuentro con lo que voy a llamar el público-co-autor. Se trata de la creación artística en cruce con sistemas computacionales, es decir, con las tecnologías que se encargan de modular números, fórmulas, cálculos, y generar figuras multidimensionales.<sup>80</sup>

Por todo ello, una estética de lo remoto se propone como tarea, la crítica de las manifestaciones artísticas que, en discontinuidad con los cánones de la representación pre-digital, precisan ser abordados en la zona de indiscernibilidad entre la *aesthética* y la *poiética*. Pero tomamos distancia

---

rodea. Estamos frente a una relación hombre-herramienta, que exige un giro perspectivo. Y en esto Simondon constituye un antecedente fundamental.

80 Flusser define la computación como la actividad de convertir números en formas (2004, p. 359).

frente al supuesto que, en la medida en que ya no esperamos alcanzar "lo objetivo" con la ciencia, sino programar modelos de cómputo cada vez más perfeccionados y que nuestros mundos resultan de esta programación, el arte y la ciencia se igualan en metas. El siguiente punto se dedica a poner a prueba esta tesis.

### ***Frente al softwarismo en el arte digital***

Ahora, una vez que hemos considerado como premisa fundamental para una teorización del arte en entornos remotos, particularmente, de una estética de lo remoto, la conveniencia de hacerlo en la intersección entre *aiesthesis* y *poiesis*, es decir, entre la experiencia de la sensación y del hacer, vamos a tener en cuenta dos posibles extravíos a los que nos arriesgamos. Volvamos a las obras propuestas.

Aunque estas obras no suponen el diseño de un programa, tampoco se justifica enmarcarlas dentro del arte pre-digital. Considerar que la experticia de un artista digital debe alcanzar el hacer relativo al código generativo,<sup>81</sup> es abonar un *softwarismo* reduccionista. Si damos cabida a la objeción que estas obras persisten en el uso aplicativo, o que, en todo caso, deben ser catalogadas como subsumidas a un programa, nos sumamos a un absolutismo del diseño informático. Hay una manera de distinguir estos huevos coronados del artista Enzo Luciano de los de la pintura de Velásquez, *Vieja friendo huevos* (1618), o de los infinitos huevos de Dalí. Y no es sólo distinguiendo entre el blanco luminoso del huevo de Velásquez emergiendo del fondo oscuro, ni la osadía y la obsesión explícita de los huevos de la pintura de Dalí, y el naturalismo kisch de la obra de Enzo Luciano. Vamos a ver que, en el caso que nos incumbe, las operaciones que llevan al resultado eventual, no pueden

---

81 Santiago Martín Laguna transcribe la expresión de Lars Hesellgren con la que define qué es un diseño generativo: "no es diseñar un edificio, es diseñar el sistema que diseñe un edificio" (2011).

considerarse como una traducción de las técnicas de la pintura barroca o surrealista, sea el caso, al mundo de las opciones técnicas digitales. Y vamos a notar además que estas diferencias se traducen en el contenido.

Nos detengamos en algunas. Hago constar que voy a parafrasear las anotaciones al respecto, que fueron vertidas en el artículo escrito en común. Empecemos por la figura 1. Allí el artista modula el huevo en la función "esculpir", con distintas herramientas: "hundido", "rayado", "suavizado", "hinchado", "desinflado". Luego, añade lo que él llama una pollera, extrapolando algunas aristas seleccionadas del huevo. Crea el diamante y le asigna distintos materiales. En la figura 2, construye el paisaje desértico a partir de una malla con forma de cubo -o forma básica-, a la que le aplica el material de "arena". Se agrega otro cubo y se le aplica el modificador de océano, en el que se modula la forma del oleaje, la velocidad del viento, la altura de las crestas y la duración del *loop*. Luego aplica a ese océano un material mágico que genera el colorido radioactivo. A continuación, importa las palmeras y esculpe los juncos. El telecomunicador es descargado de internet e importado a una habitación. Al material de la pantalla agrega un video en *loop* del Obelisco (monumento localizado en una zona neurálgica de la ciudad de Buenos Aires), también moldeado partir de otras formas básicas. En el video crea los fluidos a partir de una forma básica (cubo, esfera, etc.), a la cual aplica una operación física llamada "fluido". Cada fluido necesita dos elementos para funcionar. Un objeto origen (*inflow*), configurado a través de modificar variables como la dirección (x, y, z), velocidad, densidad, aleatoriedad, tamaño de la malla. El fluido necesita también el objeto dominio (*domain*), que contiene a ese fluido. Éste se configura numéricamente según variables como: cantidad de partículas, viscosidad, velocidad. Luego se hornea (*bake*) para obtener el resultado. El objeto de origen debe colocarse dentro

del dominio para que funcione. Para que la pócima flote sobre el océano, crea un plano cuadrado debajo del objeto y usa el modificador *shrink wrap* (envoltura retráctil, también película retráctil, que es un material compuesto de película plástica polimérica). Lo que hace este modificador es adherir ese plano cuadrado a la superficie del océano, de manera que el objeto-pócima se une al plano cuadrado copiando su locación y rotación, manteniéndose siempre en la superficie del océano. Configura la cámara, su distancia focal, enfoque, tipo de cámara, ubicación. La iluminación también define el *render* final, hay distintos tipos: iluminación tipo sol, puntual, de área o spot. Asimismo, pueden tener distintos colores e intensidades y moverse por todo el espacio.

A esta descripción -no exenta de ironía- de las operaciones que lleva a cabo el artista en el proceso de creación de sus obras, le correspondería otra descripción relacionada con las operaciones que debe realizar el público-co-autor que las visualiza. A parte de la disposición orgánica -entendamos esto como estar sentados, disponiendo la mirada hacia un lugar determinado, etc.-, es necesario saber operar con las interfaces que entran en juego. Por un lado, conocer cómo ejecutar las funciones del teclado en relación con la configuración de la pantalla, y luego, tener conocimiento de ciertas condiciones propias de las imágenes digitales. Por ejemplo, saber que las imágenes son virtualidades concretizadas y hechas visibles (FLUSSER, 2017, p. 67). Todo ello, para no insistir en la mirada contemplativa, o para no situarnos como meros usuarios consumidores sino como co-autores, siempre que algunas obras se componen no sólo con el aprovechamiento ingenuo de las potencialidades técnico miméticas ofrecidas por los programas, sino que performan filosas inquisiciones sobre el enfoque desde el que se generan programáticamente las funciones ofrecidas. Como expresa el artista sobre su propia obra: "Es gag bítnico".

Entonces, las claves para no incurrir en un *softwarismo*, ni en el riesgo de convertirnos en usuarios desnudos de posibilidades críticas, pueden resumirse en lo siguiente. Volvamos a la obra. Cliqueemos sobre la flecha de inicio del video. O abramos la imagen en otra ventana para ampliarla y apreciar la superficie pixelada con más serenidad.

Vamos desembarazándonos del prejuicio del naturalismo mimético y advirtiéndolo que la obra consiste en una serie de, vamos a llamarle: "conglomerados bítnicos acontecimentales". Aunque el artista no ha intervenido en el código de instrucción algorítmica, que para una posición radicalizada sería el nivel que permite hablar propiamente de un proceso creativo, el artista es consciente de que se trata de figuras diagramadas según fórmulas matemáticas. Quizás el hecho de no alcanzar el nivel de diagramación algorítmica, no cierra la posibilidad de producir arte. Acontece acá que una factura artística insidiosa, crítica del pacto que ella misma sella con la sapiencia computacional, convierte a estas obras en dispositivos que interrogan sobre estas nuevas maneras de habitar las superficies. ¿De qué interrogación se trata?

### ***Algunas categorías desplazadas***

Lo primero que deberíamos advertir es que lo remoto no puede pensarse apelando al uso de las teorías y categorías que estamos acostumbrados a usar. En esto me sumo a ciertas lecturas que se apoyan en textos como el de "Postscriptum para la sociedad de control" (2006), de Gilles Deleuze, o el clásico final de *Las palabras y las cosas* (2008), de Foucault, que hoy son leídos con todo el énfasis puesto en su proyección hacia una filosofía de la digitalidad. La fecundidad de estos textos nos orienta en la transición del escenario de la pre-digitalidad a los entornos remotos. Aunque admito la propuesta de Flusser de considerar que hemos sido transportados a la superficie de las imágenes técnicas donde no sólo ha

desaparecido nuestro viejo cuaderno de anotaciones sino también la facultad que nos hacía desearlo, pensarlo, llenarlo con razonamientos (2017, p. 83), insisto en que la tarea de transducción de las categorías ligadas con teorías pertenecientes al universo de la pre digitalidad, es inexorable ya que jamás podríamos concebir una construcción desde la más absoluta vacuidad epistemológica.

Lo que me pareció más entretenido en oportunidad de la presentación, fue cotejar dos listas de categorías. Una de las columnas incluía categorías provenientes de las teorías del sujeto, de las pragmáticas del discurso, de las genealogías críticas variadas, etc. La otra, contenía categorías del ámbito de las filosofías de la digitalidad, de las ontologías digitales, de las teorías sociológicas de la información, de las lógicas algorítmicas, y de la llamada economía digital. De una a otra columna, lo que se pretendía era divisar continuidades y discontinuidades, que nos ofrecieran sustento epistemológico para teorizar esta transición de la representación a la programación.

Por ejemplo, empecemos por las categorías más celebradas de la Estética (con mayúsculas) como disciplina: el gusto y la belleza. A parte de ser estas categorías las que pretendemos desprender de la impronta canonizante europea moderna, podríamos pensar que ahora se trata de sacudirles también la ilusión de arrastre del aura romántica a los entornos remotos. Desde una posición radicalizada, debemos admitir que el destino final de un objeto digital (HUI, 2017), es ser tendencia. Por eso, en el caso del objeto digital artístico, ya no importa si responde a los cánones europeos -o a cualquier otro-, si es o no bello. Lo que importa es que logre ser replicado exponencialmente. Un contenido digital que pretendiera circular como artístico, ya no necesita ser "reconocido" por una matriz analítico-descriptiva legitimadora, sino proliferar según las respuestas de los usuarios. Por eso el gusto se manifiesta en

la tendencia viral, en la potencia de virabilidad de un contenido. En casos extremos, por ejemplo, en contratos millonarios de las grandes multinacionales pertenecientes a lo que se llama industrias culturales, el artista que no cuente con un dispositivo de análisis estadístico, pierde de antemano. Ya que no poseerá la herramienta actual de la ganancia mínimamente asegurada, que es la posibilidad de asegurarse un "target", dato que resulta de la aplicación de una herramienta de cálculo estadístico y de análisis semiótico de los perfiles de los usuarios potenciales.

En este sentido, la mala noticia es que aquello que para el artista tanto como para el público destinatario de la obra es el efecto patente de un trabajo y una necesidad de creación estética, que se pretende producción de conocimiento, es decir, que se auto percibe como forma de emancipación, constituye básicamente, contenido que se entrega a las grandes empresas informáticas. Como escribe Berardi, "La proliferación del virus simulatorio se ha tragado el acontecimiento. La originalidad del acontecimiento es anulada por la infinita capacidad replicativa del dispositivo de simulación recombinante. El suicidio es lo único que queda" (2007, p.78). Nosotros diríamos, evocando la apreciación final de nuestro artista, "el fracaso es lo que queda". La buena noticia es que el arte resiste y se sumerge, aún precarizado, a estas nuevas experiencias de plataformas, que son nuestros espacios tiempos experienciales.

Vamos a otra de las categorías rescatadas. Por ejemplo, la célebre "realidad", que tanto nos gusta. Al respecto, retomamos nuestro encuentro con Bifo, ahora en relación a su maravilloso término de "infósfera" (. No dejemos para después que lo que queremos es latigar la gran ilusión, o ficción en la que se asienta el contrato digital, de la democratización de la información y las comunicaciones, bajo la que corremos riesgos de caer, si no advertimos estas condiciones pragmáticas básicas

del universo de la digitalidad. Para lo cual es preciso que, antes que nada, atendamos lo que Bifo nombra como "efecto de inflación semiótica" (2007, p. 76), que funciona colonizando progresivamente cada vez más espacios de lo "real". "Lo real", desde este enfoque, va desapareciendo, como un territorio comido por un desierto de cenizas, hasta que todo el tejido que garantizaba la continuidad vital de la comunidad acaba siendo succionado por este efecto de desrealización. Ya no es sólo la impresión somera, sino una vivencia, y más aún en estas circunstancias que estamos atravesando en estos momentos, que a medida que esta desertificación de cenizas avanza, que esta infósfera alcanza más ámbito de nuestras vidas, los organismos implosionan, los cuerpos van desagregándose. Nos vamos avatarizando.

En el mundo de las narrativas representacionales, las que se articulan según lógicas y tiempos espacios de la preconnectividad, siempre existe la pretensión de una realidad en la que un sujeto, un yo, va al cruce de otros sujetos y objetos. Es decir, de un mundo que trama sus ontologías según una lógica del objeto dado al sujeto. Por otro lado, para los nuevos realismos, como por ejemplo para Meillassoux, la herencia científica de una experiencia ancestral, anterior a la pretensión de ser sujeto de donación, de una humanidad para la que la pieza de mármol es la pieza de mármol en sí y para sí misma, de una especie que no ha desarrollado la compulsión manufacturera, ni extractivista, que convive con los objetos como otro más de ellos, corresponde a la experiencia de la temporalidad de un mundo "sin mí". De una realidad donde se ha dejado sin efectividad la cronología propia de la representación humana (2015, p. 14).

La inmersión en el mundo de la virtualidad nos pone frente a la necesidad de repensar estas teorías. ¿Podría ser que la experiencia artística virtual arrincona a cualquier teoría de la realidad, porque el giro está completo? Como escribe



Manovich: "Las imágenes sintéticas creadas por el ordenador, no son una representación inferior de nuestra realidad, sino una representación realista de una realidad diferente" (2005, p. 15). Enzo Luciano acierta en un punto. Sus obras estimulan la profusión de la imaginería virtual recordándonos que, en estos viajes podemos re diseñarnos a cada instante, podemos re combinarnos y sustraernos de las categorizaciones deterministas, a nuestro gusto. Que una nueva aplicación puede cambiar el significado de todo un universo. Incluso, que podemos crear una nueva aplicación. Pero también que este sueño no se cumple sin una profunda decepción, o un completo fracaso. Toda la imaginación al servicio de lo posible diseñado. Todo el vuelo ancestral al servicio del mundo de lo real virtual. Y lo que aprendimos es que la axiomática bit no alcanza para ser quienes deseamos, estar donde queramos y hacer lo que deseemos con estos, nuestros cuerpos sangrantes. Pero que eso tampoco es lo que nos importa. Lo que los artistas en entornos remotos desde el sur global desean, es saberse por fin emancipados de las centrales que se disputan el mando.

Permítanme concluir este trabajo parafraseando las preguntas que nos formulamos en el artículo antes aludido. Estas fueron: "¿Llegará el momento de la privatización total del éter, cuando todas y cada una de nuestras expresiones constituyan contenidos de un manojito de colosos financieros? ¿Llegará el momento de la homologación rasante de la imaginación mundial? ¿O inventaremos la Sublime, máquina de máquinas, irresistible hasta para la más convencida pieza respirante capitalista? La Sublime, que prescindiera de la pulsión centralizadora, de la ansiedad oral consumista, de la ambición competitiva, etc., etc...Habrá que inventarla" (PÓSLEMAN, 2020). Por ahora, prodiguemos golpes de efectos cómicos en la infósfera...

## **Referências Bibliográficas**

BERARDI, F. Deseo y simulación. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, n. 79, v. 1, p. 1-10, 2007.

CRAMER, F. Concepts, notations, software, art. In: Seminar for Allegmeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. 2002. Disponible en: [http://cramer.pleintekst.nl/all/concept\\_notations\\_software\\_art/concepts\\_notations\\_software\\_art.html](http://cramer.pleintekst.nl/all/concept_notations_software_art/concepts_notations_software_art.html). Consultado el: 10 de junio de 2021.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988.

DELEUZE, G. *Post-scriptum sobre las sociedades de control*. Polis, n. 13, v.1, p. 1-8, 2006. Disponible en: <http://journals.openedition.org/polis/5509>. Consultado el: 10 de junio de 2021.

DE OTO, A.; PÓSLEMAN, C. Malditos cuerpos. Filosofía, escritura y racialización, *Revista Astrolabio Nueva Época*, n. 17, v1, p. 174-192, 2016.

FLUSSER, V. La apariencia digital. En: YOEL, G. *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), Temporalidad y Nuevas Tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, 2004

FLUSSER, V. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja negra, 2017.

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

HUI, Y. ¿Qué es un objeto digital? *Virtualis*, vol. 7, n. 15, p. 81-96, 2017.

MANOVICH, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2005.

MEILLASSOUX, Q. *Después de la finitud. Ensayos sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

MIGNOLO, W. Aiesthesis decolonial. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, n. 10, p. 10-25, 2010.

SIMONDON, G. Reflexiones sobre la tecnoestética. En: *Sobre la técnica (1953-1983)*. Buenos Aires: Cactus, 2017.

# CONSIDERAÇÕES SOBRE O *POST-SCRIPTUM* SOCIEDADE DE CONTROLE

Roberto Pereira de Almeida Barros

## 1. *Da disciplina ao controle e o Brave new World revisited*

Em 1990 Gilles Deleuze concedeu uma entrevista a António Negri intitulada "Controle e Devir", que, posteriormente, veio a ser publicada no volume intitulado *Pourparlers*, contendo textos do período compreendido entre 1972 e 1990 e no Brasil recebeu o título "conversações". Neste volume constam tanto a entrevista concedida a Negri, mas também um *post-scriptum* motivado pela conversa, ao qual foi conferido o título complementar "sociedade de controle". Na entrevista Deleuze indica, a partir da menção de Negri ao traço político da sua filosofia, o ponto de vista marxista das análises do capitalismo empreendidas por ele e por Felix Guattari, indicando-o então como significativo para a sua crítica do capitalismo enquanto "sistema imanente, que não para de expandir seus próprios limites, reencontrando-os sempre em uma escala ampliada, por que o limite é o próprio capital" (1992, p. 212). Deleuze indica então outros aspectos que seriam característicos desse sistema econômico, tal como a centralidade universalista determinante do mercado, a sua influência sobre a indicação dos direitos humanos e a contradição dos Estados democráticos liberais, para ele totalmente comprometidos com a fabricação da miséria humana. Segundo essa ótica, a centralidade determinista do capital e do mercado seria um obstáculo à ocorrência de devires (criações) capazes de se contraporem à hegemonia do capital e, por fim, menciona o tema selecionado aqui como central para a presente argumentação: a sua interpretação da passagem das sociedades

disciplinares para as sociedades de controle no contexto do capitalismo.

O que o filósofo francês, de forma quase que antecipatória com respeito ao nosso século indica, são as mudanças sofrida pelas formas de exercício do poder a partir da transposição do confinamento físico para um confinamento virtual de indivíduos e de coletividades por meio de um aparato econômico, político e informacional tecnocrático. Questionado por Negri em termos foucaultianos, com respeito a transposição do exercício do poder soberano, caracterizado pela auto outorga do poder de decretar a morte ou a manutenção da vida, para sociedades disciplinares (biopolíticas), fundadas no controle disciplinar dos corpos e tendo em vista o uso dos mesmos de acordo com as necessidades de um modelo econômico-produtivo, o filósofo italiano menciona então sociedades de controle, caracterizadas por meio de aparatos técnicos e de comunicação que, para ele, estavam "em vias de se tornarem hegemônicos" (1992, p. 215) e enquanto a "mais alta perfeição da dominação", em um processo de dupla face, que, por um lado, significa tanto a dominação da fala como da imaginação e, por outro, as potencialidades das singularidades de retomarem a palavra e um grau mais lato de liberdade.

Deleuze indica concordar com alguns traços deste último aspecto. Para ele, sociedades de controle funcionam não mais por confinamentos, mas por um controle contínuo e comunicação instantânea, em um processo incessante, no qual "nunca se termina nada" (1992, p. 216) e composto por um tipo de maquinaria específica. Diferentemente das máquinas simples ou mecânicas das sociedades de soberania, das máquinas energéticas do poder disciplinar, as sociedades de controle fazem uso de máquinas cibernéticas e de computadores e estas são decisivamente atuantes nas dinâmicas comunicativas, nos agenciamentos coletivos formados por individualidades transversais, a partir da comunicação, mesmo concebendo que

fala e comunicação estejam apodrecidas e seja necessário criar novas e distintas formas de comunicar, que inclusive contenham vácuos de não comunicação, interruptores, para escapar ao controle (1992, p. 217). Neste ponto Deleuze é particularmente cuidadoso com respeito à noção de individualidade, tentando com isso claramente se distanciar das formas clássicas de consideração, para então postular compreendê-la a partir de processos múltiplos, que escapam dos saberes constituídos e dos poderes dominantes, para, portanto, poder pensá-la também enquanto possibilidade de espontaneidade rebelde, mesmo concebendo que, posteriormente, dela mesma advenham tendências de engendramento de novos poderes ou saberes.

Importante notar que com respeito ao conteúdo da entrevista Deleuze indica claramente querer fazer notar que as sociedades de controle também apresentam novas formas de lidar com a individualidade e com a massa. Que este controle implica em novas técnicas e que estas demandam novos pressupostos de interpretação. Tais técnicas logram ao mesmo tempo produzir efeitos massificantes e individualizantes. Massificantes ao submeterem todos e cada um a uma cifra, cujo dispositivo matricial é o dinheiro. Individualizantes pois, na massificação financeira e do consumo, cada um, apesar das enormes semelhanças, precisa acreditar ser diferente, do mesmo modo que um registro é diferente de outro. "os indivíduos tornaram-se "dividuais", divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou "bancos" e o dinheiro a sua melhor distinção (1992, p. 222).

Este modelo de controle, implementado por máquinas de informática necessárias à mutação do capitalismo, que mesmo mantendo a relação centro - periferia, apresenta diferenças significativas com respeito a essas designações. Enquanto à periferia, ao terceiro mundo - hoje sul global foi relegada a produção de bens comercializáveis, no centro temos a gestão especulativa da produção e do comércio, em um sistema de sobre-

produção, voltado para a oferta e cotação dos serviços de compra e venda, especializado na venda e avaliação especulativa, cujas cifras são as ações comercializadas nas bolsas de valores. “já não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado” (1992, p. 224). Nesse contexto, a fábrica cedeu lugar à empresa e a corrupção torna-se nova potência. O marketing, instrumento de controle social, forma a raça imprudente de nossos senhores. O controle é de curto prazo, de rotação rápida, mas também é contínuo e ilimitado. “O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado” (1992, p. 224). O regime de empresa que esse novo modelo explicita, significa uma nova maneira de tratar o dinheiro, “a implantação progressiva e dispersa de um novo regime de dominação” (1992, p. 225).

## **2. Intermezzo**

Estas reflexões de Deleuze, publicadas no início dos anos 90, portanto um ano após a queda do muro de Berlim e um ano antes do colapso do bloco soviético revelam, retroativamente consideradas, uma impressionante compreensão do mundo que então se delineava. O fim aparente da polarização entre dois blocos políticos e econômicos distintos, que marcara o pós-guerra, prenunciava novos contornos para as sociedades capitalistas, indicando a hegemonia da perspectiva econômica atlantista liderada pelos EUA e pela Inglaterra, representando uma concepção de mundo pautada em pressupostos econômicos capitalistas liberais. De outro lado um contradiscurso socialista cujo conteúdo crítico se tornara praticamente inócuo devido as mudanças políticas, mesmo tendo em vistas as incongruências e crises do capitalismo.

Importante compreender que a aparente “vitória” da perspectiva capitalista não pode ser compreendida sem que se leve em consideração o fim do tratado de Breton woods, consumado em 1944 e unilateralmente findo pelo então presidente

estado unidense Richard Nixon em 1971. O tratado determinava, dentre outras coisas, a necessidade do lastreamento em ouro da moeda estado unidense enquanto moeda comercial global, o que solidificou com isso a centralidade da moeda norte-americana no período do pós-guerra. Por uma outra ótica, o fim do tratado criou as possibilidades de expansão e de incremento de forma exponencial de uma economia especulativa cujo lastro se resumia à necessidade de aquisição como lastro econômico e moeda comercial do Dólar norte americano. Algo em paralelo não ocorreu nos países de economia planejada do bloco socialista, e foi determinante para a inferioridade de recursos e de investimentos destes ante as demandas que a competição econômica-ideológica entre os blocos implicava. A possibilidade de expansão de crédito possibilitada pelo fim do tratado de Breton woods foi decisivo para o estabelecimento de relações assimétricas entre centro produtor e periferia consumidora e fornecedora de insumos, gerando relações de dependência que Arrighi chama de relação "insumo - produto" (1998, p. 21).

O caráter especulativo da economia seria, porém, responsável por várias e graves crises do sistema capitalista. Sem lastro necessário, a moeda estado unidense, que tomara o lugar da Libra inglesa como a moeda dominante do comércio internacional, tornou-se poderoso instrumento econômico dos EUA, solidificando de forma definitiva a posição do país como centro administrativo e financeiro da economia mundial. Tal aspecto ampliou sobre maneira a sua capacidade de expansão política e cultural. A política expansionista dos EUA já adotara um novo perfil após o término segunda grande guerra, e foi um dos fatores determinantes para a criação, antes mesmo do final do conflito, do Banco mundial (BM/WB), do Banco internacional para reconstrução e desenvolvimento (BIRD/IBRD) a ele ligado, do Fundo monetário internacional (FMI/IMF) e da Organização da Nações unidas (ONU/UNO) em 1945, ao que se seguiu a Declaração universal dos direitos humanos (DUDH) em

10.12.1948 que visaram, sob a gerência do presidente dos USA Franklin Roosevelt, respectivamente: “financiar países em desenvolvimento”, gerir mundialmente taxas de câmbio e “Promover a paz, a cooperação e o desenvolvimento mundial”. A meta declarada da DUDH de garantir a todos os direitos fundamentais e inerentes a qualquer pessoa, sem distinções de raça, gênero, religião, opinião política, língua ou qualquer outro critério que possa ser usado como fator segregador, está expresso no seu § 1: “todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos”, não deve, todavia, ser dissociado do pano de fundo econômico determinante do momento de sua formulação e cuja perspectiva normativa pressupunha um modelo civilizatório determinado pelo sistema capitalista centralizado nos EUA (CHOMSKY, 2002, p. 16). Com efeito, não sem sentido autores mencionam “cultura universal dos direitos humanos”, pressupondo uma justificação normativa fundada na “fé nos direitos humanos fundamentais” (Preâmbulo) e claramente nos valores das sociedades liberais ocidentais, tais como liberdade, legalidade e propriedade (§ 17)<sup>82</sup>, ignorando comunidades nas quais estas noções não se fazem presentes segundo os mesmos pressupostos, assim como as teorias econômicas concernentes à acumulação primitiva do capital e, portanto, pressupondo uma justificação universalizante do costume (VINCENT, 1986, p. 9).

Em síntese, o que se seguiu à criação deste aparato foi uma clara nova versão dos *Kondratieffs* britânicos do século anterior, pautada na oferta de crédito para países periféricos política e economicamente alinhados, sob a alegação de auxílio para que esses alcançassem as condições infra estruturais necessárias à uma mais efetiva participação no mercado global e alcançassem bem-estar para suas respectivas populações. Todavia, em verdade o que estava em jogo era o reposicionamento

---

<sup>82</sup> Todo ser humano tem direito à propriedade, só ou em sociedade com outros.  
2. Ninguém será arbitrariamente privado de sua propriedade.



das indústrias e da produção de bens de consumo das matrizes do sistema em ambientes produtivos mais qualificados e de menor custo, que também deveriam gerar as condições para o consumo dos bens produzidos pelos detentores das tecnologias, resultando em mercados consumidores dos excedentes produzidos. Estas realizações não seriam possíveis sem a "guerra fria" (BARON, 2013, p.116), pois ela implementa aquilo que havia sido iniciado com a primeira grande guerra mundial, a fusão entre guerra e capital, definida por Lazarato e Alliez como:

The result of the process of concentration of powers is found in neoliberalism, where "government" and its administrations execute the strategies of financial capital. The process of absolute subordination of the state and war to capital is due to the intensification of the domination of finance, as it is capable of exploding all the political-economic mediations/regulations to which it has been subjected since the Bretton Woods agreement (ALLIEZ; LAZZARATO, 2016, p. 295).

Ante a oferta de grandes somas de recursos financeiros com juros inicialmente bastante atraentes, a América do sul, assim como a central e a África, fizeram grandes empréstimos junto a estas instituições financeiras, adequaram seus padrões de consumo aos padrões de produção dos países centrais do capitalismo. Mediante enorme crescimento de seus endividamentos, os países periféricos vivenciaram, todavia, em 1970 - 1973 e 1979 (ano do aumento das taxas de juros pelos USA) e 1991, com as crises do petróleo, de forma acelerada, um novo processo de subordinação que a nova reconfiguração da economia capitalista lhes impunha. No interior deste, cada nova tentativa de avanço e de investimentos com vistas a se aproximarem dos modelos propostos, necessitava de novos financiamentos e empréstimos, que, por sua vez, determinavam graus cada vez maiores de ingerência de interesses financeiros

externos no delineamento de seus projetos de desenvolvimento, investimentos e gastos<sup>83</sup>.

Toda e qualquer tentativa escapar desse processo era então destruída pela grande propaganda liberal, agressivamente evidente nos anos das gestões de Margareth Thatcher no Reino Unido e de Ronald Reagan nos EUA. *"There is no such thing as society. There are men, there are women and there are families"*<sup>84</sup> disse a então primeira ministra inglesa em uma entrevista em 1987, indicando a ideia norteadora de sua perspectiva liberal de restringir a atuação do Estado às questões estruturais demandadas pelo novo modelo econômico a ser implementado no mundo capitalista, marcado pela determinante centralidade do mercado no âmbito das ações e planos estatais. As empresas transnacionais, associadas ao excedente de capital especulativo que se voltava para as bolsas de valores enquanto a produção de baixo custo, foi reposicionada na periferia do sistema (MEDEIROS, 2006, p. 3), garantindo a manutenção da produção e da comercialização que lastreiam as cotações das ações nas bolsas de valores mundo a fora. Este movimento despotencializou as iniciativas industriais e tecnológicas locais, dando continuidade à centralização econômica iniciada na segunda metade do século XX.

---

<sup>83</sup> Deleuze e Guattari escrevem no primeiro volume de *O anti-Édipo*: "O papel do dinheiro no comércio depende menos do próprio comércio do que do seu controle pelo Estado. A relação do comércio com o dinheiro é sintética, não analítica" (2010, p. 261) e acerca do New Deal: "Em suma, o dinheiro, a circulação do dinheiro, é o meio de tornar a dívida infinita." (2010, p. 262).

<sup>84</sup> "I think we have gone through a period when too many children and people have been given to understand 'I have a problem, it is the Government's job to cope with it!' or 'I have a problem, I will go and get a grant to cope with it!' 'I am homeless, the Government must house me!' and so they are casting their problems on society and who is society? There is no such thing! There are individual men and women and there are families and no government can do anything except through people and people look to themselves first." Thatcher, Margaret. 1987. 'Interview for "Woman's Own" ("No Such Thing as Society").' in *Margaret Thatcher Foundation: Speeches, Interviews and Other Statements*. London. Thatcher, M. (1987). Interview for Woman's Own ("No Such Thing As Society"). Retrieved from <http://www.margaretthatcher.org/document/106689>

Enquanto nos cinemas dos anos 80 e 90 Rambo e agentes do MI-6 britânico lutavam pela liberdade capitalista contra os opressores despóticos socialistas, o mundo era adequado a uma ciranda especulativa sem limites, ao mesmo tempo que o sistema de bem-estar social, que jamais chegara à periferia do sistema, era desidratado mesmo nos países centrais. A primazia da economia sobre o social gerou várias crises devido ao seu modelo estruturante altamente especulativo, cujos exemplos mais evidentes podem encontrados na crise das empresas “. com” (*dot-com bubble*) em 2000<sup>85</sup> e na decisiva ruptura da bolha especulativa imobiliária estado unidense (*Subprime*) em 2007. Esta crise foi contida com a recursos do Estado norte americano, via *Federal Reserve System* (FED) e mediante impressão vertiginosa de dinheiro, que a centralidade econômica da moeda norte americana permitia (PRADO, 2011, p. 12). Como já na crise das papoulas na Holanda no século XVII e na grande depressão da bolsa norte americana em 1929, a sanha especulativa atingia novamente o seu limite e a partir de uma primeira recusa de hipotecas com lastros meramente especulativos, todo o sistema ruiu e levou consigo o sistema financeiro mundial, que se adequara decisivamente ao padrão especulativo.

Alguns anos depois, em 2013, a República popular da China, livre do domínio colonial e elemento central na criação do *Asian Bound* após o ataque especulativo sofrido pelo leste asiático em 1997, que em 50 anos se tornara a segunda maior economia mundial, anunciava a criação do maior complexo comercial da história da humanidade, o *One belt one Road*, conectando Eurásia e Ásia e que foi oficialmente implantado em 2020, indicando não apenas a pretensão de criação de uma moeda

---

<sup>85</sup> Que anos antes, Alan Greenspan, então presidente do *Federal Reserve* (FED), denominou como “exuberância irracional” (*Irrational exuberance*) ao descrever a bolha econômica surgida no mercado de capitais americano com o estratosférico crescimento das ações das recém-criadas empresas de internet e tecnologia. Greenspan afirmava que as empresas não tinham sustentabilidade financeira que lastreasse a valorização de suas ações.

comercial própria, como de todo um sistema tecnológico não mais dependente de países centrais do capitalismo ocidental. Imediatamente ao anúncio do estabelecimento da rota comercial euro-asiática, constatou-se em vários pontos do mundo o recrudescimento dos movimentos iniciados no início do século atual, denominados de "primaveras" ou "revoluções coloridas", cuja pauta comum era a luta pela liberdade política, acoplada a pautas liberais de diminuição da presença estatal e de ampliação de capacidade de consumo. Estes movimentos não podem ser compreendidos sem que se considere o papel desempenhado pelo aparato tecnológico das mídias sociais dos países capitalistas. Através deles foram propagadas campanhas contra governos estabelecidos que levaram a trocas de lideranças e desestabilizações de regiões inteiras. O norte da África entrou em ebulição política, gerando o incremento vertiginoso de migração do continente africano para a Europa. A mesma tendência potencializou uma onda liberal que sempre foi mantida de forma latente na América Latina e que acabou resultando na troca de poder político no Brasil (ENGDHAL, 2016) em favor de um novo governo plenamente alinhado com o "consenso de Whashington", que reduziu ainda mais gastos sociais e investimentos governamentais em favor da priorização do pagamento dos encargos das dívidas interna e externa, adotando um modelo que já mostrara a sua ineficiência em décadas anteriores (PEREIRA, 1991, p. 7).

No ano de 2020, a pandemia do Covid-19 evidenciou a fragilidade dos Estados submetidos às cartilhas de endividamento e austeridade do sistema bancário internacional no *Global South*. Como singular deve ser visto o fato de que em meio a retração da economia mundial, lucros elevados continuaram a ocorrer em bolsas de valores, a partir da elevada valorização de ações de empresas transnacionais, de tecnologia e mesmo de serviços com perspectivas hegemônicas de mercado.

Ante a constatação da fragilidade especulativa do sistema, o *World economic Forum*, organização sediada na Suíça e representante de grandes detentores de capital, já indica a necessidade e a oportunidade de um *greate Reset* devido a pandemia e o delinea nos seguintes termos:

À medida que entramos em uma janela de oportunidade única para moldar a recuperação, esta iniciativa oferecerá insights para ajudar a informar todos aqueles que determinam o estado futuro das relações globais, a direção das economias nacionais, as prioridades das sociedades, a natureza dos modelos de negócios e a gestão de um bem comum global. Com base na visão e na vasta experiência dos líderes engajados nas comunidades do Fórum, a iniciativa Great Reset tem um conjunto de dimensões para construir um novo contrato social que honre a dignidade de cada ser humano<sup>86</sup>.

No mesmo documento estão delineados os direcionamentos para a gestão centralizada da economia global em acordo com as diretrizes indicadas pelo modelo econômico liberal do pós-guerra. Um *brave new World revisited* de liberdades individuais e coletivas, desde que adequadas aos interesses econômicos do 1% que não apenas detém mais riquezas que os restantes 99% da população mundial, como domina grande parte da economia no globo. Estudo publicado em outubro de 2015 pelo do banco *Credit Suisse* indicou aumento na concentração de riquezas no mundo e mesmo em períodos de crises, aspecto reconfirmado no relatório de 2021 publicado pela organização não governamental inglesa OXFRAM lançado às vésperas do Fórum Econômico Mundial deste mesmo ano 87.

---

<sup>86</sup> As we enter a unique window of opportunity to shape the recovery, this initiative will offer insights to help inform all those determining the future state of global relations, the direction of national economies, the priorities of societies, the nature of business models and the management of a global commons. Drawing from the vision and vast expertise of the leaders engaged across the Forum's communities, the Great Reset initiative has a set of dimensions to build a new social contract that honours the dignity of every human being. Disponível em: <https://www.weforum.org/great-reset>. Acesso em 15.06.2021

<sup>87</sup> OXFRAM: "A world where nearly half of humanity was forced to scrape by on less than \$5.50 a day. A world where, for 40 years, the richest 1% have earned more than double the income of the bottom half of the global population. A world where the richest 1% have consumed twice as much carbon

Por fim, o capital controla quase que a totalidade dos sistemas de comunicação de massas no mundo ocidental (ENGDAHL, 2015, p. 17). Neste, os indivíduos parecem ter cada vez mais preservada a garantia de as suas liberdades, mas unicamente se estas forem úteis e adequadas a um sistema econômico determinante, destrutivo e estabelecido em uma democracia de mercado com perfis cada dia mais totalitários.

### **3. Voltemos a Deleuze e a Guattari**

Em *O Anti-édipo*, Deleuze e Guattari, ao denunciarem o domínio do maquinal na determinação do desejo, mencionam um processo que liga máquinas produtivas e desejantes, máquinas esquizofrênicas artificiais, que em verdade redundam na repressão estabelecida pelas máquinas desejantes. Este aspecto é decisivo para se compreender a negra verdade do processo que se instaura:

– não há esferas nem circuitos relativamente independentes: a produção é imediatamente consumo e registro, o registro e o consumo determinam diretamente a produção, mas a determinam no seio da própria produção. De modo que tudo é produção: produção de produções, de ações e de paixões; produções de registros, de distribuições e de marcações; produções de consumos, de volúpias, de angústias e de dores. Tudo é de tal modo produção que os registros são imediatamente consumidos, consumados, e os consumos são diretamente reproduzidos. Tal é o primeiro sentido de processo: inserir o registro e o consumo na própria produção, torná-los produções de um mesmo processo (2010, p. 14).

O produto desta relação é a “máquina desejante binária”:

com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: (...) É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio – a boca). (2010, p. 16).

---

as the bottom 50% for the last quarter of a century, driving climate destruction. A world where the growing gap between rich and poor both built on and exacerbated age-old inequalities of gender and race” (2021, p. 11).

Ela identifica a essência natural do homem com o processo de produção, submetendo o desejante ao processo de produção do capital, que só permite o desejo dentro dos limites da produção e que acaba por confundir corpo e máquina no contexto da axiomática das quantidades abstratas em forma de moeda e do fluxo de riqueza conversível, que gera uma esquizofrenia comunicativa de indivíduos e massa. O indivíduo desse mundo de simulacros, mesmo anteposto à falência da identidade metafísica, permanece preso no registro referencial do modelo sujeito-objeto, no qual é o reconhecimento com potencial representativo que lhe qualifica enquanto entidade abstrata, não desejante para além desta relação. Trata-se de um sistema de produção e reprodução social, cujos signos territoriais colocam as suas bandeiras sobre os corpos que não podem mais ser percebidos fora de suas relações determinadas.

Mas Deleuze e Guattari afirmam que é a própria esquizofrenia que pode consistir no limite para o capitalismo, sob o ponto de vista que ela pode causar uma ruptura nos seus fluxos comunicativos, gerando com isso o seu oposto, o corpo sem órgãos, aquele que resta, quando lhe são retirados "o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações" (2010, p. 11) e que assim não é produzido, tornando-se indeterminável e que, em claro acordo com a concepção de Antonin Artaud, como possibilidades fluidas de percepção e liberto de automatismos.

Obviamente que a esquizofrenia mencionada por Deleuze e Guattari não é a clínica, patológica, do registro naturalista (2010, p. 14), mas a imanente, vital, aquela que rompe com a dinâmica da produção maquinal capitalista, que tem como característica desterritorializar, descodificar, transmutar, sempre pautada na confusão do pensamento como reconhecimento, pois "a sua relação com a natureza não é um polo específico" (2010, p. 27). Se trata muito mais da esquizofrenia que destoa o mundo das representações dominantes e pode com isso indicar novos

devires, para além da produção desejante e do sistema linear-binário, pois:

O esquizo dispõe de modos de marcação que lhe são próprios, pois, primeiramente, dispõe de um código de registro particular que não coincide como o código social ou que só coincide com ele a fim de parodiá-lo. O código delirante, o código desejante apresenta uma fluidez extraordinária (2010, p. 29).

Assim ele se opõe às desterritorializações, sobrecodificações e descodificações dos fluxos do Estado despótico capitalista, por meio do que este estabelece e afirma as operações regulares e excepcionais, que recodificam como bem ou mal o produto dos fluxos descodificados (2010, p. 296). Desse modo seria possível criar rotas de fuga para o controle inerente à maquinaria, lhe fazendo assim resistência.

#### **4. Considerações finais**

Na entrevista concedida a Negri, Deleuze considera Anti-Édipo, na sua totalidade, um livro de Filosofia política. A partir da proximidade de ambos os autores do marxismo, a análise política se desdobra necessariamente em crítica econômica, dado que entende o sistema em modo contínuo de expansão e centrado no capital (1999, p. 212). Desse modo o pensador alemão lhes parece uma ferramenta decisiva para se considerar o princípio determinante da sociedade de controle que ambos indicam estar se estabelecendo no ocidente. A influência da análise marxista é ampliada a partir da problematização do seu impacto e desdobramentos no domínio psíquico (PATTON, 2000, p. 68) do homem contemporâneo. Mesmo em sua brevidade, o texto, juntamente com a entrevista, demonstra uma refinada e arguta capacidade de compreensão de uma condição que então se delineava e que atualmente nos é cada vez mais presente. Passados quase trinta anos da publicação, as reflexões de Deleuze e Guattari, nos indicam com grande pertinência vieses de imprescindível complexidade, que auxiliam



uma mais refinada de nossa "política do desejo", para a qual não é a tecnologia que solidifica a prática, mas, antes, que a primeira é uma solidificação de uma prática social (THOBURN, 2000, p. 76) de fundo psíquico que, entre nós, se tornou arbitrária e silenciosamente determinante, dominante e empobrecedora por meio da política econômica.

Em homenagem a Diego Armando Maradona. Obrigado! Terrível é existir sem viver.

### Referências Bibliográficas

ARRIGHI, G. *A ilusão do Capital*. São Paulo: Vozes, 1998.

ALLIEZ, E; LAZZARATO, M. *War and Capital*. London: Cambridge MIT Press, 2016.

BARON, J. *Great Power peace and american Primacy*. The Origins and Future of a new international Order. England: Palgrave Macmillan, 2013.

CHOMSKY, N. *What uncle Sam really wants*. Massachusetts: Odomian Press. 2002.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O anti-édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol I. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Post-Scriptum sobre a sociedade de controle*. In: *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1992.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs*. Vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

ENGDHAL, F. W. *Washington Tries to Break BRICS - Rape of Brazil Begins: Information Clearing House - ICH* . Washington Tries to Break BRICS - Rape of Brazil Begins: Information Clearing House - ICH .

\_\_\_\_\_. *Die Denkfabrik. Wie die unsichtbare Macht politik und Mainstream-medien manipuliert*. Rottenburg: Kopp Verlag, 2015.

LIMA, V. M. *Deleuze - Guattari e a ressonância entre filosofia e política*. Rio de Janeiro: Dumará, 2015.

MEDEIROS, R. Teoria econômica e desenvolvimento na América latina: revisando o estruturalismo. *Revista Intellectus*, v.1, n.5, p.1-13, 2006..

PEREIRA, L. C. B. *A crise da América latina: consenso de Washington ou crise fiscal?* Rio de Janeiro: Pesquisa e Planejamento Econômico, 1991.

OSFRAM. *The inequality Virus. Bringing together a world torn apart by coronavirus through a fair, just and sustainable economy.* GB: Oxfram, 2021.

PATTON, P. *Deleuze and the Political.* New York: Routledge, 2000.

PRADO, A. O desenvolvimento da América latina depois da crise de 2008. *Revista Tempo do mundo*, vol. 3, n. 3, p. 9-27, 2011.

THOBURN, N. *Deleuze, Marx and Politics.* New York: Routledge, 2003.

VINCENT, R. J. *Human Rights and international Relations.* England: Cambridge University Press, 1986.

ZANOTELLI, C. L. Configurações territoriais múltiplas: reflexões a partir de *O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia* de Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Cuadernos de Geografia. Revista colombiana de Geografia*, v.1, n.º 19, p. 125-135, 2010.

# REMEDIOS VARO: LOS DEVENIRES DE UNA BRUJA DELEUZIANA

Karla Castillo Villapudua

La bruja española Remedios Varo llegó a México en búsqueda de un territorio pacífico ante el inminente bombardeo de violencia en España. Mujer de cabello castaño y mirada penetrante, con una trayectoria cósmica encarnada en cada una de sus creaciones, pues la potencia de su obra, y el gran poder visionario de sus sentidos, los podemos observar en cada una de sus pinturas, donde sobresalen personajes enigmáticos, siniestros; como salidos de otra dimensión.

Evidentemente, la fuerza visionaria de Remedios, la lleva a deletrear los devenires intensivos en su propio desdoblamiento. Trazando brotes, contagios, derrames de fuerzas, y por qué no, derribando lo permanente y reproducible. Pues como sugiere Deleuze (1993) en su famoso texto *"Precepto, Afecto y Concepto"*: "No es ese acaso la definición del percepto personificado: volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, ¿que nos hacen devenir?" (p.184). Por ello podemos decir que los personajes y paisajes de la obra de Varo, bordean escenarios oníricos, mixtos que confunden la realidad y la irrealidad, revelando en sus pinturas mutaciones y fuerzas ilegibles para la sensibilidad alienada.

En esta vía Deleuze y Guattari (1993) meditan que, quien es pintor, en este caso, quien es pintora no es sólo eso, por el hecho de que la artista encarna varias multiplicidades y no se le puede comprender desde una identidad fija y situada. La pintora Remedios, es muchas cosas, es devenir bruja, devenir tejedora cósmica, devenir pájaro, devenir ancestral, devenir piedra de la naturaleza: "Por este motivo quien sólo es pintor

también es algo más que pintor, porque hace que surja ante nosotros, sobresaliendo del lienzo fijo, no la similitud, sino la sensación pura de la flor torturada, del paisaje lacerado por el sable, arado y prensado, devolviendo el agua de la pintura a la naturaleza" (DELEUZE; GUATTARI, 1993, p. 185). Por esta razón, intentamos sostener que la artista española vislumbra estos surgimientos emanados de la expresividad de la naturaleza, captándolas a través de sus antenas ultra sensoriales. La finalidad creativa, entonces, tiene como misión traducir los bloques de sensación que emergen diferenciales, sabiendo de antemano, que no pueden anclarse a ningún afecto identitario, y por ello, su subjetividad se transforma en un choque efímero de fuerzas.

Por lo tanto, Remedios no sólo es pintora, sino que, a través de sus múltiples variaciones, hace un esfuerzo por presentar lo irrepresentable, mutando constantemente en devenir bruja, devenir diferencial, devenir eterna, devenir infinita, devenir animal, devenir gato, devenir búho, devenir cabra, devenir fantasma.

Deleuze y Guattari (1993) meditan al respecto: "No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo. Devenir animal, vegetal, molecular, devenir cero" (p.187). Devenires que, por supuesto, nos transforman instante a instante, movilizándonos hacia dimensiones inexploradas, o en su caso, hacia territorios, paisajes, vidas, entidades, en constante interacción, arrastrándonos a metamorfosis perpetuas que jamás se detienen, pues como afirman los filósofos: "Cantar o componer, pintar, escribir no tienen quizá otra finalidad: desencadenar esos devenires" (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 274).

Este texto se organiza en tres variaciones: la primera explora el devenir bruja- devenir diferencial, la segunda navega el devenir animal en algunas obras de la pintora española, y por último el devenir fantasma. Finalmente,

pensamos sobre las múltiples lecturas que puede tener la obra de Remedios Varo bajo una ontología deleuziana-guattariana.

### **1. Devenir Bruja - Devenir diferencial**

Remedios tiene la certeza inmediata de los pulsos de la naturaleza y el espíritu. Conoce las palpitaciones secretas, sus ritmos y variaciones. Por ello, no es de extrañar que en algunas de sus obras trace parte de las múltiples geometrías siniestras que edifican nuestra realidad. Es como si de cierta manera, la artista fuese una experta en astronomía o física, pero no desde la ciencia moderna, sino desde la brujería.

Y bien, ¿qué variaciones implica devenir bruja deleuziana? A primera vista, esta virtud desemboca en una capacidad extra sensorial, y por esta razón, podemos pensar que la artista se auxiliaba de fuerzas y conocimientos secretos en sus múltiples devenires. En este horizonte, nos atrevemos a nombrar a Remedios Varo la bruja, la bruja deleuziana. Pero, ¿por qué deleuziana? Naturalmente, la brujería en Remedios la podemos vislumbrar a través de las fuerzas intensivas que, desde su potencia vidente, la llevan a atravesar los múltiples canales del multiverso, navegando a través de dimensiones paralelas, para después, como una bruja instruida en los más altos vuelos celestiales plasmarla en cada una de sus creaciones artísticas.

Deleuze y Guattari, escriben sobre un devenir mujer, y las escobas de la bruja, sin ahondar más en ello o brindarnos algunos ejemplos en específico. No obstante, resulta curioso como al apuntar el devenir mujer lo sitúa como un devenir iniciático del que derivaron todos los demás:

A los devenires animales no hay que atribuirles una importancia exclusiva. Más bien serían segmentos que ocupan una región media. Más allá, encontramos devenires-mujer, devenires-niño (quizá el devenir mujer posea un poder introductivo particular sobre los demás, y no se trata tanto de que la mujer sea bruja como de la brujería, que pasa por ese devenir mujer). (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 253).

Es a partir de estas reflexiones que podemos continuar indagando en el devenir bruja, pues cómo podemos leer la mujer posee una matriz poderosa capaz de abrir y guiar las puertas para otros devenires. Luego a raíz de esto, los filósofos franceses continúan expresando: "Más allá todavía, encontramos devenires elementales, celulares, moleculares, e incluso devenires imperceptibles. ¿Hacia que nada los arrastra la escoba de las brujas? (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 253).

De modo que, según podemos entender, esta reflexión sobre la bruja se corta, se interrumpe, para ahondar en otros movimientos, y sólo quedarse en la pregunta por la escoba. Es a partir de estos devenires brujos que filósofos como Juan Salzano en Argentina, Matt Lee y Joshua Ramey en Inglaterra han continuado con esta línea de exploración, reflexionando sobre la brujería y los brujos, en ejemplos específicos como el pintor Austin Osman Spare o el escritor Lovecraft. No obstante, hasta el momento no se ha desarrollado una investigación sobre la brujería y la bruja en las creaciones hechas por mujeres desde una ontología deleuziana.

Ahora bien, estos pequeños destellos meditativos sobre el devenir mujer y la brujería auxiliados del trabajo de Lee sobre la figura del brujo, y la obra de Remedios Varo nos pueden apoyar para seguir investigando el devenir brujo. Por una parte, las caracterizaciones en torno a la figura del brujo, elaboradas por Matt Lee, nos pueden ayudar a trazar la silueta de la bruja deleuziana, puesto que ambos personajes se sirven de las mismas fuerzas para explorar el plano de inmanencia. Sin embargo, aquí nace otra pregunta ¿En qué se caracterizaría o distinguiría un brujo de una bruja?

En estas indagaciones de manera preliminar podemos decir que una bruja deleuziana se distingue por sus poderes mágicos para captar las intensidades del devenir. Es una evidente, pero, además, su capacidad multiorgásmica la puede llevar a tener experiencias liminares de más alto vuelo que las de un

brujo varón. En la historia de las brujas que auxiliaron a Castaneda -antropólogo citado por Deleuze y Guattari- sobre sale la consigna que apunta a describir algunas mujeres brujas que lo ayudaban a incrementar sus poderes. Me refiero a la antropóloga Taisha Aberlad, quien en su obra *Donde cruzan los brujos* afirma que las mujeres poseen una energía más poderosa que proviene del útero puesto que tienen el don de dar a luz una vida humana.

En suma, una bruja es una mujer que parece presentir lo que va a suceder, y al mismo tiempo, es un ser que tiene poderes clarividentes. Por lo tanto, una bruja deleuziana puede definirse como una mujer poderosa que conoce los movimientos de la naturaleza, y es capaz de captarlos y transformarlos. En este sentido, Remedios Varo, en sus devenires bruja es capaz de revelarnos su alta capacidad para captar las variaciones intensivas de la naturaleza, para embarcarnos a una experiencia de revelaciones secretas, a través de sus pinturas.

En este contexto, es preciso decir que son varios los lienzos en los que la pintora española traza los devenires bruja. Por ejemplo, en el caso de la obra "Bruja que va al Sabbat" se revela la figura de una mujer con una gran cabellera fuego que cubre todo su cuerpo, cuernos de nubes, y una mirada desafiante azul. Una blusa de cuello victoriano y seda blanca de nubes decora su cuello, pues por su estómago se asoma un agujero negro que es quizá su conexión con las fuerzas cósmicas. De su mano izquierda un octaedro de cristal, y de la derecha, un animal pequeño con el mismo rostro de la mujer. Desde luego no podemos evitar decir que antes de devenir bruja se encuentra el devenir mujer, pues como escribieron Deleuze y Guattari: "...hay que decir que todos los devenires comienzan y pasan por el devenir mujer. Es la llave de los otros devenires" (p.279).

Llegado a este punto, exploraremos los devenires diferenciales en la pintura *"Rompiendo el círculo vicioso"*. En esta obra podemos observar un personaje incapaz de fluir en las repeticiones diferenciales, atrapado en un círculo repetitivo, la artista nos muestra cómo este ser no puede experimentar la actualización como alumbramiento, como liberación, y, por tanto, la permanencia se torna inamovible repetitiva, vale decir, en contra del movimiento de la vida. En este contexto, Deleuze (2002) señala:

Si el cometido de la vida es "hacer coexistir" repeticiones diferenciales, esto hay que entenderlo como un afán de no anular, no superar, no conciliar, no federar las diferencias en huecas oposiciones, simples limitaciones nacidas en los conciliábulo del miedo a pensar. No tragarse la diferencia para digerirla y hacer con ella el bolo de la identidad.

Es por lo anterior que podemos decir que el personaje de esta obra, hace lo contrario a la diferencia, pues al estar atrapado corta, detiene, congela, las variaciones diferenciales. Condenado a vivir atrapado en la neurosis reiterativa de las identidades fijas. No obstante, no sabemos por qué razón, descubre su limitante existencia subsumida en los hábitos e inicia su proceso de liberación, pues decide romper con ese ciclo y experimentar una deriva incontenible.

Siguiendo a Deleuze, el potencial creativo del devenir, nos empuja a transgredir la monotonía de los ciclos repetitivos y cerrados. Se trata, en pocas palabras, de luchar contra el tedio y la rutina de las limitaciones del reparto de la vida, en el que la existencia se torna una prisión que esclaviza el alma. Remedios lo sabe, y por ello, en *"Rompiendo el círculo vicioso"* diseña un homenaje al devenir.

La heroína con mirada ámbar desafiante, capta las fuerzas del cosmos, para luego cortar el lazo que sujeta su cuerpo. En su corazón un bosque nocturno decora su plexo como un paisaje que anticipa la emancipación del hábito y la rutina. Es como si de cierta manera, el personaje, descalabrará su cotidianidad,



para buscar una dimensión plegada a la diferencia. La mirada en los detalles de la pintura, nos permite apreciar el cabello de la heroína alzado hacia el más allá, captando las intensidades eléctricas, necesarias para su expiación, puesto que la criatura está recibiendo una donación energética de una esfera superior. A sus pies, un pájaro abonando potencia al ensamblaje de la emancipación espiritual.

En este sentido pensamos que Remedios Varo deseaba bocetar el movimiento en actividad, sin mediación alguna, dado que intuye con certeza, que uno de los propósitos de la obra de arte consiste en salvar la vida del vicio de la representación y la identidad, pues como señalan Deleuze y Guattari (1993):

Se trata por el contrario, de producir en la obra un movimiento capaz de conmover el espíritu fuera de toda representación, se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición, de sustituir representaciones mediatas por signos directos, de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas, o saltos que lleguen directamente al espíritu.

Esta producción conmueve a tal grado que, goza de una descolocación profunda que moviliza al espíritu ante la contingencia multiescalar de la realidad. Experimentando un dinamismo energético diverso y, empujando cada vibración, hacia las combinatorias incansables de los diversos flujos de materia y energía. De esta manera, logra impregnar la obra de arte de un movimiento incansable, renovando cada uno de los pulsos creativos en el continuum aberrante de la danza universal.

Si Remedios, explora, la enigmática vorágine de la realidad, es porque conoce muy bien sus movimientos, y, por tanto, se sumerge en la variabilidad del cosmos para navegar con suma valentía y alimentarse de sus múltiples transformaciones: "Forma vacía de la diferencia, forma invariable de la variación la ley exige que sus sujetos no cumplan con ella más que al precio de sus propios cambios" (DELEUZE, 1996, p. 22). Rastrear y traducir esta diferencia, caracteriza sin duda, una de las cumbres de la invención, dado

que se detectan los ritmos invariables, las frecuencias cambiantes, y por qué no, lo nuevo y lo emergente. El punto es que la cárcel de la identidad se diluye ante el inminente torrencial del constante cambio, abriendo paso al más estricto devenir.

Llegado a este tiempo, nos trasladaremos a otros devenires que emergen entre el poder vidente de Remedios y los múltiples cortes que traza en el firmamento. ¿Qué podemos decir de un devenir animal devenir lechuza- devenir buhita? Partamos, pues, a esta exploración.

## ***2. Devenir animal- devenir lechuza-devenir-buhíta***

Como mencioné anteriormente, los devenires animales de Remedios Varo los podemos localizar en varias de sus pinturas. Su extraña fascinación por los gatos, pájaros, cabras, y otros seres no humanos son recurrentes en la trayectoria rizomática de su obra. De acuerdo con Deleuze y Guattari: "Los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales. Pero, ¿de qué realidad se trata? Pues si devenir animal no consiste en hacer el animal o en imitarlo, también es evidente que el hombre no deviene -realmente animal, como tampoco el animal deviene realmente otra cosa." (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 255). Ello nos lleva a pensar, en las consecuencias implícitas de afirmar el carácter eminentemente realista, materialista e inmanentista de la ontología deleuziana, puesto que no hay un solo pulso intensivo que no esté ya deviniendo otra cosa. Es en cierto sentido, un devenir radical e irreversible. Y si los choques de fuerza producen efímeros devenires animales es porque efectivamente el devenir es absolutamente real.

En este sendero la lección deleuziana asume que: "El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, y no los términos

supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene. El devenir puede y debe ser calificado como devenir animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido" (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 255). Devenir animal, por supuesto, es una hazaña real y autopoietica, lo cual puede significar que quien se implica en estos devenires no se transforma exclusivamente en un animal, ni el animal en un hombre-mujer, puesto que todo devenir no tiene ninguna fijación dada de antemano.

En esta misma trayectoria, Deleuze y Guattari (1998) sostienen "Creemos en la existencia de devenires animales muy especiales que atraviesan y arrastran al hombre, y que afectan tanto al animal como al hombre" (p. 244). El transformarse en animal, en este caso, pareciese ser un pacto que configura una conjugación de fuerzas humanas y no humanas, quizá con el objetivo de volver más potente la hazaña deseada en ese momento de transformación. Ante esto, tenemos que preguntarnos ¿Cuáles son los devenires animales de Remedios Varo? Si en el entramado rizomático de la totalidad de su obra, en ocasiones deviene búho, deviene gato, deviene pájaro, deviene libélula.

Por ejemplo, en la obra "Caza nocturna", 1958, el viaje creativo de la pintora nos lleva a visualizar la escena donde la protagonista es una mujer búho. En la oscuridad de un recoveco se pueden ver otros dos búhos más pequeños, como si la mujer fuera la líder de esa manada, y ese encuentra evocará una lección. Del manto que cubre al búho, se escapan unas piernas delgadas de mujer, el piso de rombos ocres, y las paredes barrocas. El bloque de devenir de la mujer lechuza es real en sí mismo. Esto puede significar que no se fija a ninguna determinación identitaria, la transmutación animal de la mujer es real, mas ello no implica que la mujer realmente se haya convertido en una lechuza.

La realidad de ese devenir es simplemente la alianza ejercida con ese animal. En esa medida es un evento diferenciado y que, por más que permanezca anclado a la

conservación de la obra, tiene realidad por sí mismo, independientemente de la artista. Por esta razón, "el devenir es del orden de la alianza". Y bien, de qué alianza estamos hablando, ¿cuál es la alianza que establece Remedios con las lechuzas, los gatos y las cabras?

La lechuza es una lechucería "según una relación variable con la persona que encuentra" (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 246) "Nosotros decimos que todo animal es en primer lugar una banda, una manada, nosotros no devenimos animal sin una fascinación por la manada". De ahí que estas variaciones sutiles e imperceptibles son un derrame constante de fluctuaciones emanadas ante la interacción de la pintora con el devenir animal.

Otro devenir de esta especie lo podemos localizar en la "Creación de las Aves" una mujer lechuza deviene diseñadora de pájaros. Lograr, el nacimiento de estos animalitos, requiere de un ensamblaje especial. El laboratorio cósmico donde trabaja la lechuza, está conformado por un kerotaki de cristal, por donde fluyen sustancias, hilvanadas a la paleta de colores, que, a su vez, se conecta al violín que yace reposado sobre el plexo solar de la creadora.

Por la ventana de lado, aparece un rayo de luz, que atraviesa un prisma rectangular. Probablemente, la armonía de estos elementos heterogéneos son parte del ritual que permite parir pájaros sobre papel. Así inician su vuelo. El rostro de la mujer lechuza denota tranquilidad y un goce un tanto enigmático. Pues como medita Scherer "El devenir es sortilegio y espíritu de un real que lo impulsa y al que constituye; el de la creación que sale de su involucramiento...el devenir es alegría, incremento de ser y de potencia" (... , p.61) Es por eso que el devenir no se puede interpretar como un acto decadente, es decir, como un atentado contra la vida, puesto que por el simple hecho de estar navegando intermitentemente estamos atravesados ante el potente flujo inmanente de algo más

grandiosos: "el cosmos como máquina abstracta, y cada mundo como agenciamiento concreto que la efectúa" (SCHERER , p.281)

#### **4. Devenir fantasma**

Los personajes de Remedios parece que habitan en dimensiones superiores a la terrestre. Desde sus recintos de otros planetas miran y observan la vida en la tierra, diseñando, tejiendo, reparando, objetos, situaciones, territorios. Es como si de cierta manera efectuaran cirugías astrales a distancia. O bien, como si desde otras esferas, estas entidades no humanas, angelicales, híbridos, nos vigilan, y por qué no, nos cuidan. ¿En qué planos de lo ontológico se encuentran estas regiones? ¿Qué tipos de experiencias visionarias llevaron a Remedios a la conexión con estas energías?

Remedios Varo introduce una extravagante energía en sus pinturas, y que dicha energía parece sobrevenir de esferas superiores. Si los ascensos o vuelos de la artista se pueden comprender desde una experiencia de iniciación, es porque tal vez, las cualidades visionarias de sus sentidos la llevaban a posicionarse en una dimensión más arriba de la habitual. ¿Qué miradas pueden acceder a la dimensión secreta y paralela donde habitan los fantasmas? Quizá la mirada cartesiana, o la mirada alienada, entrenada para mirar sólo configuraciones euclidianas, está totalmente incapacitada, para acceder a otro tipo de geometrías.

Y si Remedios es un percepto personificado, como decía Deleuze al referirse a Kandinsky y Kupka, es precisamente porque a través de estas visiones logra derrocar los órdenes policiales de la percepción para impregnarse de las fuerzas insensibles que pavimentan el mundo, y que finalmente nos hacen devenir: "No es ese acaso la definición del percepto personificado: volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, ¿que nos hacen devenir?"

Será acaso que esta traducción de la insensibilidad a la sensibilidad, habilita los ojos de la carne, para aperturar las dimensiones, como si de cierta manera "... al expandir nuestra receptividad en contra de los efectos aniquiladores del hábito y de la búsqueda de control.

Estos devenires imperceptibles son una puerta de acceso a los devenires fantasmales y devenires espectrales. Por supuesto, tanto los fantasmas como los espectros no pertenecen al campo de la imaginación, son reales. ¿Y qué se necesita para devenir fantasma o devenir cualquier otra cosa? De la mano de Deleuze y Guattari, podemos pensar que al igual que cualquier otro devenir, en un devenir fantasma: "Se necesita mucha ascesis, sobriedad, involución creadora: una elegancia inglesa, un tejido inglés confundirse con las paredes, eliminar lo que resalta demasiado, lo demasiado vistoso. (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 281). Sin duda, en las pinturas de Remedios Varo los fantasmas se confunden con las paredes en varias de las pinturas de Remedios. Básicamente, el fantasma deviene imperceptible para los umbrales habituales de percepción. Ahora bien, una vez que se torna visible perceptible para "el ojo del águila" o el "ojo lechuza" de una creadora como Remedios se despliega de sus escondites para hacer cuerpo con el lienzo de la pintora.

Quizá los movimientos de los fantasmas oscilan en dimensiones invisibles, pues mantienen una alianza con lo imperceptible, alianza que se quiebra cuando alguien con mirada de águila es capaz de captarlos en su relatividad: "Los umbrales de percepción son sin duda relativos, así pues, siempre habrá uno capaz de captar lo que escapa al otro: el ojo del águila".

Por ejemplo, en el lienzo "Encuentro, 1959" sobre sale el rostro de un ser por la entrada de un baúl que se pliega al atuendo de una mujer con una mirada estoica. Al fondo, unas tablas almacenan más baúles, como si de cierta manera, se

estuviesen guardando esos objetos. ¿Qué caso tiene mapear un baúl? ¿Qué secretos que intensidad almacena entre el olor a ocre de su madera? Es como si de cierta manera ese devenir mujer devenir fantasma se estuviese enfrentando a cierta parte de su pasado, diluyendo y reconciliando toda catástrofe almacenada en la madera de las cajas baúl. Como si, esa cara fantasma le estuviese recordando una parte del rostro que ya tenía superada pero que emerge de la virtualidad para recordarle que aún sigue viva. El ensamble que la sume nos susurra que son los mismos rostros, pero en tiempo distinto. Hacer cuerpo con el rostro fantasma devenir en ese espectro del campo imperceptible

En Presencia Inquietante 1959 aparece otro devenir mujer plegado a su devenir fantasma sólo que los afectos son más tranquilos como si e cierta manera no tuviese temor alguno de las criaturas imperceptibles. ¡Ah eres tú otra vez sacándome la lengua, molestándome, pero no lo harás!, sigo confeccionando las raíces de algún árbol desconocido de que emerge de ese lienzo con mis piernas de cabra. Hay una presencia que busca inquietar, pero no lo logra.

### ***A manera de cierre***

En esta exploración de la obra de Remedios varo, hemos intentando localizar algunas variaciones desde el concepto de devenir desarrollado por Deleuze y Guattari. En primer lugar, cómo su pintura se puede entender como un devenir diferencial y un devenir brujo, como mujer bruja, que capta las fuerzas extrañas del universo inmanente para después mapearlas en sus lienzos. En este horizonte, vimos cómo la cartografía del arte consiste en dislocar las configuraciones dominantes de lo que da por realidad para encontrar trazos nuevos en un abismo energético desconocido.

En este sentido, la bruja deleuziana irrumpe más allá de los regímenes estéticos dominantes para abrirse a otros flujos

de devenir resistiendo a cualquier armadura de representación de la realidad.

Al parecer, según la visión de los filósofos intensivos los devenires animales no son los más importantes, pues suponen que se sitúan en una región media. Es a partir de esta premisa que hablan de los devenires mujer y devenires niños como algo de naturaleza más superior. Por ejemplo, al primero -al devenir mujer- suponen que tiene un gran poder inductivo, como si de cierta manera poseyera un voltaje tan elevado que tiene la capacidad para guiar el tránsito del resto de los devenires pues posee el don de la imperceptibilidad.

En segundo lugar, cómo sus devenires también son animales, pues hemos navegado a través de sus múltiples encarnaciones a través de lechuzas, búhos, gatos. Y vimos cómo se sincronizan estas fuerzas no humanas como si de cierta manera balbucearan secretos y verdades ilegibles desde una óptica humana.

Finalmente, la energía creadora de Remedios es digna de celebrarse, en un tiempo de poca exploración metafísica, pues nos recuerda que más allá de nuestras supuestas innovaciones tecnológicas existe un gran afuera irreconocible para nuestras estrechas cuadraturas sensoriales.

### **Referências Bibliográficas**

DELEUZE, G. *Diferencia y Repetición*. Barcelona: Amorrortu, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *¿Qué es la Filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil mesetas*. Barcelona: Pretextos, 1988.

LEE, M.; FISHER, M. *Deleuze y la Brujería*. Buenos Aires: Los cuarenta, 2009.

RAMEY, J. *Deleuze Hermético*. Buenos Aires: Los Cuarenta, 2016.

SCHERER, R. *Miradas sobre Deleuze*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2012.



# ABISMOS: NOS ENTRE-MUNDOS DE NÓS MESMOS

Marcelo Vicentin  
Carlos Roberto da Silveira  
Clayton Messias

## *O território*

Beira do mar, lugar comum / Começo  
do caminhar / Pra beira de outro lugar  
À beira do mar, todo mar é um /  
Começo do caminhar / Pra dentro do fundo azul  
A água bateu, o vento soprou / O  
fogo do sol, o sal do senhor / Tudo isso vem, tudo isso  
vai / Pro mesmo lugar de onde tudo sai  
Gilberto Gil, João Donato<sup>88</sup>.

Este texto busca por aproximações e diálogos sobre discussões e conceitos pertinentes à Decolonialidade, particularmente à questão de linha abissal, proposta por Boaventura Sousa Santos (2009) e ao pensamento de Michel Foucault e Gilles Deleuze. Consequentemente, visa apresentar e discutir aproximações.

Para Santos (2009) os processos de colonização e colonialidade estão assentados em linhas que dividem o conjunto de experiências e saberes, entre os do lado de cá (visíveis) e os do lado de lá (invisíveis, inúteis, perigosos etc.). Essas linhas são abissais, e para o autor há a impossibilidade da copresença nos dois lados da linha. Também nos adverte que essas linhas são frutos do pensamento moderno que ao radicalmente opera por uma divisão da realidade social em dois universos distintos entre os “deste lado” e os “do outro lado da linha”: linhas de negação e exclusão; linhas que compõem territorialidades.

---

88 João Donato, João Donato, 1975.

Em *O Fim do Império Cognitivo*, Santos (2019), reafirma esse “outro” território e suas epistemologias e ontologias outras, que operam na emergência de modos de estar e viver no mundo diferentes ao deste lado do território. Não somente um outro território, mas maneiras outras de compor o território, o mundo, de corporizar-se em corpos coletivos ou individuais, de negociar e subverter a realidade como conhecida pelos do lado de cá.

Fronteiras demarcam estes territórios, seja o território dos de cá, dos deste lado e, seja o território dos de lá, dos do outro lado. Uma linha fronteira sempre demarca o limite dos territórios, e indica muito mais que o muro que a constitui, pois esta também metaforiza os limites do bojador<sup>89</sup>, o abismo entre o conhecido e o desconhecido, entre o mundo do “humano” e do “não-humano”: um entre-mundos. No limite dos territórios, entre os territórios há um abismo. O abismo não é o fim, o abismo é um território outro. O abismo não é do lado de cá nem do lado de lá, nem um além território: é o interstício entre duas fronteiras, é um entre-mundo, um mundo outro.

### **A fronteira**

*O menino contou que o muro da casa dele era  
da altura de duas andorinhas.  
(Havia um pomar do outro lado do muro.)  
Mas o que intrigava mais a nossa atenção  
principal  
Era a altura do muro  
Que seria de duas andorinhas.  
Depois o garoto explicou:  
Se o muro tivesse dois metros de altura  
qualquer ladrão pulava  
Mas a altura de duas andorinhas nenhum ladrão  
pulava.  
Isso era.  
Manuel de Barros<sup>90</sup>*

---

89 Cabo do Bojador, o limite do mundo conhecido durante as grandes navegações portuguesas no século XV.

90 Poesia completa, O muro, p. 440-441.

As linhas que demarcam os limites dos territórios, e dos corpos, também demarcam a maior distância do centro, como também o abrandamento das forças centrípetas que absorvem as manifestações e os movimentos que afloram no território. As fronteiras territorializam os limites de um território, de um corpo.

Habitar a fronteira de um território é um exercício de força, de contraconduta ao vórtice e suas forças centrípetas que sugam tudo para um centro. Um exercício de força contrária, centrífuga; a emergência de uma luta contra forças homogeneizantes e não uma fuga. Habitar as fronteiras é um acontecimento, derivações dos limites dos agenciamentos.

Acontecimento: é preciso entendê-lo não como uma decisão, um tratado, um reino, ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se amplia e se envenena e uma outra que faz sua entrada, mascarada. As forças que estão em jogo na história não obedecem nem a uma destinação nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta (FOUCAULT, 2008a, p. 272-273).

Essas relações de forças, o acontecimento, nos impelem à tarefa de elaborarmos-nos a si mesmo, a partir da reflexão sobre um certo "nós", pertencente a um conjunto cultural característico de nossa própria atualidade, de nosso presente; a partir de um "nós" que se constituiu de segredos e verdades escondidas que nos conduziram até um hoje, e, possivelmente, a um amanhã. Sob essas forças que se movimentam a partir da noção de acontecimento, inventamos-nos a nós mesmos.

Esse é o caminho que Foucault (2010) propõe na abertura do curso de O governo de si e dos outros (aula de 5 de janeiro de 1983), com a discussão sobre o texto de Kant, *Was ist Aufklärung?*, e o texto O que são as luzes? (2008b), onde retoma a *Aufklärung*, como uma atitude de modernidade, uma reflexão com

e sobre o presente como uma atitude limite, e não de um momento histórico; como um *éthos* filosófico.

Pergunto-me se não podemos encarar a modernidade mais como uma atitude do que como um período da história. Por atitude, quero dizer um modo de relação que concerne à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa. Um pouco, sem dúvida, como aquilo que os gregos chamavam de *éthos*. Consequentemente, mais do que querer distinguir o 'período moderno' das épocas 'pré ou 'pós-moderna', creio que seria melhor procurar entender como a atitude de modernidade (FOUCAULT, 2008b, p.341-342).

Nesse mesmo texto, Foucault caminha em direção a Baudelaire, como aquele que teria compreendido que a modernidade é mais do que uma simples relação com o presente, é uma relação para consigo mesmo, uma atitude-limite, que implica em um *éthos*, na ousadia de enfrentar nossos medos: um feixe de forças centrífugas que nos permitem habitar as linhas limítrofes, as fronteiras, e a inventar a nós mesmos.

Habitar as fronteiras é viver esse *éthos* como uma atitude-limite, é assumir uma atitude crítica perante ao conhecimento que se universalizou arbitrariamente, tornou-se universal. Uma atitude-limite, crítica sobre um poder e um saber que se quer hegemônico. De acordo com Foucault (2008b), uma crítica sem limitações impostas, arqueológica, sem valor universal, e, ao mesmo tempo, genealógica por emergir de forças contingentes e arbitrarias que "nos fez ser o que somos a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que somos, fazemos ou pensamos" (p. 348).

Consequentemente, atitude experimental que aflora nos limites fronteirios, de explorações das fronteiras. Práticas que Foucault (2008b) denomina de uma ontologia sobre nós mesmos, desviantes de projetos que se pretendem globais e/ou

radicais; práticas e experimentações que propiciam, pela sua acidez, a corrosão e a dissolução de unificações, de identificações e de continuidades radiais.

Na contramão às forças originadas do centro, uma ontologia sobre nós mesmos, uma ontologia do presente, faz-se por desvios, por caminhos sinuosos, pela emergência de forças que surgem de pontos múltiplos e outros; uma ontologia em derivação, compondo mediante forças arbitrárias e contingentes, sob uma atualidade que se faz em perspectiva perante todo saber que se quer universalizante.

Nesse combate, nessa experiencição entre forças, experiências-limites à borda do abismo, nos limites do território; ocupações de uma territorialidade que se faz desterritorializante, de recomposição do território. A ampliação dos limites pela diminuição das distâncias pela perturbação provocante das transgressões, das resistências, das insurreições e dos rompimentos; movimentos contingentes de singularidades, o pertencimento a um certo "nós" que se inventa em um si outro, jogos e práticas de liberdade, um *êthos*, um modo de ser e viver.

Foucault (2008b) alerta que há de se ter cuidado com esta experimentação e afirmação de liberdade que as fronteiras nos causam. Adverte para que não se dissipe com os ventos que assolam o corpo nos limítrofes do território, sobreavisa sobre a força do vórtice que espreita. Há de ser uma experimentação contínua, fazer-se de atitudes experimentais, de experimentações constantes para que se desvie sempre dos processos de solidificação, para não se deixar tragar pelas forças centrípetas, pretendendo-se radicalmente universal. Por conseguinte, fronteiras que não jazem, estáticas, mas que se estabelecem e se movimentam em nós mesmos, colocando-se continuamente à prova.

É preciso considerar a ontologia crítica de nós mesmos não certamente como uma teoria, uma doutrina, nem mesmo como um

corpo permanente de saber que se acumula; é preciso concebê-la como uma atitude, um *êthos*, uma via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível (p. 351).

O mundo e sua mundanidade, ao invés do que propõe um saber universal, não se fez a partir de um ponto primevo, primitivo e essencial; constituiu-se, nos constituindo e constituindo suas fronteiras, violenta e arbitrariamente. Por consequência, em seu centro esconde-se a máquina que a tudo sorve, devorando referências e coordenadas outras, estabelecendo um centro de onde emerge a ilusão de calma de um valor primeiro e de sua finitude, que engana aos sentidos.

Para resistir a força centrípeta desta máquina, a força de feixes que escapam e escorregam: contracondutas que permitem ir ao encontro das fronteiras nos territórios, espacialidade onde a força do vórtice persiste diminuta, enfraquecida, oportunizando rearranjos fronteiriços, contemplar, à beira do abismo, horizontes desconhecidos. Uma prática de liberdade que obstruí a centralidade, substituindo-a por uma multiplicidade de acontecimentos que se misturam e entrelaçam.

A história 'efetiva' faz ressurgir o acontecimento no que ele pode ter de único e agudo. Acontecimento não uma decisão, um tratado, um reino, ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e uma outra que faz sua entrada, mascarada. As forças que se encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta (FOUCAULT, 2008a, 272-273).

Distante dos universais, afastados de processos que implicam em princípio, meio e fim, nem um projeto inicial nem seu produto ou consequência: apenas a singularidade e o acaso do acontecimento, os riscos do arbitrário sob o domínio de um

poder-saber, que busca controlar os riscos e o riso, provocando a ordem do pensar e do existir, perturbando não o outro, mas a nós mesmos. Práticas que individualizadas ou coletivas, singulares e contingentes, diferentemente aos processos, não se tornam universais.

Uma prática de liberdade, condição ontológica ética - visto que, para praticar a liberdade, é preciso previamente ser livre, como também exigir uma atitude-limite, uma atitude nos limítrofes do território, nos limites do corpo -, oportuniza uma ação do sujeito sobre si próprio, manifesta em uma liberdade interior que perturba uma ordem anterior e universal, distorcendo o presente, derivando-o em seus pontos de emergências, desarticulando certa certeza sobre quem se é e o que se pode ser.

Ruminar uma ontologia do presente é regurgitar práticas de uma estranheza destoante à ordem natural e retilínea do mundo, é romper e fraturar as simetrias e familiaridades próprias do mundo. À beira do abismo, essa atitude-limite como uma prática de liberdade, de acordo com Diogo Sardinha (2019, p. 31) diz "respeito à maneira como os humanos se constituem como capazes de escolher o que são e o que fazem, numa relação consigo e com outrem".

Habitar as fronteiras é uma prática de violência, é agredir e dilacerar às forças que nos sugam para o centro; demanda ferocidade, a atitude de constituir-se a si próprio. Uma atitude que nos movimenta, nos empurra para os limites daquilo que conhecemos e sentimos como liberdade, que nos conduz, por meio de forças centrífugas, para à beira do abismo, que não é o fim em si, mas um entre, o interstício.

Atitudes que nos movimente para os limites. No limítrofe, encontramos o abismo. Mas o abismo não é um fim, é só um limite; como uma regra ou uma norma. Confrontando o limite, à beira do abismo movimentamo-nos para o front da experimentação, para o lado de fora de uma experiência já experimentada: a

experiência da força em relação com outras forças, uma experiência-limite.

### **O abismo**

*Não possuía mais a pintura de outros tempos.  
Era um muro ancião e tinha alma de gente.  
Muito alto e firme, de uma mudez sombria.  
Certas flores do chão subiam de suas bases  
Procurando deitar raízes no seu corpo entregue ao tempo.  
Nunca pude saber o que se escondia por detrás dele.  
Dos meus amigos de infância, um dizia ter violado tal segredo,  
E nos contava de um enorme pomar misterioso.*

*Mas eu, eu sempre acreditei que o terreno que ficava atrás do muro  
era um terreno abandonado!  
Manoel de Barros<sup>91</sup>*

As linhas abissais impossibilitam a coabitação de dois territórios. A impossibilidade de coabitação torna o abismo abissal, e entre essas fronteiras, um entre-mundos. Território desconhecido que aterroriza os corações. Mas para além da dor e do temor, apenas nem o lado de cá nem o lado de lá.

Por isso propomos habitar o entre-mundos, habitar o abismo, o movimento incessante de reconfiguração das fronteiras e dos abismos, caminhando da beira do abismo para dentro do abismo, diminuindo as fronteiras dos territórios, reterritorializando o abismo, reterritorializando a nós mesmos.

O abismo não é um fim, é só um limite. O abismo é o *E*, como o definiu Gilles Deleuze (2017).

O *E* não é nem um nem o outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas não se vê, porque ela é o menos perceptível. E, no entanto, é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam. [...] De Norte a Sul, sempre serão encontradas linhas que vão desviar os conjuntos, um *E*, *E*, *E* que marca a cada vez um novo limiar, uma

---

91 Poesia completa, O muro, p. 40-41.



nova direção da linha quebrada, um novo desfilar da fronteira. [...] 'ver as fronteiras', isto é, fazer ver o imperceptível. (p.62-63).

As fronteiras demarcam a beira do abismo, que, no limite, é o fim de um território; sua continuidade é um não-território, um entre territórios. Espaço para agenciamentos, como escrevem Deleuze e Guattari: "o agenciamento [fica] entre duas camadas, entre dois estratos, tendo, portanto, uma face voltada para os estratos (nesse sentido era um *interestrato*), mas também uma face voltada para outro lugar, para o corpo sem órgãos ou plano de consistência" (2014, p.71).

O abismo, para nós, é o lado de fora (DELEUZE, 2013), a face voltada para outro lugar, espaço do devir, da multiplicidade de forças, onde as coisas ainda informes, sem forma, não são, estão para acontecer, o que diferencia o fora da exterioridade. O abismo, o fora é "o diagrama, enquanto expõe um conjunto de relações de forças, não é um lugar, mas um 'não-lugar': é lugar apenas para as mutações [...] devir mutante" (p.92).

Retomando o pensamento de Foucault, Deleuze (2013) escreve que a interioridade pressupõe um ponto de origem, de início, bem como de fim que coincidam sob o regime de um ordenamento, e a exterioridade é um outro território, um outro estrato da mesma ordem. Por conseguinte, o abismo emerge como um entre território de criação e instauração de uma experiência do fora das fronteiras do ordenamento, de um início e um fim; nas dimensões do virtual, que não mais não-ser, negativo, atua ontologicamente ética e positivamente, afirmando sua coexistência ao atual, ao ser.

É esta a tara do possível, tara que o denuncia como produzido depois, fabricado retroativamente, feito à imagem daquilo a que ele se assemelha. A atualização do virtual, ao contrário, sempre se faz por diferença, divergência ou diferenciação. A atualização rompe tanto com a semelhança como

processo quanto com a identidade como princípio. Nunca os termos atuais se assemelham à virtualidade que eles atualizam: as qualidades e as espécies não se assemelham às relações diferenciais que elas encarnam; as partes não se assemelham às singularidades que elas encarnam. A atualização, a diferenciação, neste sentido, é sempre uma verdadeira criação (DELEUZE, 2006, p.202).

Estar no abismo, é ocupar um território de criação e instauração de uma experiência que não se faz pelo dualismo com o real, pois, para Deleuze (2006, p. 201), contrariamente, o virtual "não se opõe ao real; ele possui uma plena realidade por si mesmo. Seu processo é a atualização", uma constante atualização das potências do virtual, absolutamente reais. Atual e virtual coexistem, formam um circuito da própria existência, visto que, não diferencia o existente e o não existente. O virtual "designa uma multiplicidade pura na Idéia, que exclui radicalmente o idêntico como condição prévia" (p. 202).

A oposição ao real é o possível, é a uma representação do mundo já dada e fixa. Virtual e atual não se desassocia, apenas se diferenciam, pois o virtual ao atualizar-se, diferencia-se. Assim, experienciar as forças do abismo, não é um irreal, mas a virtualidade do real, sua atualização; criação em devir de algo que se diferencia, ao invés de repetir-se; logo, a potência de subjetividades e modos de existência outros.

Atualizar-se, para um potencial ou um virtual, é sempre criar linhas divergentes que correspondam, sem semelhança, à multiplicidade virtual. O virtual tem a realidade de uma tarefa a ser cumprida, assim como a realidade de um problema a ser resolvido; é o problema que orienta, condiciona, engendra as soluções, mas estas não se assemelham às condições do problema. [...] No virtual, a diferença e a repetição fundam o movimento da atualização, da diferenciação como criação, substituindo,

assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram um pseudo-movimento, o falso movimento da realização como limitação abstrata. (DELEUZE, 2006, p. 202).

No abismo, abismo adentro, o soçobrar dos limites: território e corpo ficam ante o insuportável e o esgotamento, a dor e o risco. Experimento de desamparo, de despedaçamento, mas também de experiência vivida, de potência para transformação e de invenção; de rearranjo da linguagem e seus signos. O abismo desloca a linguagem, o pensamento, a razão moderna; dessubjetiva o sujeito, sua maioridade, sua verdade; instaura uma experiência radical de experiência e existência.

Território sem limite, de fronteiras reterritorializantes, o abismo desterritorializa. Sob a força da queda, quebrantam-se dicotomias e dialéticas; emergem acontecimentos derivados dos limites dos agenciamentos, relações de força que se invertem, desobedientes ao acaso da luta.

Por conseguinte, retomando Foucault sobre a literatura de Blanchot (2009) o território, os espaços são separados por abismos, espaço "livre de qualquer centro, apátrida" (p. 226), onde a vida não cessa; espaço que reterritorializa o pensamento permitindo estratégias que convergem para uma geofilosofia ou estratégias de invenção de subjetividades, na produção de sensibilidades que permitem a emergência de um pensamento e de uma produção de efeitos e afetos sob a paisagem e o território; lama e lodo, espaço fértil para um ato de criação, para agenciar outros modos de vida e subjetividades

### **A queda**

Joga teu pesar no abismo!  
Esquece, Homem! Esquece, Homem!  
Divina é a arte do esquecer!  
Queres voar,  
Queres habitar as alturas:  
Joga o que mais te pesa no mar!  
Eis o mar – joga-te no mar!  
Divina é a arte do esquecer!

No abismo, em seu limite, quedar-se; abandonar os limites do corpo e do território, deixar-se agenciar pelo corpo que cai abismo adentro, como os átomos dos epicuristas que caem pelo vazio sem encontrarem resistência, mas que por um capricho<sup>92</sup> cada átomo decai de uma direção originária, sua primeira direção que possibilita o encontro, o choque: o *clinâmen*, por Lucrecio, é a razão do encontro e das relações entre os átomos, movimentos aleatórios laterais, sem causa, que permite aos átomos se agregarem a outros átomos e, por conseguinte, a formar mundos.

A produção do diverso que não se encerra em uma soma, que não se totaliza, não se fecha sobre si própria, nem em um Uno, um Ser, ou um Todo, mas em combinações múltiplas e diversas que impedem a existência de um mundo único e total. Deleuze (2015) observa que a Natureza, para o pensamento epicurista, não é da ordem dos atributos, mas dos conjuntos, “ela se exprime em ‘e’ e não em ‘é’” (p. 274).

Para nós, o abismo - e os corpos em queda no abismo - também se manifesta pelo “e”, pelas possibilidades de encontros, pela presença de forças que os fazem colidir com outros corpos, átomos colidindo com outros átomos constituindo mundos e mundos outros. Por consequência, em queda, corpos como átomos a experimentar o choque por forças, o acaso de forças a reagrupar a palavra, a linguagem, a constituir novos corpos, novas ideias, corpos-ideias; pensamentos-corpo-carne de arranjos atômicos sem um ponto inicial, sem a força centrípeta da máquina central a ordenar os fluxos.

Uma vez que o real procede de um arranjo de átomos em relações de velocidade no vazio, tudo se reduz a essa verdade simples e evidente. Afora a matéria, nada existe. [...] os critérios da verdade residem nas sensações e nas afecções;

---

<sup>92</sup> “Capricho de átomo de Bergson, que assim qualifica o *clinâmen*, a declividade atômica sem a qual nada teria ocorrido” (ONFRAY, 2008, p.261).

Átomos do corpo que aprendem os átomos desprendidos da matéria, os simulacros, tudo invoca e supõe a conjunção atômica. Não há universo invisível, não há criaturas ideais, deuses ou conceitos, não há além-mundos inacessíveis aos sentidos [...], o real coincide muito exatamente com o que se vê, sente e percebe, o que nossos cinco sentidos nos informam (ONFRAY, 2008, 184).

Sob a ética epicurista, a recusa a toda transcendência que busca por criações externas de mundos ou de composição dos corpos. Em oposição, uma imanência de múltiplas composições entre átomos e vazio, em que "o mundo aparece por aquilo que é: uma máquina, um mecanismo, uma mecânica trabalhada por fluxos, movimentos energias, forças, conjunto vibrando à maneira de um imenso corpo vivo" (ONFRAY, 2008, p. 186). Agregação e desagregação, composição de corpos e territórios ante forças livres que produzem encontros, acontecimentos: no limite da lógica atômica, não há inícios, apenas movimentos.

A ética do atomismo epicurista é a do habitar intensamente o presente, de um viver bem para morrer bem, celebrando a pulsão de vida, e a potência do diverso, sua produção e reprodução, da composição e recomposição de corpos, sem unicidade de um Ser ou um Todo. Uma ontologia em que os corpos são diversidades e heterogeneidade de matéria e elementos, compondo-se a todo momento, compondo um presente que se atualiza.

O abismo como território do não-lugar, do fora, em que átomos se compõem em com outros átomos, de forças compondo com outras forças, a ganhar e ceder elementos para novas composições, corpos outros que se inventam, virtualizam-se, atualizando o real, operando num espaço que não é o das formas rígidas, "onde a relação é uma não-relação, o lugar um "não-lugar", a história um devir". (2013, p. 93)

Assim como Alice de Lewis Carroll (DELEUZE, 2015), atravessando o espelho, experimentando o devir de ser o que não

foi e o que já não se é, experimentando a perda da identidade que nomeia o que se foi, o que é e o que se pode ser, temos pelo abismo, e à queda iminente, a experimentação de se colocar em devir, um devir ontológico de não ser nem do lado de cá, nem do lado de lá; apenas um corpo-composição, que se compõe e se atualiza pelas forças que o rasgam, ação das composições da casualidade.

A queda no abismo como uma prática de liberdade, uma atitude-limite à potência da vida, corpo solto no abismo, a escapar à tirania da negatividade, num suicídio epistemológico, prática de autodestruição que não se confundem com a pulsão de morte. Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor (2012, p. 25).

Por conseguinte, dentro do abismo, no entre-mundos, fios e linhas emaranham-se. Experimentações que movimentam um presente, diferentes passados e algo futuro. Desterritorializações a inaugurar tempos outros: acontecimento.

## Referências

BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Trad. L. Orlandi e R. Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, G. *Foucault*. Trad. C. S. Martins. 9. reimp., São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. L. R. S. Fortes. 5. ed. 3. reimp., São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, G. Três questões sobre Seis vezes dois (Godard). In: DELEUZE, G. *Conversações*. Trad. P. P. Pelbart. 3. ed., 1. reimp., São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. 28 de novembro de 1947 - como criar para si um corpo sem órgãos. In: *Mil platôs: capitalismo e*

*esquizofrenia 2*, vol. 3. Trad. A. G. Neto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. 10.000 a. C. - a geologia da moral (quem a Terra pensa que é? *In: Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. Trad. C. P. Costa. 2. ed., 1. reimpr., São Paulo: Editora 34, 2014.

FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. *In: MOTTA, M. B. (org.). Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Trad. E. Monteiro. 2. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a.

FOUCAULT, M. O que são as luzes? *In: MOTTA, M. B. (org.). Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Trad. E. Monteiro. 2. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

FOUCAULT, M. *O governo de si e dos outros: curso no Collège de France*. Trad. E. Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ONFRAY, M. Sexto tempo - sob o signo do porco: o epicurismo greco-romano. *In: ONFRAY, M. Contra história da filosofia: I as sabedorias antigas*. Trad. M. Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (orgs.). Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, B. S. O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SARDINHA, D. O último Foucault e seu sistema de liberdade. *In: BUTTURI JR, A. et al. (orgs.). Foucault e as práticas de liberdade II: topologias políticas e heterologias*. Campinas: Pontes, 2019.

# CAOSMOPOTÊNCIA, IMPODER E CRUELDADE: DOS ESTILHAÇOS DE DEUS À DISSOLUÇÃO DO EU – POR UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA

Alex Fabiano C. Jardim  
Michelle Martins

*« Tous les systèmes que j'ai pu construire ne  
correspondront jamais à mes cris comme un homme occupé à  
reconstruire sa vie. »  
Antonin Artaud*

Sobre os estilhaços de deus, o corpo artaudiano grita! No "Hospício de Deus 'um anjo com vocação para demônio'"<sup>93</sup>! a perda de si e dissolução do eu transfigurados como signo trágico do pensamento em nosso tempo enquanto caos-potência das entranhas da crueldade experiência estética intempestiva da existência – sob a égide do impoder, grita incandescentemente pela liberdade! "verdadeira e imortal liberdade"! "Ele dispôs de mim até o absurdo, este Deus; ele me manteve vivo em um vazio de negações, de negações encarniçadas de mim mesmo, ele destruiu em mim até os menores brotos da vida pensante, da vida sentida." (ARTAUD, 2014, p. 250)

Uma intranquilidade do espírito tomado por um devir-Diabo! Devir este que se caracteriza pelo seu afastamento de Deus. "O Diabo tem as mais amplas perspectivas sobre Deus(...) O Diabo: o mais velho amigo do conhecimento" (NIETZSCHE, 2005, p.68). Despudorado! Ampliava e amplificava com seu Teatro corporal o desejo de viver, explorando sem pudor suas próprias vivências e

---

93 Referência a autora Maura Lopes Cançado, em sua obra "Hospício é Deus". Cf. CANÇADO, M. L. *Hospício é Deus: Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.



imerso tudo ao seu entorno em uma eterna dança trágica em uma temporalidade afirmativa, com movimentos enlouquecidos, não fala outra língua a não ser àquela que extraía o indivíduo dos liames que se ancora, uma fuga dos juízos, nas armadilhas das vigarices cósmicas, o riso zombador dionisiaco, da suspeita e da dor que ressoa em um anacronismo transcendente-corporal, fora das estruturas e dos fluxos representativos que insistem em fazer do seu corpo estéril, irreprodutor de possibilidades, em máquina-de-reproduzir-sentidos, conduzi-lo pela curva tangente e torna-lo suscetível a uma economia do corpo e linguística, máquina-aprisionada. "Dança agora sobre mil dorsos, Dorsos de ondas, malícias de ondas-Salve quem novas danças cria! Dancemos de mil maneiras, Livre - seja chamada a nossa arte E gaia - a nossa ciência!" (NIETZSCHE, 2012, p.285 - *Grifos do autor*) Um dançar às avessas: A dança do corpo sem deus: Dionísio e Momos - chamados-corpos, os amantes dos espetáculos cruéis. Dançando nas dobras dos contornos dos limites abismais, por um deslocamento dos limites: por um devir nômade libertário: deserto por onde escorrem os fluxos descodificados do desejo, fim de mundo, apocalipse. Mais-valia dos desejos. Uma Bricolagem entre arte - morte - ritual, que pela catarse da experiência artística, o corpo pode ser pensado como ética da existência. Implodir com os automatismos que aprisionam a vida dentro do próprio homem. "Ele [Deus] me reduziu a ser como um autômato que anda, mas um autômato que sentiria a ruptura de sua inconsciência" (ARTAUD, 2014, p. 250).

A proposta do nosso trabalho é produzir uma conversação entre Deleuze e Guattari e Artaud, ora vezes com Nietzsche, enquanto 'conversadores' de uma prosa em comum: a vida. Partindo-se desse encontro, discutiremos o conceito de *devir-revolucionário*. A ideia é pensar Artaud enquanto intercessor, personagem conceitual importante para pensarmos em Deleuze o

esgotamento.<sup>94</sup> Pensando pela proposta do *Teatro da crueldade Artaudiano*, a partir de um ritual da dor no caso-limite, voz, grafismo e olho; como instrumentos capazes de evocar a sensibilidade do espectador, de tal modo que provoque uma violência do pensamento. Pela coagulação de palavras. E compulsão da dança da degenerescência e exuberância do pensar. Cria canais de escoamento estigmatizados como imorais, abandonados a calúnia e melancolia. Desenha a cartografia do seu dançar: arrombar as dobradiças das grandes portas cristalinas do espaço-tempo, as forquilha do pensamento e a entropia dos sentidos. Inexorável papoula! Arranca os seus olhos morais e toda a volúpia e gozo dos enunciados, automatismos, significações, absolutidades de Deus! “Raios, pássaros, vozes, nervos entram em relações permutáveis de genealogia complexa com Deus e com as formas divididas de Deus” (DELEUZE, 2011, p.29-30). Coloca-os no refratário autóctone do invólucro de uma inscrição intensiva, irregular: dessecação brutal da dor penosa, recria as experiências imanentes e desarranjadas próprias da vida, o seu limite é seu corpo. “As divisões de Deus, as genealogias esquadrihadoras e as suas permutações. Tudo está sobre esse corpo incriado, como os piolhos na juba do leão” (DELEUZE, 2011, p.29-30).

No pântano da crueldade artaudiana, a grandeza das intensidades com que ele perpassa, passa e traça, imerge, mergulha e envolve, cartografa uma aperiodicidade do tempo, velocidades cada vez mais aumentadas diretamente ao centro viscoso e visceral dos sentidos, com uma frequência perturbadora que o faz vaguear para longe, para o abraçar de seus tormentos, o subterrâneo carcoma da substância sublime que

---

94 Sabemos que Deleuze trata do problema do esgotado/esgotamento num texto dedicado ao Beckett. Mas a ideia é utilizar ou direcionar o conceito para algumas questões apontadas pelo Artaud.

fecunda, começa e nutre em si o “*caput mortuum*”<sup>95</sup> [refugio]” (NIETZSCHE, 2005, p. 98) e travessia para uma elevação do homem. Desenfado desinteressado que faz deslizar sobre a frialdade (in)orgânica da sua pele tosca e seus ouvidos temerários a uma atmosfera de ruídos e burburinhos desgostosos e insólitos que o condenam a uma condição de morto-vivo, na eminência do suicídio, consolo que lhe cabe e veste como *pensamento-mortuário*<sup>96</sup>, possibilidade e balsa para atravessar noites ruins, de insônia e medo. “Eis que eu quis dar prova de minha vida, eu quis me reunir com a realidade ressoante das coisas, eu quis romper minha fatalidade” (ARTAUD, 2014, p. 250). Nietzsche outrora dissera: “Onde você estiver, cave bem fundo! Lá embaixo está a fonte! Deixe que gritem os homens escuros: ‘Lá embaixo é sempre - inferno!’” (NIETZSCHE, 2012, p.17). Antonin, em sua volúpia patológica indomável, perversão do corpo, fala-nos numa *vontade de morte*. “Eu sinto a morte sobre mim como uma torrente, como o salto instantâneo de um raio cuja capacidade eu não imagino. Eu sinto a morte carregada de delícias, de dédalos turbilhonantes. Onde está, aí dentro, o pensamento de meu ser?” (ARTAUD, 2014, p. 250).

Mórbido, voluptuoso estranhamento de uma insânia coexistência anarquista, que se quer vontade crepuscular da elevação do prazer, da *afecção* e *percepção*, eterno vir-a-ser de uma vontade afirmativa. “Fantasmagoria conceitual que se faz prelúdio da semilograda síntese” (NIETZSCHE, 2005, p.148) disjuntiva, corruptiva e embriagada do *Espírito-livre!* Uma

---

95 A esse respeito indicamos a leitura: Cf. P. 98 e nota de rodapé [nota do tradutor] n° 112, p. 217. In: NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Vide referências.

96 “Se eu me mato, não será para me destruir, mas para me reconstituir, o suicídio não será para mim senão um meio de me reconquistar violentamente, de irromper brutalmente em meu ser, de antecipar o avanço incerto de Deus. Pelo suicídio, eu reintroduzo meu desígnio na natureza, eu dou pela primeira vez às coisas a forma de minha vontade. Eu me livro deste condicionamento de meus órgãos tão mal ajustados com meu eu e a vida não é mais para mim um acaso absurdo onde eu penso aquilo que me dão a pensar.” (ARTAUD, 2014, p. 249)

aflição sublime, mordaz, “espiritualidade vivaz e audaciosa”<sup>97</sup> (NIETZSCHE, 2005, p.108). Ousadia e sutileza, poder exorbitante, modalizador insolente que tinge de cores quentes uma arte que cria e cultiva, transbordante de vontade genuinamente transgressora, afirmativa. *Se quer e se faz da destruição*<sup>98</sup>. Experiencia dilacerante. “Na luz da evidência e da realidade do cérebro, no ponto em que o mundo se torna sonoro e resistente em nós, com os olhos de quem sente em si as coisas se refazerem, de quem se apega e se fixa no começo de uma nova realidade” (ARTAUD, 2014, p.247). Corpo pleno sem órgãos. Com seu caráter fluido e deslizante desenha uma genealogia esquizofrênica inscrita pelo embaralhamento dos códigos. Uma rebeldia nas *sínteses de produção dos fluxos de desejo*<sup>99</sup>. Configurando-se em comunicações em devir. O que faz com que os agentes e as forças de produção se constituam enquanto potência intensiva, ilimitada e delirante de um mundo imanente. Divide a si mesmo, reproduz a si próprio, por uma explosão de dentro, explosão subversiva em meio as linhas de “catástrofe” ou de “queda”. “Pontos de disjunção entre os quais se tece toda uma rede de sínteses novas que quadriculam a superfície” (DELEUZE, 2011, p.25) em um sistema perpassado por meio de investimentos

---

97 A esse respeito indicamos a leitura: Cf. Aforismo 213, p. 107 - 109. In: NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

98 “Se eu me mato, não será para me destruir, mas para me reconstituir, o suicídio não será para mim senão um meio de me reconquistar violentamente, de irromper brutalmente em meu ser, de antecipar o avanço incerto de Deus. Pelo suicídio, eu reintroduzo meu desígnio na natureza, eu dou pela primeira vez às coisas a forma de minha vontade. Eu me livro deste condicionamento de meus órgãos tão mal ajustados com meu eu e a vida não é mais para mim um acaso absurdo onde eu penso aquilo que me dão a pensar.” (ARTAUD, 2014, p. 249)

99 No processo do movimento de produção desejante: reintroduz as sínteses conectivas de produção, recobrando-as de acordo com seu próprio modelo. Com setores sucessivos de modificação. Esse processo de produção se dá no desarranjo. Desarranjo constante. “Mas é sobre o corpo sem órgãos que tudo se passa e se registra.” (DELEUZE, 2011, p. 30) De modo que a superfície de encantamento miraculante de registro atribui a si próprio o conjunto e as partes do processo do qual toda produção que inscreve. Supondo assim, independentemente de toda projeção, um engendramento precisamente sobre si.

e contrainvestimentos de cadeias de cortes e fluxos descodificados de desejo. Uma genealogia do desejo. Que faz transbordar de seu âmago escorrendo pelas suas bordas as ramificações que ora se cruzam, ora se inter cruzam; elementos formadores das cadeias rizomáticas de captura de fragmentos desviantes dos signos de qualquer natureza, operando como que espirais de acontecimentos-deslocamento, que desembocam na designação de um "sistema de permutações possíveis entre diferenças que sempre retornam ao mesmo" (DELEUZE, 2011, p.25). Funcionando como um jogo. Eterno jogo do vir-a-ser. Embate à tirania da identidade, a ditadura do corpo. "Escreve sobre o seu corpo a litania das disjunções e constrói para si um mundo de encenações em que a mais minúscula permutação deve responder à nova situação ou ao interpelante indiscreto" (DELEUZE, 2011, p.25-26).

Corpo-devir, corpo-literatura(dor), corpo-fluxo, corpo enquanto partitura desenhada em movimentos aberrantes inscritos sobre os códigos, corpo-desloca(dor)-de-vivências, corpo-intensivo, corpo-sem-órgãos, corpo-squizo, corpo-experiência-do-esvaziamento. Faz da armadilha do esvaziamento e esgotamento, do caos e da sombra do ínfimo resquício de uma "partícula de Deus" que circula e circunda em seu sangue e quer fazer corpo-canceroso, que o persegue como uma sombra - tal qual como a que perseguia Zaratustra em suas andanças: o espectro de uma maldição fantasmagórica das profundidades de um Deus morto, onde os gritos de agonia de seu momento-morte foram tão altos, odiosos e silentes ainda assim, canonizaram-se à cultura, uma acústica visceral que marca abstratamente no homem civilizado, o martirizado por uma herança temporal-histórica, colocado na nau dos impotentes e ressentidos, a latência da interiorização do recalçamento - faz um instrumento, um teatro-ritual de gritos, uivos raivosos, ritos de sangue. Era uma espécie de magia de purificação através de uma extirpação, de Deus, brutal e esmagadora pelo sangue e através do sangue

(ARTAUD, 2019, p.194). Numa dança tanto frenética quanto demoníaca com seus instintos, angústias e loucura, onde ele faz o seu palco, do palco uma pista de dança. E dança! Na dança desse balé sem deus ele se entrega e mistura. Não se pode mais separar sua teatralidade do seu ser. Estabelece uma "presença". Há um esquecimento fundamental do organismo. Nesse instante intermitente não há mais órgãos, não há mais corpo. O seu Eu se dissolve em frenesi e há tão somente fluxos. Uma fusão-acontecimento do mergulho nas sombras de sua singularidade. Numa luminosidade divina que faz escorrer de todo o balançar do seu corpo pura energia cósmica. Um acasalamento, a consumação de um prazer morte-vida. Uma possessão do seu corpo pelo devir, a vontade de potência se faz síntese que circula seu sangue a jorrar, você abraça esse momento de delírio, de sonho diabólico e de plenitude da beleza em obscuridade e num ato de amor e completude ejacula alegria. Criou para si um *Corpo sem Órgãos*. Esse momento de gozo sublime tanto quanto violento e angustiante dura apenas um instante. Nas espirais do perpétuo presente vivo da atuação-performance dramática do teatro que ante sua imediaticidade, nos colocamos a experienciar sua crueldade, e nesse momento catártico de afetação-sublimação, da linha errática formada há uma bi-univocização de plurívocas inquietações, fluxos de intensidades-acontecimentos do corpo fragmentado, onde o corpo indefinido, desterritorializado, dissociado e permitido liberto das amarras do juízo evolui na ambiência de um plano de composição de possíveis, onde seu inconsciente funcionaria tal somente como sua máquina-desejante, capaz de estabelecer agenciamentos coletivos, que pela máquina abstrata desaguam suas ramificações no desejo.

Uma explosão pelo enclausuramento do corpo, pelo corpo que já não aguenta mais e é preciso ser refeito. Pela dor, angústia e esgotamento pela tortura da "nocividade microbiana dos micróbios de deus" (ARTAUD, 2019, p.195), que moralizam os instintos primitivos do homem. "E todos os ritos para

esclerosar, atar, petrificar, amarrar” (ARTAUD, 2017, p.133) o corpo humano “dentro do módulo de suas estratificações atuais” (ARTAUD, 2017, p.133): “o organismo, a significância e a subjetivação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.25). A valsa da escrita artaudiana, de um corpo sem deus, sem órgãos, sem juízo, nos faz andar à beira de um abismo engenhoso, onde forças que promovem um estrangulamento político pretendem nos manter no limbo do cansaço. “A partir da ideia de que o indivíduo não nos é dado (a priori), acho que há apenas uma consequência: temos que criar a nós mesmos como uma obra de arte” (FOUCAULT, 1984b, p.50).

Ante o apequenamento do homem que se fez/faz meta da civilização, tendo em vista os sintomas de *décadence* tão claros, quanto inúmeros e graves. Embotando nossa força de agir, potências criadoras e poder de ataque. O cansaço tão grande quanto a tristeza... Como então pensar em tempos de niilismo? e de que modo e até que ponto a experimentação do niilismo funciona como um agenciamento de forças que desembocam na constituição do corpo intenso? “A angústia que se aproxima e se distancia cada vez mais densa, cada vez mais pesada e mais ingurgitada. É o próprio corpo que chegou ao limite de sua distensão e de suas forças e que precisa, apesar de tudo, ir mais longe” (ARTAUD, 2014, p. 213).

Artaud nos faz experimentar o extremo do abandono, do desamparo, do desespero. “O sentimento desta desolação e deste mal-estar inominável, qual grito, digno do ladrar de um cão num sonho, te arrepia a pele, te revira a garganta, no extravio de um afogamento insensato” (ARTAUD, 2014, p.214). Adentrando aquilo de mais profundo e subterrâneo que o homem parece haver esquecido. Um conjunto lancinante de uma gestografia de ritos onde a linguagem teatral se exterioriza, e toda linguagem falada, que ao residir numa experiência configurado como acontecimento intensivo, faz com que o espectador mergulhado na mais profunda estranheza, na tormenta de espírito, entrelaçados

e mergulhados na confusão e nas modulações sombrias, fazem uma linguagem balbuciante. É um resgate da liberdade do homem desaparecida do mundo. Seus instintos. E que fora aprisionada no próprio homem. É uma linguagem corporal. Agenciamentos de corpos. Uma construção de um plano de imanência, para que o homem seja devorado de assalto pelo espetáculo, e que com seu corpo suspenso, tente estabelecer sua liberdade, se desprender das amarras do juízo de deus, angústia sentida que o levara ao seu inconsciente a possibilidade de conhecer quem se é. "Rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos" (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.260). Um arrebatamento pela vertigem do aniquilamento da sua própria voz. "Um ancoradouro de lantejoulas lateja na recriação ligeira das moradas nupciais desbravando a pausa ilusória que decompõe o dilúvio cronológico da voz" (SERGUILHA, 2002, p.12).

Tendo em vista a inscrição selvagem que marca os corpos: *regime da dívida*<sup>100</sup>. A aliança-dívida que corresponde ao que Nietzsche descrevia como o trabalho pré-histórico da humanidade. Relação credor-devedor e como isso ressoa no contexto de dominação biopolítico contemporâneo. Traçam um combate as inscrições no corpo, que estrangulam nossa potência de ser e agir no mundo. Estrangulando assim também, a própria vida. A medida em que "ajustamos para nós um mundo em que podemos viver - supondo corpos, linhas, superfícies, causas e efeitos, movimento e repouso, forma e conteúdo (...) A vida não é argumento; entre as condições para a vida poderia estar o erro" (NIETZSCHE, 2012, p.135).

Será possível fazer dessa despotencialização, dessa melancolia, um *signo* possibilitador de uma transvaloração dos valores? Porque é no esgotamento que vivenciaremos a *experiência-limite* entre a vida e a morte. "Uma transvaloração de valores só pode realizar-se se existe uma tensão de novas

---

100 Cf. P. 252 - 253, In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. Vide Referências.



necessidades, de novos insatisfeitos, que sofrem da antiga valorização, sem disso tomar consciência(...)" (PELBART, 2016, p.103). O esgotamento é a experiência de que o possível se extinguiu. Convertendo os campos da possibilidade em efeitos aleatórios de necessidades abertas para formas de uma ressingularização subjetiva. Gerando novos universos de referência, novos modos de sentir os mundos de vida, novos estilos de vidas, e mesmo até, um rumo diferente dos acontecimentos. Uma simbiose imanente e de imanências: os agenciamentos coletivos. O que nos faz ser e agir no mundo. No rastro de um procedimento auto-enunciativo, produtor de novas sínteses. Remonta as significações territorializantes do magma que escorre das entranhas da máquina capitalista civilizada.

A *experiência-limite* afirma o ser limitado, ela fala em *transgressão*<sup>101</sup>. Não o encontraremos na prateleira da transcendência. Numa teleologia. Numa promessa. Numa crença. Nas ilusões dos discursos de esperança. Desse modo, há, portanto, quatro modos de esgotar o possível: a- formar séries exaustivas de coisas, b- estancar os fluxos da voz, c- extenuar as potencialidades do espaço, d- dissipar a potência da imagem (o esgotado é: exaustivo, o estancado, o extenuado e o dissipado). Não obstante, a partir do momento em que exaurimos o possível, o esgotamento fará com que se possa sentir na superfície a força destruidora das máquinas de sobrecodificação. É justamente nesse limite (como tão bem nos mostrou Artaud), que se experimentará um tipo de erupção; a potência de uma transformação, de um desvio. É aí que o corpo 'traí o pacto', inventa e expressa uma espécie de segredo que faz àquilo que é público enlouquecer. É a maneira de afirmar uma negação que já não tem mais nada a negar. É a experiência vivida pela potência intensiva do esgotamento. A partir dessa

---

101 Nessa relação limite-transgressão, Foucault nos diz que "a morte de Deus não foi apenas o 'acontecimento' que suscitou, sob a forma que conhecemos, a experiência contemporânea: ela delinea indefinidamente sua grande nervura esquelética." (FOUCAULT, 2009, p.30)

experimentação daquilo que é insuportável que é possível atingir um avesso do niilismo. Somente nos termos da experiência dos limites que a reflexão acontece. "O mal está depositado desigualmente em cada homem, como o gênio, como a loucura. O bem, assim como o mal, é o produto das circunstâncias e de um levedo mais ou menos atuante" (ARTAUD, 2014, p.249-250).

É preciso estar esgotado para esgotar o possível, para esgotar a combinatória. São disjunções inclusas em um mesmo eu e que precisam o decompor. Deleuze/Guattari/Artaud, nos propõem a pensar um esgotamento que nos levará à multiplicidade e à intensidade<sup>102</sup>. Um *devir-revolucionário* se daria por *agenciamentos* inventados a partir de um *outramento* de enunciações das mais diversas, levando-nos à dissolução de um Eu. As potências da vida seriam liberadas a partir de uma experimentação da inexistência. Desfazer-se da forma-homem exige a mesma violência que foi necessária para estabelecê-la. É rasgar "a tranquilidade contínua do processo histórico".

A disjunção torna-se *inclusa*, tudo se divide - mas em si mesmo (...)talvez seja como o avesso e o direito de uma mesma coisa: um sentido ou uma ciência aguda do possível, junta, ou melhor, disjunta a uma fantástica decomposição do eu. (DELEUZE, 2010, p. 69-72.)

Deleuze vê no esgotamento uma potência capaz de parir o *devir-revolucionário*. "(...) O esgotamento: combina-se o conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação" (DELEUZE, 2010, p. 67-69.). Cansar o cansaço, gastar e esgotar o esgotamento, seria

---

102Com seu *Teatro da Crueldade*, Artaud parece-nos querer "recompor universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e ressingularizados(...) catalisar operadores existenciais suscetíveis de adquirir consistência e persistência(...) invenção de novos focos catalíticos suscetíveis de fazer bifurcar a existência. Uma singularidade, uma ruptura de sentido, um corte, uma fragmentação, a separação de um conteúdo semiótico." (GUATTARI, 2012, p. 30-31)

esgotar/experenciar, todas as possibilidades para a partir de ponto onde se extrapola o limite abrir espaço para o plano de criação do novo. "Sobre um acontecimento basta dizer que ele é possível, pois ele só ocorre confundindo-se com nada e abolindo o real ao qual pretende. Só há existência possível" (DELEUZE, 2010, p. 69.). Como em uma lógica de análise combinatória. "A combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusas. Mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação" (DELEUZE, 2010, p. 71.).

O *devoir-revolucionário* é a experiência do esgotamento de uma vida que não suporta mais os dispositivos que segmentam a sensação do cansaço: ao experimentar o esgotamento, linhas de articulação e de fuga se implicam por devir. "Esgotar o possível. [dar] ao possível uma realidade que lhe seja própria, precisamente esgotável, "minimamente menor, não mais direcionada para a inexistência como o infinito para zero" (DELEUZE, 2010, p. 75). Falamos de práticas micropolíticas efeito de uma vida levada à *experiência-limite*. Gilles Deleuze propõe a criação de linhas de fuga através da resistência. "Resistir significa extrair desse homem as forças de uma vida mais afirmativa. (...) a forma-homem aprisionou a vida e, por isso, seria preciso livrar-se do homem para liberar a vida" (DELEUZE, 1988, p. 140). Para Artaud nenhuma revolução será significativa enquanto a anatomia do homem não for refeita. Esta é a conclusão que Artaud chega em sua transmissão radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus*.

(...) agora é preciso emascular o homem(...) Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer a sua anatomia. O homem é enfermo e mal construído. Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente, Deus E juntamente com deus os seus órgão(...) não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, Então o terão libertado de seus automatismos E devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas. Como no delírio dos bailes populares e esse avesso será Seu verdadeiro lugar. (ARTAUD, 2019, p.196).

O *juízo de Deus*, “o sistema do juízo de Deus, o sistema teológico, é precisamente a operação Daquele que faz um organismo, uma organização de órgãos (...)” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.24) O organismo é o juízo de Deus, não é o corpo, é um “estrato sobre o CsO (...) um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. Os estratos são liames, pinças” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.24). Quando Artaud atinge esse ponto da sua obra, desenvolvendo sua luta contra os órgãos, faz um chamado a uma revolução micropolítica, o limiar radical da potência da crueldade na criação do corpo intensivo: o CsO como esse devir intensivo, devir-revolucionário. É justamente na revolução micropolítica, na revolução corporal de cada pessoa, uma singularidade que comporta o *devir revolucionário*. A esse respeito Levy nos diz que: “Resistir é devir outro, (...) é tornar-se estrangeiro, estranho na própria cultura, é devir-menor, tornar-se nômade, exilado, errante” (LEVY, 2011, p.137).

Nessa direção, podemos afirmar que um corpo esgotado ao constituir uma nova distribuição dos afetos provoca um acontecimento político. E o que dá o tom dessa nova distribuição é a ideia ‘do intolerável’. O intolerável é um efeito da *experiência-limite* do esgotamento, portanto, um acontecimento político. Alguma coisa se passa de tal maneira que um corpo percebe o que continha de intolerável. É quando o exprimível de uma situação irrompe bruscamente. “A única oportunidade dos homens está no devir revolucionário, o único que pode conjurar a vergonha ou responder ao intolerável” (DELEUZE, 2013, p.215). Tendo em vista o pensamento enquanto pensamento de possibilidades em consonância com experiência do *fora*, temos a configuração de experiência de composição do caos. “À arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá

a visão ou sensação, de modo que constitui um *caosmos*, um caos composto, não previsto nem preconcebido" (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.263). Uma escrita caótica é aquela que dá vazão ao pensamento, para exprimir a arte em sua essência, e transfigurando-a sensível. Nos dissera Blanchot: "Ser não é ser, é essa falta de ser, uma falta de vida que a vida torna frágil, indescritível e inexprimível, exceto pelo grito de abstinência feroz" (BLANCHOT, 1959, p.55 - *Tradução nossa*)<sup>103</sup>

É a *experiência do fora* que coloca em xeque toda a subjetividade. Segundo Deleuze, pensar não é uma capacidade inata, uma vez que pensar é algo que deva acontecer no pensamento. Logo, temos uma relação estrita e direta com o mundo exterior, com o *fora*. Sendo o pensamento do fora algo contingente, um pensamento regido pelas forças do acaso, para que seja forçado a pensar é necessário um encontro com algo que o violente. É o estranhamento que resultante deste encontro que o tira da esfera do nada, inviabilizando a reconhecimento. Pensar se trata de algo que deve ser engendrado no pensamento. Pensamento enquanto possibilidade. O *impoder*<sup>104</sup> nada mais é, senão isto que engendra o pensar ao pensamento, é a figura do nada. "O que o pensamento é forçado a pensar é igualmente sua derrocada central, sua rachadura, seu próprio 'impoder' natural" (DELEUZE *apud* LEVY, 2011, p.125). Dispensando de significantes, significados, representações, entendimentos ou juízos. Reforço da potência parido pela liberdade de si mesmo e às marcas de sua representação. O pensamento que pensa a si mesmo, pensa apenas a sua potência. E é nessa tensão que se articula a criação, fazendo experiência do seu *impoder*, inventor da possibilidade. É a partir do confronto entre o incomunicável e o inominável que nasce esse processo do qual falamos. Processo que suscita uma espécie de erosão do

---

103 « L'être, ce n'est pas l'être, c'est ce manque de l'être, manque vivant que rend la vie défaillante, insaisissable et inexprimable, sauf par le cri d'une féroce abstinence. » (BLANCHOT, 1959, p. 55)

104 Cf. P. 1241, In: LEVY, T. S. *A experiência do fora*. Vide referências.

pensamento que impiedosamente o acomete e direciona-o para caminhos de formas estéreis e a-significantes. O *teatro da crueldade* suscita um 'impoder' do pensar. "É Artaud quem diz que o pensamento só pode pensar "o fato de que ainda não pensamos, a impotência tanto para pensar o todo quanto para pensar a si mesmo" (LEVY, 2011, p.126).

A implicação Deleuze/ Guattari/Artaud carrega o avesso de uma biopolítica<sup>105</sup>. "Não se trata de ultrapassar ou de reverter seja lá o que for, mas de *revirar* [...] percorrer a outra face [...], o fora" (LAPOUJADE *apud* PELBART, 2016, p.15 - *Grifo do autor.*) De confronto ao limite, colocamo-nos na frente do experimento de explorar um lado de fora de uma experiência possível: a *experiência-limite* como uma *experiência do fora*<sup>106</sup>. "A experiência do fora é a experiência impessoal, que se abre ao outro, ao desconhecido" (LEVY, 2011, p. 137). O pensamento exterior se dá como pensamento de resistência. Através e a partir de uma dobra. Uma possibilidade de fissura. De "rachar o muro". Em outros termos, isso significa dizer que ocorre um movimento de reduplicação que independe de toda sujeição que se faz e se quer soberana. Procedimento em que é através do próprio sujeito que se criam "subjetividades de resistências", as autonomias possíveis. "O *impoder do pensamento* é seu avesso, seu *fora absoluto*(...) Pensar se faz fora de qualquer interioridade de um saber pressuposto, de um conhecimento a ser

---

105 Foucault nos aponta para um terrível emaranhado. Estamos presos na armadilha do saber e do poder. Nossas vidas se encontrariam presas num tipo de areia movediça. A biopolítica, talvez a forma mais hábil de atingir os vivos é um exemplo claro de que estamos sitiados. Nossas vidas estariam sitiadas por um conjunto de dispositivos que pretendem nos governar, nos gerir. Mas o que nos toma de imediato é o seguinte problema: podemos, de certo modo, pensar uma maneira de se escapar desses dispositivos? Deleuze/Guattari/Artaud nos convidam justamente às práticas e fabulações que implodem o conjunto de dispositivos biopolíticos: o Estado e seus estratos. Falamos da constituição de um espaço liso. É nesse espaço que se configuram novas forças. Se Foucault fala de biopolítica, Deleuze/Guattari/Artaud nos incitaria à biopotência.

106 Não se trata de uma simples exterioridade, e sim de uma dimensão disforme, onde circulam uma pluralidade de forças, singularidades resistência capazes de provocar rupturas em relações já estabelecidas.

adquirido(...) Não é mais conhecer a verdade, mas produzi-la” (LEVY, 2011, p.126 - *Grifos nossos*).

A representação da potência no indivíduo chama a atenção nesse aspecto de um movimento que a realiza e a desdobra no seu acúmulo de força em energia à vontade de poder. Transvalorar é a autoconsciência em que chega o homem sobre a “morte de Deus” e os germes embrionários que restaram da sua podridão. Essa autoconsciência traz à vida a eclosão da crise - supera-se o valor “Deus” para instaurar uma nova ordem em que o homem seja a medida de valor para a vivência no mundo. Uma estética do cruel enquanto experiência estética intempestiva da existência. É ver a vida como biopotência, em si mesmo transgressora. Por um outramento das forças deflagradoras e intensivas de uma contrafilosofia tornar-se quem se é. Sob a égide do impoder no pensamento e abismo dos estilhaços de deus, ordenar o caos, a fim de, pela travessia do niilismo, das entranhas da crueldade e da perda de si, completa dissolução do eu, esgotamento, construir para si o caos em potência, a experimentação legítima do corpo, não como uma vontade de nada, ou negação de si, mas uma vontade esmagadora de irromper contra o organismo. Trata-se de uma busca desesperada pelas intensidades que foram capturadas em prol de forças reativas, contrárias a vida. Chamamos a isso de uma espécie de *Caosmopotência*.

*Caosmopotência* que escorre da taça da crueldade, derrama e jorra. A crueldade como experiência estética intempestiva da existência. Pari das suas entranhas o *Impoder* do pensamento: potência capaz de promover uma revolução corporal, violência mote do pensar. Espasmo diante de uma cadência do canto ora lírico, ora gutural de um desencantamento do mundo. Radicalidade do espírito. A experimentação do seu vazio como limite, irrupção, difusão e impulsão da força motriz geradora de um novo corpo: nem humano, nem metafísico. Um corpo de resistências e intensidades, de puro devir, um corpo sem órgãos que sobrecodifica os fluxos marcados pelo condicionamento da

unidade transcendente de um jogo de extrações de fluxos e supressão das diferenças. <sup>107</sup>

Ao possibilitar a “convergência sobre um “plano de consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.18) damos corpo a uma tentativa de mapear, cartografar as diversas direções que latejam no horizonte vertiginoso do “declínio histórico-filosófico de uma matriz metafísica de negação da vida” (PELBART, 2016, p.14). A partir de um discurso que vai em direção ao desvencilhamento das clausuras dos corpos, das normalizações e marginalizações das condutas e biopolítica como prática social. Trata-se de um encontro em que o desejo outrora aprisionado no universo da falta e territorializado pela maquinaria capitalística consegue escapar à produção de subjetividade, esta, tornada uma subjetividade sobrevivente. Um corpo sobrevivente. Um *corpo sem órgãos*. Como se os afectos desse ‘outro corpo’ fossem uma flecha que os atravessa. E um dos efeitos é àquele do corpo em entender sua própria condição de existência a-subjetiva. Trata-se muito menos de uma tomada de consciência do que a explosão de uma nova sensibilidade. “O CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.18) O CsO é pura multiplicidade, imanência. O corpo é constituído por uma síntese dessas relações de multiplicidade. Assim se dará a individuação do corpo. Sempre a partir de um conjunto de enunciações coletivas. Um corpo com suas conexões, sem parar. Novas travessias e travessuras. Porque um corpo precisa ser pensado a partir da ideia de que ele comporta uma infinidade de partículas, que são também, outros modos de outros corpos. Qualquer corpo, na sua

---

107Cf. p. 123, In: GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*.  
Vide referências.



individualidade é definido por essas relações cinéticas e dinâmicas.

É o corpo intensivo enquanto produto de intensidades que se dão na travessia do niilismo. No meio de uma crise, onde "nada mais parece possível (...) o que nós tomamos como produção mórbida, a formação do delírio, é em realidade a tentativa de cura, a reconstrução(...) ao mesmo tempo, se cruzam as transformações em curso" (PELBART, 2016, p.39). Cada qual carrega em si as pulsões necessárias a superação da sua própria condição. Acontecimentos-resistência a partir da liberação de novas potências do corpo. "O corpo é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.16). Em certa passagem, Guattari (2012, p.106) nos diz do caráter imperativo que é a tarefa: da refundação dos eixos de valores, das finalidades fundamentais das relações humanas e das atividades produtivas. Pois, segundo ele, o emaranhado de impasses no qual o mundo contemporâneo se encontra - dado o engajamento do mundo em uma corrida vertiginosa na linha tênue entre o abismo e/ou uma renovação radical - "As bússolas econômicas, sociais, políticas, morais, tradicionais se desorientam umas após as outras" (GUATTARI, 2012, p.106).

Nietzsche/ Artaud/ Deleuze/Guattari/, os 4 cavaleiros do apocalipse! Assassinos de Deus! novos cartógrafos de uma vida que ainda estaria por vir. Falamos de um tipo de vidência. O esgotamento como irrupção para atingirmos esse estado de superação da vida. A ativação no esgotamento é uma vibração intensiva, é poder dizer um sim à vida em meio a sua tragicidade. Caminha sempre aos lados da destruição a tarefa da criação, as forças de criação. "Que tolo acharia que basta apontar essa origem e esse nebuloso manto de ilusão para *destruir* o mundo tido por essencial, a chamada "realidade"? "Somente enquanto criadores podemos destruir!" (NIETZSCHE, 2012, p.91). "A *démarche* esquizoanalítica" como promotora de

paradigmas ético-estéticos, inventora de novas *dobras*, retomando a questão do sujeito como uma prática da resistência. Eis a crueldade da alegria. A potência do trágico. Travessia engendradora para a realização do seu fim último: a transvaloração. O poder da vontade. Assim, como nos diz Guattari, ao colocar que a resistência em sua primeira definição é tida como uma ética da finitude constituinte, ou criadora. "Pensar sem garantias antes de tudo, crer: crer num mundo quando não há mais mundo, crer num possível quando não há mais possível, crer na vida, apesar do intolerável(...) Pensar sem garantias é, enfim, pensar no limite, experimentar o limite onde o pensamento toca a vida" (KIERKEGAARD *apud* LEVY, p.130).

### **Referências bibliográficas**

ARTAUD, A. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

\_\_\_\_\_. *Escritos de Antonin Artaud*. Organização, Tradução e Notas de Claudio Willer. 2ªed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e vida*. Organização J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BLANCHOT, M. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

CANÇADO, M. L. *Hospício é Deus: Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3ªed. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. Tradução de C. Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Sobre o Teatro: Um manifesto de menos*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira,

Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos III: Estética - Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade - o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984a. V. II.

\_\_\_\_\_. *Sobre a genealogia da ética: uma visão do trabalho em andamento* (Entrevista fornecida a Hurbert L. Dreyfus e Paul Rabinow em Berkeley/ USA, em abril de 1983). In: ESCOBAR, Carlos Henrique. Org. Michel Foucault (1926-1984), o dossier; últimas entrevistas. Rio de Janeiro: Taurus, 1984b.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2012.

LEVY, T. S. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ecce homo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

PELBART, P. P. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. 2ªed. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

# APRENDER COM... O CAROÇO DE TUCUMÃ, O CAJU E AS ÁGUAS MARAJOARAS: COMPOSIÇÕES COM DALCÍDIO E DELEUZE

Dhemersson Warly Santos Costa  
Carlos Augusto Silva e Silva  
Maria dos Remédios de Brito

## I

Queria aprender para mudar de sol.  
[...] Em vez de sentar no poente do meio-dia. Que a  
gente não dormisse. Enfim saber ler e escrever para  
mudar as faces das coisas.  
Dalcídio Jurandir (2019, p.14)

“Toda educação [é] alguma coisa amorosa, mas  
também mortal”  
Deleuze (2020, p.48)

Uma paisagem do aprender com Dalcídio Jurandir e Gilles Deleuze, uma experiência de composição *com* os signos e *com* a violência dos encontros que atravessam o movimento de aprendizado de Alfredo, personagem principal da obra “Chove nos campos de cachoeira” (2020), produzindo uma abertura vital nos processos pedagógicos, pois não se aprende imitando ou na busca do reconhecimento de um determinado saber, mas criando zonas de vizinhança, fazendo de outro modo, *com* o corpo por inteiro em experimentações de co-criação *com...* o caroço de tucumã, os cajus, as partículas da água... a vida.

A escrita vem emaranhada de cristais poéticos, de fragmentos literários de Dalcídio Jurandir e de inspirações na filosofia da diferença de Gilles Deleuze que perspectivam o aprender como um problema inerente à vida. Em Dalcídio Jurandir (2019) encontramos Alfredo e suas travessias com seu caroço de tucumã pelas águas marajoaras. Em Deleuze, buscamos inspirações

em *Diferença e Repetição* (2020) e em *Proust e os signos* (2010), além de outros comentadores.

Jurandir e Deleuze não se dedicaram, em seus escritos, aos problemas educacionais. Contudo, é possível encontrar fricções entre um e outro, fendas atemporais que desafiam: *i*) a ideia de que aprender é repetir o mesmo; *ii*) a imagem do professor como detentor de uma suposta verdade; *iii*) a linearidade do aprendizado; e *iv*) a noção de aprendizagem como transmissão. Não se trata de explicar, à luz de Jurandir e Deleuze, os processos pedagógicos de aprendizagem, mas, combinar partículas de Alfredo, do Carço de tucumã, da água, do caju, de Jurandir, do Nadador, de Deleuze, co-criação passam.

Há, aqui, um interesse profundo pela partícula “*com*”, pois se entende que o aprender é um gesto que implica um trabalho com o signo. Não há qualquer pretensão em desvendar questões sobre a essência das coisas (o que é o aprender, o que é o carço de tucumã, o que é nadar, o que é), antes, ao modo de Silva (2002, p. 48) “estamos mais preocupados em saber como (...) elas se conjugam. E depois, ver o que resulta dessas combinações, dessas composições, dessas conjugações”.

Sendo assim, questiona-se: que arranjos são aventados pelas composições que atravessam a experiência de aprendizagem de Alfredo? Que vitalidades essas composições trazem para a educação no sentido de pensar outra imagem do aprender a partir de uma experiência *com* os signos? Como pensar a experiência do “*aprender com*” como desmontagem das segmentaridades duras que engessam as práticas educativas?

O ensaio é contagiado por uma escrita porosa que não deseja uma armadura pedagógica. Optamos por blocos, fragmentos de escrita, aberturas no próprio espaço-tempo do texto para pensar noção de *aprender com*, aprendizado que se faz em ato, em experiência *com*, e por isso não se fala em acabamento, mas processos e experimentações. Nessas aberturas, nesses fragmentos, percorremos o argumento de que Alfredo não aprende

sozinho, também não aprende como os seus professores, o seu aprendizado é um movimento do corpo e do pensamento que se dá por processos de criação "com" o caroço de tucumã e os cajus de todas as tardes, nos revelando, ainda, um aprender em alianças com o outro, mesmo que não seja humano, tal como o Nadador de Deleuze.

O outro, como força conceitual, desanda referências materiais maniqueístas de que o ensinar e o aprender estão interligados linearmente, porém em duas esferas opostas, assim como professor e aluno, e suas respectivas atribuições morais de um bom/mau aluno ou professor. A leitura que se faz do outro é em prol do com, e não se resume ao social ou cultural, a partir de um mono agrupamento de pessoas, muito pelo contrário, o "com", que fora disparado, busca por uma constante verbal situada no "aliar-se" que engendra pontes entre diferentes pontos que não são um fio reto, ora, são pura relação rizomática que deságua num aprender que insulta a figura antropocêntrica do humano e de tantas outras referências modernas. São versos de um aprender desfocado do humano que acontece nas relações e na tessitura do aliar-se para *com o mundo*.

## II

Alfredo não vive só, constrói pontes, são pontos de conexões que fazem de Alfredo um entre outros e com os outros, interconectando, projetando multiplicidade, e nesses encontros se refaz num procedimento de pura aprendizagem! Sua vida em Cachoeira do Arari é emaranhada por relações de composições.... com a chuva, com as águas barrentas do marajó, com os campos queimados, com a terra, com os cajueiros, com o caroço de tucumã, *com...* Aliás, sobre Alfredo, há, na crítica literária, tentativas e repetições de instaurar um estado psicológico, uma armadura, uma individualidade. Não há, aqui, aspiração

estruturante nesse sentido, mas salutar que o corpo de Alfredo é atravessado por zonas de vizinhas, misturas que se combinam com(o) corpo-criança (12 anos), corpo-branco, corpo-ferido (pelas doenças tropicais típicas da região), corpo-inteligente, corpo-perspicaz, corpo-crítico, corpo-solitário, corpo-angustiado, corpo-natureza.... Mas há, também, processos de atritos que convocam aproximações, colisões com um corpo-rio, corpo-vegetal, corpo-criador de mundos, um corpo-aprendiz. Tudo isso não remete, efetivamente, àquilo que Alfredo é, mas o que ele pode. Alfredo compõe para si um corpo em estado de simbiose com forças elementares que emanam das florestas e rios amazônicos, especialmente um pequeno caroço de tucumã e os cajus de todas as tardes que trazem vitalidades para sua existência diante da precariedade da vida marajoara.

O caroço de tucumã e os cajueiros são companheiros de Alfredo em suas travessias até a escola de Cachoeira de Arari - o *colégio de seu Proença*. A escola, vista pelos olhos de Alfredo-Dalcídio, é um ambiente extremamente pobre que implica em prejuízos ao aprendizado escolar, o que alimentava no jovem o desejo de sair de Cachoeira do Arari em busca de novos ventos na capital do Estado, Belém, "*Ele precisa sair daquela escola do seu Proença, da tabuada, do "argumento" aos sábados, da eterna ameaça da palmatória embora nunca tenha apanhado, daqueles bancos duros e daqueles colegas vadios que todo dia apanham e ficam de joelhos, daquela D. Flor*" (JURANDIR, 2019, p. 110-111).

Embora tenha o desejo íntimo de aprender as coisas do mundo, Alfredo detesta o espaço escolar - o colégio de seu Proença - fazendo de tudo para retardar sua chegada... "*Alfredo retarda o seu caminho. Que bom não ir à aula! Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo com a bolinha de tucumã pulando na palma da mão*" (JURANDIR, 2019, p.148). A bolinha de Tucumã, seu agenciamento, esse caroço que aparentemente não teria nada a dizer, era ele que jogava Alfredo para um

possível, era o abridor de mundos outros, o que a escola não conseguia fazer.

Proença é o professor que abre as portas de sua casa para ensinar as crianças da pequena comunidade. O personagem é delimitado por certas configurações inflexíveis que lhe conferem um rosto opressor e disciplinador (adepto da palmatória) que recorre a métodos tradicionais de ensino plasmados pela linha da disciplina e da memorização (da tabuada).

As passagens de Alfredo pela escola compõem um cenário, ou ainda uma paisagem, de certos dogmatismos educacionais que, embora datados e regionalizados, não se distanciam da realidade educacional vigente. Sem qualquer reivindicação de espelhamento, as passagens ficcionais de Alfredo pela escola do seu Proença estabelecem relações de verossimilhança com o tempo escolar presente, as quais podem ser deslocadas para o campo problemático da educação, especialmente o aprender.

Seu Proença, por exemplo, faz do aprender a finalidade do seu projeto educacional. Sua prática pedagógica pretende fazer com que Alfredo e os demais alunos aprendam "mais e melhor" a partir de técnicas que maquinam um corpo conforme uma série de práticas formativas universais e repetitivas. Tudo isso remete a ideia de que todos os corpos aprendem da mesma forma e ao mesmo tempo, excluindo a diferença implicada na experiência do aprender.

Na escola, o aprendizado de Alfredo vai sendo mingüado, os processos pedagógicos são ordenados pela lógica da reprodução e instrumentalização do conteúdo. Na imagem de Proença é tatuada a mentalidade da transmissão, convocando a feitura de um rosto disciplinador e uma armadura que modela "um código de postura, um código de linguagem que esse professor deve assumir, porque a linguagem passa pelo modelo do rosto" (BRITO; COSTA, 2020, p. 2).



Aprender, por essas linhas, vem imbricado na ideia de transmissão e reprodução (ORLANDI, 2018). Proença apenas transmite os conteúdos aos seus alunos e pede para que reproduzam seus movimentos. Proença caminha pela sala de aula, comunica aos alunos o caminho das letras, ordena que decorem a tabuada. No quadro, copia o conteúdo para ser reproduzido, repetido infinitas vezes. Demonstra aos alunos como escrever, como resolver problemas matemáticos e pede que os alunos façam como ele. O seu processo pedagógico vai sendo maquinado por uma linha dogmática, aqueles que erram as respostas - ou fazem de outro jeito - são disciplinados, castigados com a "palmatória". Toda essa paisagem nos faz remeter que aprender, no ato educador de Proença, tem ligações com a posse do saber, com o cultivo da inteligência e a linearidade do processo pedagógico, sendo o professor aquele que releva ao aluno como chegar ao saber, tal como explica Boudinet (2012).

A subordinação do aprender ao saber e à cultura do método - bem como o autoritarismo imbricado na noção de que só se aprende quando alguém ensina *como* - é posto, por Deleuze (2020) como um pressuposto que limita o pensamento da diferença, enclausurando-o em uma imagem sedentária, onde não há criação, apenas representação.

Aprender e saber não estão necessariamente em uma relação *sin qua non*, mas também não estão totalmente dissociados. "Todo saber é uma competência adquirida, mas não se chega ao saber sem um aprender" (YONEZAWA; CARDOSO JR, 2016, p. 167). Contudo, as práticas pedagógicas têm reforçado uma lógica em que o saber está dissociado do processo de aprendizado, ou seja, pode-se saber sem aprender, porque o processo de aprendizado é instrumentalizado pelo bom método e pelo bom caminho, excluindo a diferença implicada na experiência, ou experimentação (CHARBONNIER, 2017).

No colégio de seu Proença os alunos sabem a tabuada, não porque seu corpo entrou em contato com signos matemáticos, mas

em virtude da memorização, do hábito, que lhe foram impostos. Todo o processo de composição, de experimentação e invenção de problemas é substituído pela memorização e pela reprodução daquilo que já está dado. Aqui, os problemas não são encarnados na pele, não nascem da experiência com o mundo, antes são dados, ofertados para se chegar às soluções. Com isso, no colégio do seu Proença, sabe-se os conteúdos, ainda que temporariamente, mas não há aprendizagem porque o aprender é substituído no processo pela disciplina, pelos métodos para se encontrar os tesouros da cidade.

A prática pedagógica acolhida por seu Proença está calcada na ideia de que ensinar é conduzir o aluno para o aprender por meio de instrumentos metódicos de memorização e repetição do idêntico. Tudo isso implica pensar que há uma certa tendência em direcionar o aprender por meio de um caráter linear, pois como diz Deleuze (1999, p. 09): "(...) dão-nos problemas totalmente feitos, como saídas de problemas administrativos da cidade, e nos obrigam a resolvê-los". Com isso, o rosto opressor de Proença é aquele que distribui problemas em série, cabendo a Alfredo e seus colegas o exercício instrumental de encontrar soluções. Era essa escola que Alfredo não tinha nenhuma disposição para chegar, pois o que dela poderia ser sentido que estivesse como presença uma vida, um corpo?

O ato pedagógico, assim, parece plasmado em certas comodidades, sendo o professor aquele que diz como devemos aprender, como devemos caminhar, como chegaremos à posse do saber. Segundo Deleuze (1992, p. 34), quando o professor acha que ensina algo aos alunos "não lhes dá a própria informação, comunica-lhes injunções, transmite-lhes palavras de ordem, produzir enunciados corretos, ideias 'adequadas', necessariamente conforme as significações dominantes". Tal paisagem dogmática não dá conta de toda a multiplicidade que atravessa a experiência do aprender, pois a aprendizagem passa

por tempos e espaços flexíveis, por variações, por torções, por agitações de todas as ordens, não sendo reduzida aos muros escolares, às armaduras pedagógicas que direcionam a ordem do saber.

Pode-se perguntar, então, como um corpo aprende? Como essa paisagem traçada por Alfredo pelos campos de cachoeira pode inspirar outras composições para a educação e para o aprender? O que seria o aprender por composições?

### III

*Aprender com* - que é o esforço interpretativo mobilizado nesse estudo - é uma inspiração instigada pela experiência de Alfredo, mas que também encontra fôlego no pensamento da diferença de Deleuze. Em *Diferença e Repetição* (2020) o autor apresenta o caso do Nadador, argumentando que o aprendizado do nadador é um movimento da ordem do problemático que convoca um encontro, uma sensibilidade, uma conjugação das águas com o corpo. De todo modo, o que está posto em questão é uma teoria das sensibilidades que atravessa o aprender em um ato de uma aprendizagem com...

No mar, no rio, no lago, no igarapé... nas águas marajoaras que banham os campos de cachoeira... temos uma composição, um arranjo de moléculas de oxigênio e hidrogênio que se conjugam formando um composto aquoso ordenado pela força dos ventos e pelos arranjos rochosos do subterrâneo que influenciam no movimento de ir e vir das águas. Com isso, o rio/mar/igarapé é constituído de pontos singulares que conferem uma certa sensibilidade ao corpo do nadador deleuziano. Em um primeiro momento, o corpo do aprendiz tem apenas uma percepção sensível do movimento das águas, o que não quer dizer que ele aprendeu nadar. O aprendizado demanda de algo mais, uma experiência de co-criação, um corpo compondo com a água.

Há, no aprendizado do nadador, uma espécie de co-criação pois “aprender é penetrar no universal das relações que constituem a Ideia e nas singularidades que lhe correspondem” (DELEUZE, 2020, p. 221). Este ajuste implica uma experiência, penetrar nos pontos singulares dos movimentos das águas, engendrar a Ideia de rio-mar-igarapé nos pontos notáveis do corpo nadador. Este corpo que se ajusta, que se justapõe às percepções da Ideia de mar, constrói soluções para os problemas desencadeados pelo aprendizado do nadador, diz Deleuze:

Aprender a nadar é conjugar pontos notáveis de nosso corpo com os pontos singulares da Ideia objetiva para formar um campo problemático. Essa conjugação determina para nós um limiar de consciência do nível do qual nossos atos reais se ajustam às nossas percepções das correlações reais do objeto, fornecendo, então, uma solução de problema (DELEUZE, 2020, p. 221).

Aprender a nadar demanda, então, sentir como o fluxo das águas se comportam, perceber seus movimentos, suas itinerâncias e errâncias, fazer do movimento das águas o movimento do corpo. Estamos novamente diante de uma simbiose: corpo-rio, corpo-mar, corpo-igarapé, corpo-água. Porém, não se chega ao aprendizado das águas sem abandonar certos dogmáticos. Aprender a nadar convoca o esquecimento da funcionalidade do corpo de maneira instrumental. O nadador faz de outro modo, seu corpo funciona segundo as leis das águas, seu movimento acompanha o fluxo do rio, é importante respirar de outra forma, pensar de outro jeito. Aprender a nadar passa por um desaprender da organicidade biológica.

Todo esse procedimento de co-criação com as singularidades da água faz com que o aprendizado do nadador não seja uma reprodução do mesmo, pois o “aprendizado não se faz na relação da representação com a ação” (DELEUZE, 2020, p. 43). O nadador não imita os movimentos da água, também não reproduz as instruções de seu professor, não é uma questão de fazer “como” as ondas da água ou “como” o professor; o aprendizado do nadador é uma experiência singular que atravessa seu corpo

sempre em processo com... o nadador aprende com a água, com o professor, afinal "nada aprendemos com aquele que nos diz: faça como eu. Nossos únicos mestres são aqueles que dizem faça comigo".

Talvez por isso o empreendimento pedagógico de seu Proença seja frustrante e decepcionante, afinal toda sua prática é endurecida pela lógica da linearidade e da transmissão do saber. Cabe questionar, então, como o professor participa no processo de aprendizado do nadador?

O professor é aquele que passou pelo processo pedagógico implicado na natação, ele carrega em seu corpo as marcas do aprendizado. O professor tem tatuado em seu corpo os signos da água, há uma experiência corporal com a Ideia de mar-rio-igarapé, o que lhe confere a possibilidade de participar no aprendizado do nadador, convidá-lo a fazer junto, buscar em estado de composição o ajuste à Ideia de mar no corpo do aprendiz. Assim, o professor e o nadador nadam *com* buscando soluções para os problemas suscitados no encontro de cada um com os signos da água (SILVA, 2002).

Por essas perspectivas, a imagem do professor nos remete a um gesto de passagem, de abertura para que o nadador e os signos das águas se encontrem. Se levarmos para um campo prático, o professor é aquele que ensaia suas aulas, organiza os materiais de apoio, prepara seu roteiro, busca analogias para tentar traduzir o conteúdo para os alunos, porém não há aqui um rosto disciplinador e universalizador, pois esse professor entende que não se sabe como um corpo aprende. Se cada aluno comporta em si uma singularidade, os processos de aprendizado serão particulares, o tempo de aprender não é o mesmo, cabe ao professor oferecer signos, criar aberturas no espaço da sala de aula para que o corpo do aluno entre em composição com os signos, crie seus próprios problemas e caminhe em busca das soluções "os problemas e suas simbólicas

estão em relação com os signos. São os signos que "criam problema" (DELEUZE, 2020, p.221).

O aprender... ciências, matemáticas, linguagens... é atravessado por esse gesto problemática, em que o corpo vai sendo implicado nos pontos singulares da Ideia. Essa conjugação, na perspectiva de Deleuze (2020, p. 221), "determina para nós um limiar de consciência no nível do qual nossos atos reais se ajustam às nossas percepções das correlações reais do objeto, fornecendo, então, uma solução de problema". Sendo assim, o aprendiz vai sendo violentado por forças capazes de suscitar problemas ao corpo, nessa implicação há tentativas e repetições, processos de criação, em que corpo vai se compondo com a Ideia (conteúdos). Porém, alerta Deleuze (2020, p. 222), as ideias problemáticas são descontínuas, "elementos últimos da natureza e o objeto subliminar das pequenas percepções", de modo que o aprender é um movimento que passa pelo inconsciente do aprendiz, sendo mediado por variações que se dão ao longo das travessias e das passagens e das experimentações. É como se entre o aprender e o ensinar existisse um ruído ou uma dissonância que carrega o aprendiz ou o provoca para conceber alguma coisa no inconcebível, pensar no impensado.

Fazem-nos acreditar que a atividade de pensar, assim como o verdadeiro e o falso em relação a esta atividade só começa com a procura de soluções, só concerne às soluções (...) como se não continuássemos escravos enquanto não nos dispusermos dos próprios problemas, de uma participação nos problemas, de um direito aos problemas, de uma gestão aos problemas (DELEUZE, 2020, p. 2012)

O aprender, na perspectiva Deleuziana, avança em uma complexa rede de pensar, sendo que essa atividade não está reduzida a solucionar, mas está em conformidade com aquilo que nós somos capazes de problematizar diante dos signos que nos atravessam, formular problemas, inventá-los politizando nossas condutas, escolhas, assim como produzindo ações éticas diante de nossa imersão nos campos problemáticos, sem deles se ter

qualquer garantia de ajuste, pois não é disso que se trata.

#### IV

O aprendizado - perspectivado pelas lentes pedagógicas do colégio de Seu Proença - é calçado sob um sistema lógico e estruturado na primazia da inteligência para articular ideias, descobrir leis universais, conectar as partes ao todo, trazer harmonia para o caos. Alfredo, porém, soube, ainda que inconscientemente, encontrar saídas, movimentar seu aprendizado em outras veredas, experimentar outras educações, compor com outros corpos, com outras existências, com um pequeno caroço de tucumã ou mesmo com o caju de todas as tardes, com os signos marajoaras, pois "aprender diz respeito essencialmente aos signos" (DELEUZE, 2020, p. 222).

É no caroço de tucumã e no caju que Alfredo encontra signos problemáticos, possibilidades de existir em meio a miserabilidade do contexto escolar em que estava inserido "o que diverte na sua ida para a escola são os cajus que seu Roberto apanha de seu quintal e lhe dá quase todas as tardes (JURANDIR, 2019, p. 87). Tudo que atrai Alfredo é o que a escola não quer, não deseja pensar, as desimportâncias são essas que abrem o mudo indizível, aquilo que só pode ser sentido ou pensado no impensado.

Alfredo aprende com os signos dos cajueiros muito mais do que com os ensinamentos de seu Proença "Alfredo tinha essa camaradagem pelos cajueiros. Eles ensinavam mais que o seu Proença" (JURANDIR, 2019, p. 80).

Como pode um caju, fruto comum nos campos marajoaras, ensinar mais do que as aulas de ciências e matemática de seu Proença?

A partícula "com" é cabal para pensar a questão ventilada. A experiência do aprendizado de Alfredo com o caroço de tucumã e com os cajus é marcada por gestos de "camaradagem", não há qualquer relação de autoritarismo, de hierarquia, não há um

suposto detentor do saber, o que há são encontros, parcerias, co-criações com os signos estampados no corpo de Alfredo.

Alfredo joga seu pequeno caroço de tucumã como quem brinca com os dados do destino, como se pudesse inventar uma outra vida, uma outra escola, uma outra educação. A cada jogada realizada um mundo se abre diante dos seus olhos... "Os meninos do mundo inteiro não conhecem o carocinho de tucumã de Alfredo. As fadas morreram, o encanto vem dos tucumãzeiros da Amazônia. O carocinho tem magia, sabe dar o Universo de Alfredo" (JURANDIR, 2019, p. 262).

Dentro do carocinho bem redondo não muito leve nem também pesado, se escondiam todos os poderes de sonho, toda a graça do maravilhoso. Carocinho na palma da mão saltando no ar era toda a vida solitária de Alfredo, lhe tirando as tristezas lhe dando a presença de um colégio onde pudesse apagar a figura de Tales e não ir buscar no mercado o quilinho da carne (JURANDIR, 2019, p. 266).

Aprender com os signos dos cajus e do caroço de tucumã, mas não aquilo que foi efetivamente ensinado, é a linha enigmática do aprendizado de Alfredo que coloca em suspensão toda uma pretensa teoria pedagógica do aprender como produto final ou alguma coisa que se possa relacionar entre causa e efeito.

Alfredo não se contentava com a escola de seu Proença, desejava mais, desejava aprender as coisas do mundo. Decorar a tabuada era demasiadamente frustrante para o menino. Preferia jogar seu caroço de tucumã para o céu, inventar mundos improváveis, na palma da sua mão o caroço de tucumã caía, abrindo horizontes, frestas, fabulação de uma vida ainda não vivida pelas ruas de Belém, com o círio de Nazaré, com o teatro, com o bonde, com o colégio Anglo-Brasileiro no Rio de Janeiro. Alfredo aprende *com...* eis a abertura vital aventada por Alfredo para pensar o aprender.

Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a



serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja "egiptólogo" de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos (DELEUZE, 2010, p. 4).

As imagens, os sons, os filmes, a pintura, os encontros, a chuva que cai, o cheiro, o sabor, as letras, as palavras, a literatura... Qualquer coisa que tenha relação com a realidade pode ser entendida como um signo "desde que permita a interpretação como uma ação de significar o signo, atribuindo-lhe sentido, isto é, seja capaz de disparar sensações e pensamentos inusitados na natureza em questão" (NEUSCHARANK; OLIVEIRA, 2017, P. 585).

Os signos são forças singulares que nos afetam e nos arrastam para os outros territórios, abalando nossas certezas. O signo, explica Deleuze, "nos rouba a paz" (2010, p.15), é um aprendizado que ativa no corpo singular. Não há como prever a fatalidade de um encontro com os signos, cada corpo se afeta de uma maneira, os corpos produzem algo diferente a cada relação com o signo. Por isso, não se pode dizer efetivamente como alguém aprende, mas que há signos que violentam o pensamento, criam zonas de abertura para um aprendizado vital:

Nunca se sabe como uma pessoa aprende; mas, de qualquer forma que aprenda, é sempre por intermédio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos. Quem sabe como um estudante pode tornar-se repentinamente "bom em latim", que signos (amorosos ou até mesmo inconfessáveis) lhe serviriam de aprendizado? Nunca aprendemos alguma coisa nos dicionários que nossos professores e nossos pais nos emprestam. O signo implica em si a heterogeneidade como relação. Nunca se aprende fazendo como alguém, mas fazendo com alguém, que não tem relação de semelhança com o que se aprende (DELEUZE, 2010, p. 21).

A relação com o signo demanda experimentação, implica problematizá-lo, atribuir valores, pois pouco se aprende fazendo como alguém, como seu Proença, mas fazendo com... o caroço de tucumã, com os cajueiros marajoaras, com aquilo que

difere.

O signo implica uma violência no pensamento, forçando-o a criar. Por isso aprender exige algo a mais do que reproduzir receitas prontas e acabadas. “Deleuze defende a noção de um aprender que não é reconhecimento, mas criação de algo novo, um acontecimento singular no pensamento” (GALLO, 2017, p. 8). Se levarmos para o campo prático, uma aula, ainda que estritamente pragmática, pode ser um vetor de signos, não pelo conteúdo que o professor está ensinando, mas por aquilo que escapa e provoca sensações, desejos que ativam o corpo. É possível, em uma aula, aprender aquilo que o professor não ensinou. É possível, também, aprender fora dos muros da escola, pois o aprendizado não é um gesto plasmado em territórios institucionais, antes está empossado de toda a vida. Uma palavra, um gesto, uma imagem, um caju ou um caroço de tucumã podem desencadear aprendizados de uma vida.

Os signos são da ordem do inconsciente, mobilizam desejos, blocos de sensações que inspiram a criação de outras vidas regadas de encontros alegres, onde a educação, livre de julgamentos, torna-se vetor de experimentações. Dessa forma, o aprender passa pela trama dramática da vida e da morte de mundo em nascimentos.

## VI

O caroço de tucumã como um dispositivo de (des)aprender; o caroço de tucumã como catalizador de novos problemas; o caroço de tucumã atravessado por uma aprendizagem inventiva; o caroço de tucumã como gesto de experimentação de blocos inventivos que arrastam Alfredo para longe dos fluxos já traçados e calcificados pelas instituições hegemônicas. É com o caroço de tucumã que Alfredo chega ao rio, seu ponto de deriva, talvez aí encontremos uma nova geografia do aprender, um território ainda não traçado, uma possibilidade de pensar o novo. Experimentações de outras educações e outras

aprendizagens destituídas de um rosto moral, torcidas e retorcidas diante daquilo que nos é habitual e nos faz plasmar a vida.

As travessias de Alfredo pelos campos de cachoeira implica em um movimento de aprendizado vital que não se contenta com o seu próprio aniquilamento, tão pouco se alimenta de dispositivos frios que perspectivam o progresso e melhoria, mas o aprender aparece é gestado por uma força criadora tencionada pela experiência com o caroço de tucumã, com os saborosos cajus de todas as tardes.

O aprendizado de Alfredo acontece em suas travessias pelos campos de cachoeira, enquanto joga para o alto seu caroço de tucumã, ou quando desfruta dos saborosos cajus, pois o aprender aqui não tem ligação com uma finalidade ou compromisso com o destino, pouco importa o resultado. A chave do aprendizado de Alfredo está nas suas passagens, no abismo que há entre o saber e o não saber, no aprender tatuado no corpo durante o processo. Deleuze (2020, p.238) “aprender é tão-somente o intermediário entre não-saber e saber, a passagem viva de um ao outro”.

A experiência do aprendizado de Alfredo é marcada por desvios, deslocamentos, abandono de territórios delimitados por um sistema de disciplinamento para se aventurar com o seu caroço de tucumã, sentindo em seu corpo as vicissitudes do trajeto e a instabilidade do mundo. Tudo isso nos faz pensar que a relação de Alfredo com o caroço de tucumã e os saborosos cajus de todas as tardes passa por um gesto embriológico de experimentação, de mistura dos corpos, que faz do aprender um movimento de composição. Alfredo aprende em ato, sentindo com seu corpo as vibrações do mundo marajoara, inventando todos os dias a educação dos seus sonhos.

## Referências Bibliográficas

BOUDINET, G. *Deleuze et l'anti-pédagogue: vers une esthétique de l'éducation*. Paris: L'harmattan, 2012.

BRITO, M. R.; COSTA, D. W. S. Deleuze: o aprender como experiência estética. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, v. 32, n. 30, p. 120-135, 2020.

CHARBONNIER, S. *Deleuze pédagogique: La fonction transcendente de l'apprentissage et du problème*. Paris: L'harmattan, 2017.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. 2ª ed. - Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

\_\_\_\_\_. Sobre a Filosofia. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

JURANDIR, D. *Chove nos Campos de Cachoeira*. 8ª ed. - Bragança: Parágrafo Editora, 2019.

GALLO, S. O Aprender em Múltiplas Dimensões. *Perspectivas da Educação Matemática*, v. 10, n. 22, jun. 2017, p. 103-114.

ORLANDI, L. *Arrastões na Imanência*. São Paulo: Editora Phi, 2018.

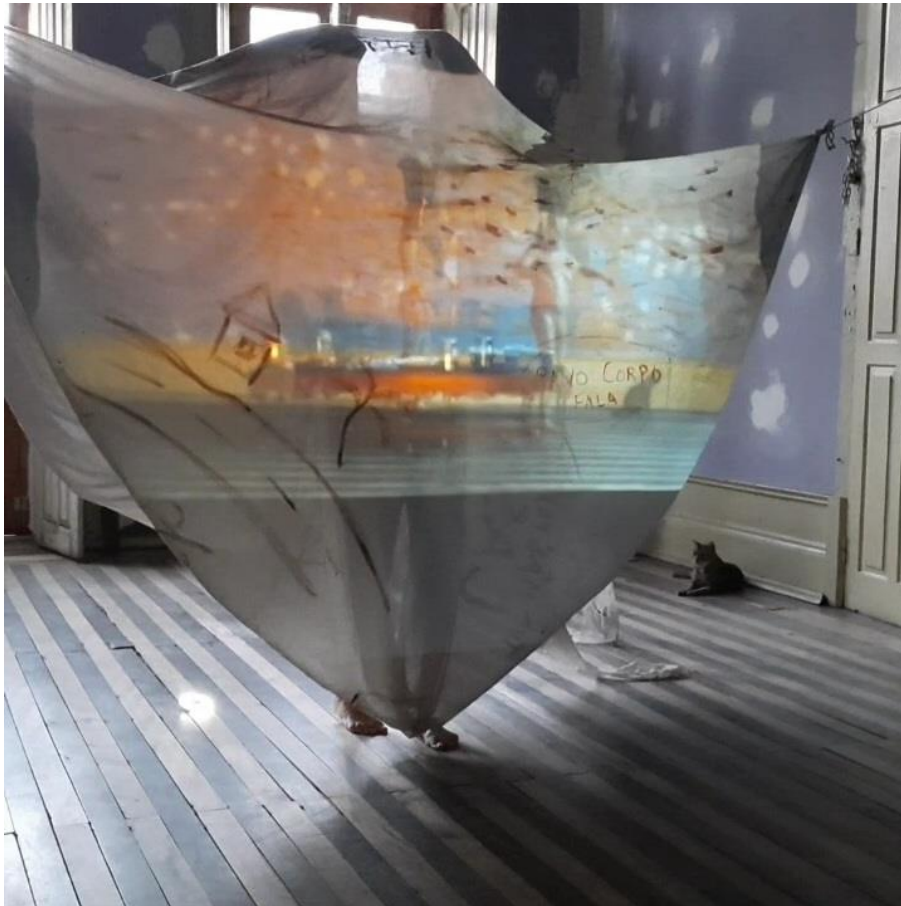
TADEU, T. A arte do encontro e da composição: Spinoza+ Currículo+ Deleuze. *Educação & Realidade*, v. 27, n. 2, 2002.

YONEZAWA, F.; CARDOSO JÚNIOR, H. R. Deleuze e Spinoza e a vigência do corpo-aprendiz: sensibilidade e Educação. IN: BRITO, M. dos R. de; GALLO, S. *Filosofias da diferença e educação*. São Paulo: Livraria da Física, 2016.

# DISPOSITIVO POÉTICO PANÔCORPO

Vandiléia Foro

Figura 1. Panôcorpo



Fonte: Arquivo Pessoal

Esse é o *Panôcorpo*. Um dispositivo poético disparador de ideias que venho investigando no mestrado. Ele tem me feito perceber outros procedimentos de criar uma cena, uma performance, um corpo para a cena. A movimentar a ação criadora. O *Panôcorpo* têm promovido encontros. Eu acredito que ele contribua para uma reflexão sobre a arte e múltiplas maneiras de criar. Relaciono seus acontecimentos com as palavras de Kazuo Ohno. Vejamos:

Mesmo que sua dança não seja reconhecida agora, daqui a milhares, a milhões de anos, se ela for reconhecida por uma única pessoa que seja, então ela existe. Mas uma dança que nunca estabelece um elo com alguém, não dá (OHNO, 2016, p.202).

O *Panôcorpo* tem estabelecido um elo com a memória, com o objeto e com as pessoas.

Figura 2. Panôcorpo



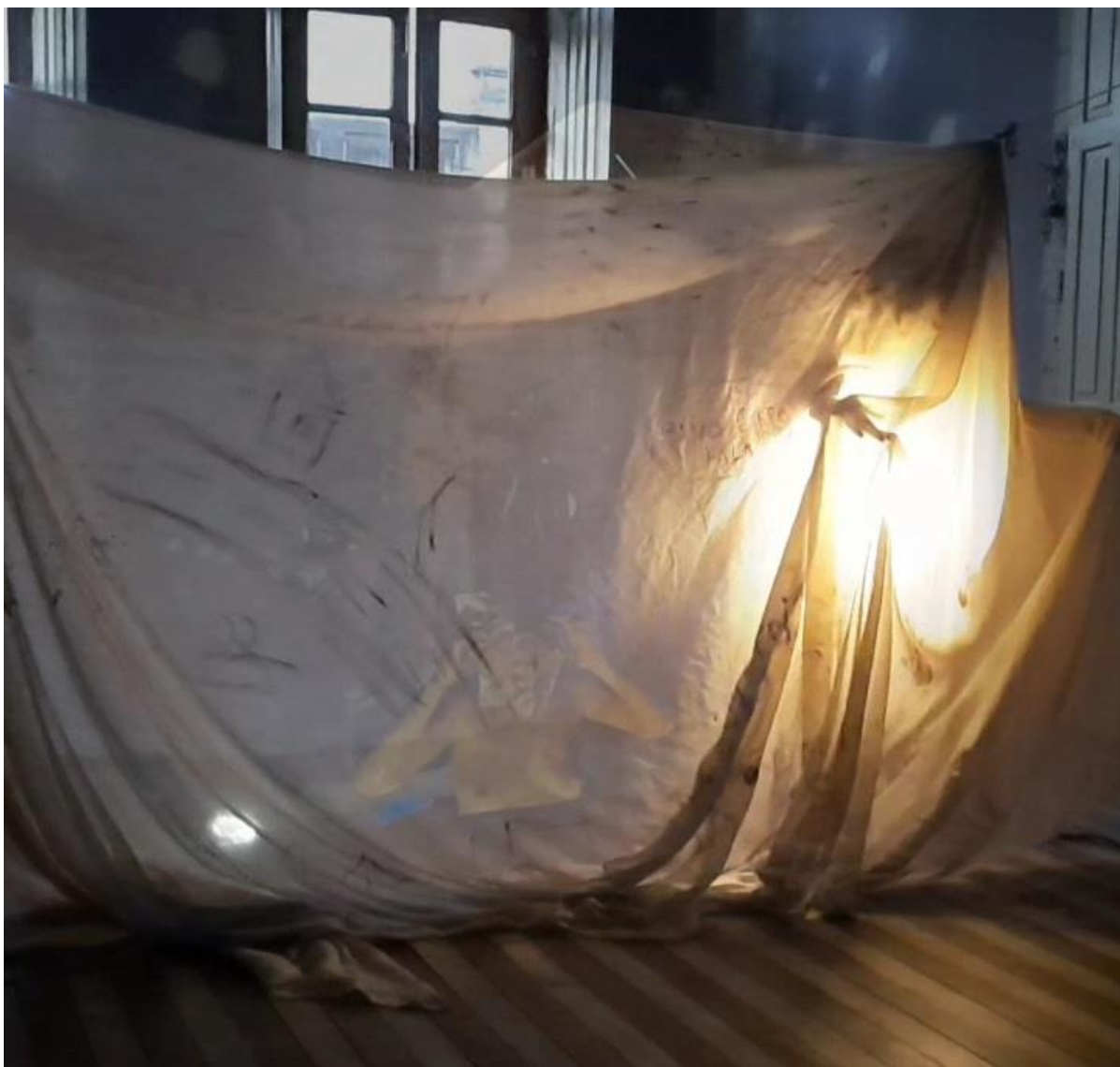
Fonte: Arquivo Pessoal

A primeira vez que eu vi o *panôcorpo* foi no final do curso de especialização em *Estudos Contemporâneos do Corpo*, realizado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, em 2007, em uma disciplina ministrada pelas professoras Karinne Jansen e Wlad Lima, na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Fui convidada por uma das alunas, Pauli Banhos, e uma das experiências vividas naquele processo foi presenciar a feitura do *panôcorpo* que Banhos também iria apresentar. Em uma sala estavam expostos vários *panôscorpos* dos alunos em tipos diversos de tecidos com



imagens, cores, adereços, pinturas, escrita de frases, textos etc. Existiam várias intervenções nos panos, como rasgaduras, e uma, em especial, presenciei um *panôcorpo* sendo queimado.

Figura 3 - Panôcorpo



Fonte: Arquivo Pessoal

Ver e experienciar todos aqueles trabalhos fez com que meus olhos saltassem e minha curiosidade pelos vários tipos de processos criativos, concebidos nos *panôs*, se aguçasse. Pude perceber que aqueles *panôs* deixavam de ser simples tecidos e transformavam-se em telas expressivas. Saí da exposição sem saber o nome do processo e dos dispositivos que tinham sido

apresentados, mas, com a sensação de ser atravessada por eles, pude fazer uma conexão com meus cadernos de desenhos (dispositivos que uso como baú de meus registros criativos) e enredei-os nessa trama dos panos, tendo como resultado a construção de algumas telas poéticas, o que possibilitou o uso desses cadernos como parte do meu processo de criação.

A forma como crio em meus cadernos sempre foi bastante intuitiva, pois não tinha conhecimento, ainda, do método utilizado pelas professoras, tendo apenas me apropriado dele pelas imagens que vi. Foi apenas depois quando decidi iniciar esta pesquisa e falar dos meus dispositivos de criação, que fiquei sabendo pela professora Wlad Lima o nome do dispositivo que já fazia parte do meu universo de criação: *panôcorpo*, e que este era um dispositivo de processo criativo que, segundo ela, funcionava como um depósito e um disparador de ideias. Outra fonte de conhecimento acerca desse dispositivo foi por meio do contato com a Andréa Flores, atualmente, professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA, e, à época, também aluna da especialização, que, em uma de nossas conversas, me contou que o *panôcorpo* dela foi transformado em figurino.



Figura 4 - Panôcorpo  
Fonte: Arquivo Pessoal



Se levarmos em conta a realidade em que vivemos atualmente, acredito que não haveria melhor momento para produzir este tipo de pesquisa, tendo em vista que as autobiografias explodem em formato de *blogs*, perfis de redes sociais, avatares etc., e tomam conta do mundo contemporâneo. Portanto, é agora que o vigor das relações dialogais entre as confecções, a escrita de si e as expressões artísticas de variadas linguagens tomam relevância, pois criam uma poética na qual o sujeito, por meio de si próprio, faz-se obra, mas não uma obra estática, pronta e acabada, pois há nesta um pulsar do que foi criado e do que pode ser recriado. Construção e desconstrução caminham entrelaçadas e, tal qual o humano, são acontecimentos no tempo e no espaço.

Figura 5 - Panôcorpo



Fonte: arquivo Pessoal

Figura 6 - Panôcorpo



Fonte: arquivo Pessoal

*Panôcorpo*, assim como o diário de bordo, foi um suporte no qual pintei, ou melhor dizendo, pintamos, sim no plural porque nesse processo de pesquisa em artes, experimentei construir o dispositivo com a participação de outras. Vocês poderão ter conhecimento disto mais adiante através das imagens. Então vamos continuar, já, já a gente chega lá. Esse diário *panôcorpo* foi sendo preenchido com pistas do caminho da criação que estava sendo construído. Foram adicionados ao *panôcorpo* desenhos, escritas e projeções. Frases foram escritas sobre o que se estava trabalhando ou sobre outras histórias que tinham relação com o processo criativo, a exemplo: quedas. Estas, foram sendo colocadas no *panôcorpo*. Interferências no tecido (os *panôscorpos* que criei antes desse processo eram feitos de lençóis ou cobertas de cama): rasgos, amarrações, queimaduras, tudo isso fez parte das intervenções que foram feitas neles. Movimentá-lo, estendê-lo no chão ou na parede, ou mesmo no corpo do próprio *performer*, contribuiu para que outras imagens fossem criadas, fazendo com que meu corpo se relacionasse com o dispositivo (frases escritas neles são faladas por mim enquanto

o movimento), caminho por cima dele enquanto estou construindo a inserção de outras referências de frases e adereços, tudo isso me ligou ao processo em criação ao qual me lancei.

As experiências com o uso do *panôcorpo* são diversas. A primeira vez que experimentei um *panôcorpo* foi em Belo Horizonte, em 2008, durante a construção de uma personagem de nome Hora Feliz. Já tinha um desenho no meu caderno, uma figura que estava ao redor de um círculo e que o rompia com braços e pernas. Na barriga da personagem, um outro círculo, e dentro dele, um desenho feito labirinto: mapa referente ao espetáculo que narrava a respeito de um cartógrafo. Redesenhei essa imagem no lençol, levando em conta as características da personagem que estava criando. Riso largo e frases que despertariam sua dramaturgia, preenchi também com fotos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré e da Ilha do Marajó, evento e lugar, respectivamente, ligados às minhas raízes ancestrais, e que compunham os caminhos da personagem. Movimentava o *panôcorpo* com suas frases e, ao mesmo tempo, escrevia a dramaturgia. Todas as frases que surgiam durante o ensaio, eu colocava no *panôcorpo*. As cores usadas eram de lápis de cor preta, as fotos também eram pretas, outras, brancas.

Figura 7 - Panôcorpo



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 8 - Panôcorpo



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 9 - Panôcorpo



Fonte: Arquivo Pessoal

Acho que é importante falar aqui para vocês que a minha metodologia foi a cartografia, certo?!, porém uma cartografia poética; onde produzi uma carta de navegação que tomou a forma de um dispositivo muito específico: o *panôcorpo*. Então o *panôcorpo* foi um disparador da minha cartografia - uma bússola. Este foi o caminho poético que compôs a cartografia, metodologia desenvolvida para tramar a autobiografia ao *panôcorpo*.

Para traçar esta cartografia, o pesquisador precisará se deter em quatro tipos de atenção: primeiro, o rastreio que garante ao trabalho do cartógrafo-pesquisador uma atenção aberta, para que ele possa seguir o objeto que está em movimento e em variação contínua; em segundo lugar, a atenção, *a priori* sem foco, mas atenta às pistas. Nesta perspectiva,

fazem-se necessários para a absoluta percepção do cartógrafo todos os seus sentidos.

Virgínia Kastrup (2015) diz ser necessário um caminho de percepção háptica, relacionado à atenção sensorial do pesquisador, pois “ela mobiliza a atenção e requer uma ampla memória de trabalho para que, ao fim da exploração, haja uma síntese, cujo resultado é um conhecimento do objeto” (HATWELL; STRERI; GENTAZ *apud* KASTRUP, 2000, p. 41).

A terceira atenção que o cartógrafo precisa para dispor do objeto de pesquisa é o toque. E, então, volta-se às primeiras relações, sensações, intenções que se preestabelece com o objeto da pesquisa, esta sensação que, no movimentar do objeto, nos dispara para a investigação.

Durante o movimento, é o pouso que instiga a aproximação, propõe uma parada em determinados caminhos da pesquisa e proporciona possibilidades de experimentar; um olhar, a escuta e alguma outra sensação ampliam-se e criam-se nesse momento. Pode-se perceber a abertura de janelas de atenção que permitem compreender o objeto como movente.

Há cinco tipos de janelas: uma trabalha com um olhar, sensação minuciosa, um olhar focado tal qual o da costureira. Outra janela envolve a percepção e o movimento, distribuição de atenção como ao olhar uma página. A terceira janela apresenta a referência de uma sala em que a atenção se divide, mantendo-se o foco, mas também trabalhando com um olhar e a escuta múltipla. A atenção de um caçador está posta na quarta janela, está chamada pátio em que faz parte o deslocamento e orientação. E a quinta janela volta-se para uma atenção panorâmica, podendo identificar materiais próximos ou distantes, uma janela-paisagem capaz de capturar movimentos rápidos.

Retomando a quarta atitude de atenção, esta corresponde ao reconhecimento atento que se volta para o detalhe, uma espécie de zoom, momento de reconfiguração do objeto de pesquisa, um



trabalho de construção da percepção acionando os circuitos e a expansão da cognição, caracterizando-se por reconduzir o objeto, destacando os contornos singulares.

Figura 10 - Panôcorpo



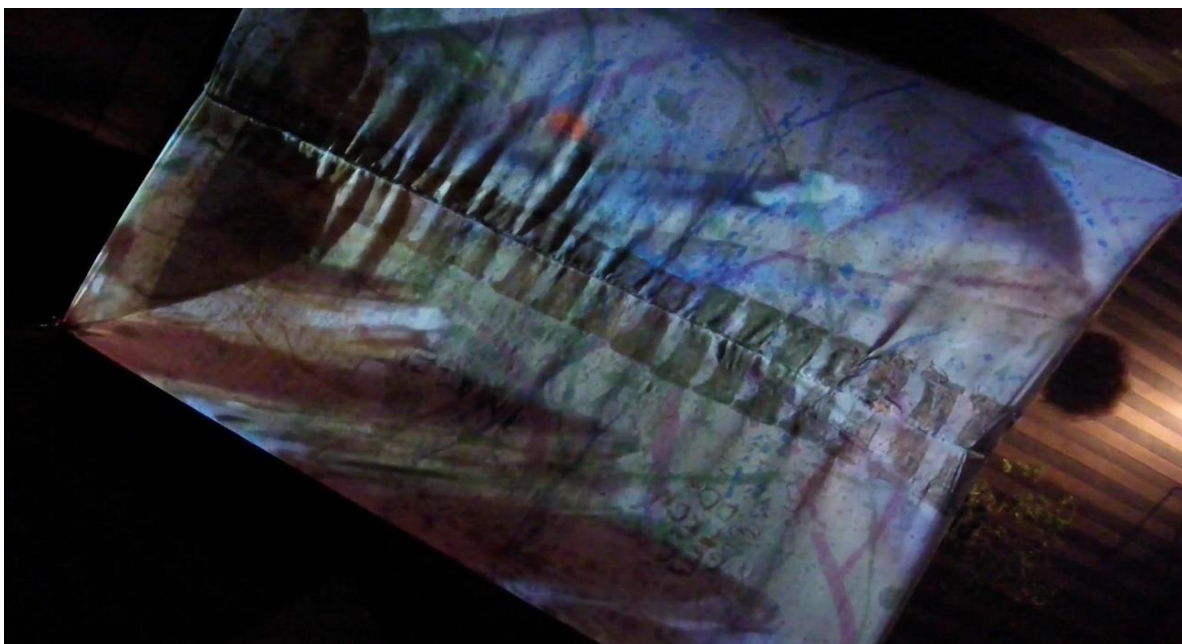
Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 11 - Panôcorpo



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 12 - Panôcorpo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 13 - Panôcorpo



Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 14 - Panôcorpo



Fonte: Arquivo pessoal

Levando em consideração o objeto de pesquisa deste processo, e sendo ele a produção de uma poética autobiográfica e que investiga o *panôcorpo* dentro do processo de construção performativa, acredito que a metodologia cartográfica conectou-se e instigou-me a desvendar as sensações e criações.

### **Referências Bibliográficas**

OHNO, K. *Treino e(m) poema*. Tradução de Tae Suzuki. - São Paulo: n-1 edição, 2016.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-Investigação e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

## ORGANIZADORES

### **Maria dos Remédios de Brito**

Possui graduação em Pedagogia e em Filosofia pela Universidade Federal do Pará (UFPA), mestrado e doutorado em Filosofia da Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP), Pós-doutora em Filosofia da Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, é professora associada da Universidade Federal do Pará. É professora dos programas de pós-graduação em Arte-Instituto de Ciências das Artes e em Filosofia da mesma Instituição. É Editora-Chefe da Editora do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Pará. Transita em grandes áreas: Filosofia, Educação, Arte. Tem interesses nos seguintes temas de investigação: Filosofia da Educação; Filosofia da Diferença; Ensino de Filosofia; Processos de Subjetivação; Interfaces Epistêmicas, Filosofia, Arte, Educação; Formação docente. Coordenou vários livros com a temática da Educação em conexões com a Filosofia e Filosofia da Educação pela editora da Universidade Federal do Pará (EDUFPA), bem como Filosofias da Diferença, Educação e Arte. Faz parte dos seguintes grupos de pesquisas: Filosofia, Arte e Política na Amazônia/UFPA e CNPQ; Filosofia, Ética e Educação/UFPA e CNPQ. Coordena o Grupo de Pesquisa CONVERSACÕES: Filosofia Contemporânea e Educação/UFPA e CNPQ. Faz parte do Coletivo Independente Brutus Desenhadores e da Sociedade Brasileira de Filosofia da Educação (SOFIE) e da Sociedade Latino-americana de Filosofia da Educação (ALFE). Email: [mrbrito@hotmail.com](mailto:mrbrito@hotmail.com)

### **Dhemersson Warly Santos Costa**

Doutorando em Educação em Ciências e Matemática (IEMCI-UFPA). Licenciado em Ciências Biológicas e mestre em Educação em Ciências e Matemática (UFPA/IEMCI). Atualmente é professor de Ciências na rede municipal de educação de Altamira. Membro do grupo de Pesquisa CONVERSACÕES: Filosofia Contemporânea e Educação, sob a coordenação da Professora Dra. Maria dos Remédios de Brito, onde desenvolve pesquisas que entrelaçam a Filosofia da diferença, ciências, arte e educação. E-mail: [dhemerson-santos@hotmail.com](mailto:dhemerson-santos@hotmail.com)

### **Marcus Pereira Novaes**

Marcus é doutor em Educação (FE-Unicamp) na área de Linguagem, Arte e Educação. Possui graduação em Educação Física (2000) e Pedagogia (2004) pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) e Mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2014). Participa do grupo Humor Aquoso, liderado pelo professor Dr. Antônio Carlos Rodrigues de Amorim e do grupo Transversal, liderado pelo professor Dr. Silvio Donizetti de Oliveira Gallo, ambos na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Também acompanha os cursos de pós-graduação ministrados pelo professor Luiz Benedicto Lacerda Orlandi desde 2011, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFHC) da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: [novaes.marcus@hotmail.com](mailto:novaes.marcus@hotmail.com)

## BIOGRAFIAS DOS AUTORES

### **Alex Fabiano C. Jardim**

Doutor em Filosofia. Professor do Departamento de Filosofia, do Mestrado Profissional em Filosofia e do Mestrado em Letras/Literatura - UNIMONTES/ MG. Coordenador do Grupo de Pesquisa/CNPq - Laboratório de Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento - da Universidade Estadual de Montes Claros. E-mail: [alex.jardim38@hotmail.com](mailto:alex.jardim38@hotmail.com)

### **Carlos Augusto Silva e Silva**

Doutorado em andamento em Educação pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Possui Mestrado em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Pará (PPGCM-IEMCI/UFPa), Especialização em Metodologia do Ensino de Biologia Química (UNINTER) e graduação em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Pará (UFPa). Atualmente é pesquisador do grupo de pesquisa CONVERSACÕES: Filosofia Contemporânea e Educação, cadastrado na UFPa e no CNPq. E-mail: [carlosaugusto.s02@gmail.com](mailto:carlosaugusto.s02@gmail.com)

### **Carlos Roberto da Silveira**

Pós-Doutor em Educação pela Universidade São Francisco (USF-SP-CAPES). Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP - CAPES), em 2010. Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-CAMP). Especialização em Psicopedagogia Institucional e Clínica (UNIVAS-MG). Graduado em Administração de Empresas (FAI-MG). Trabalha na função de professor no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação e na graduação pela Universidade São Francisco (USF-Itatiba-SP). Membro do Comitê Institucional de Iniciação Científica, Iniciação Tecnológica e de Extensão da Universidade São Francisco, USF. Líder do Grupo de Pesquisa sobre Educação e Teorias Críticas Latino-Americanas (GPETECLA). Vice-líder do Grupo de Pesquisa sobre Estudos Foucaultianos na Educação (GPEFE), do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Educação USF (Certificado pelo CNPQ). E-mail: [carlosilveir@yahoo.com.br](mailto:carlosilveir@yahoo.com.br)

### **Clayton Messias**

Doutorando em Educação (com ênfase em Pedagogias Decoloniais e Epistemologias do Sul); Mestre em Educação (com ênfase nos Estudos Decoloniais); Professor e Tutor na Educação Profissional e Tecnológica de Nível Médio e Técnico (atual). Filiado à Asociación Latinoamericana de Filosofía de la Educación (ALFE) e à Associação Latino-Americana de Filosofia Intercultural (ALAFI). Integrante do Grupo de Pesquisas: Educação e Teorias Críticas Latino-Americanas (GPETECLA) e do Grupo de Pesquisas: Estudos Foucaultianos e Educação (GPEFE); Membro da Equipe Editorial da Revista Horizontes, vinculada ao

Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação da  
Universidade São Francisco (USF). E-mail:  
[clayton.messias@hotmail.com](mailto:clayton.messias@hotmail.com)

### **Cristina Pósleman**

Es Docente investigadora de la Universidad Nacional de San Juan, Argentina. Dirige el Instituto de Expresión Visual-Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes-Universidad. Es Doctora en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte, de la Universidad de Chile. Sus líneas de trabajo actuales se orientan a Modulaciones categoriales en el cruce entre la filosofía francesa contemporánea y las teorías poscoloniales y decoloniales.

### **Jairo Perin Silveira**

Bacharel em regência pela Unicamp em 2005, atualmente é mestrando na área de música pelo Instituto de Artes da mesma Universidade. É professor de educação musical no colégio Educap (Campinas) para alunos do ensino fundamental I; maestro dos corais Clube Campineiro de Regatas e Natação e Coral Harmonia (Associação dos Aposentados da Fundação CESP); pianista e compositor produziu o CD e o show infantil "Vamos Brincar de Inventar" e participa do quarteto "Madeira Sonoras" dedicado à Música Instrumental Brasileira. Participou como professor do projeto "Itinerários do Saber Musical - troca de saberes entre a academia e os mestres de cultura da cidade de Campinas (PREAC - Projeto de Extensão Comunitária - UNICAMP). E-mail: [jairo@escolamusicativa.com.br](mailto:jairo@escolamusicativa.com.br)

### **Karla Castillo Villapudua**

Doutora em Ciências da Educação pelo IIDE (Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Educacional) da Universidade Autônoma de Baja California, México. Mestre em Ensino pela (UABC) Graduado em Filosofia (UABC), Professor em tempo integral da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (UABC). Membro do SNI (Sistema Nacional de Pesquisadores). Sua linha de atuação é Filosofia da Educação, Epistemologia e Filosofia Contemporânea. Possui mais de 30 publicações nacionais e internacionais (como autor e coautor), na área de educação, incluindo livros, capítulos de livros, artigos em periódicos indexados e extensas apresentações. [castillo.karla@uabc.edu.mx](mailto:castillo.karla@uabc.edu.mx)

### **Marcelo Vicentin**

Pós-Doutorando (Bolsista PNPd-Capes), Doutor e Mestre em Educação (2013) pela Universidade São Francisco (USF); Bacharel em Comunicação Social - Cinema e Licenciado em Pedagogia; Professor Colaborador do Programa de Pós Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de Campinas (Unicamp). Pesquisador dos grupos de pesquisa Phala (Pesquisa em Educação, Linguagem e

Práticas Culturais), Transversal e GPEFE (Estudos Foucaultianos e Educação). E-mail: [marcelovicentin@yahoo.com.br](mailto:marcelovicentin@yahoo.com.br).

### **Marina Costin Fuser**

Marina Costin Fuser é doutora em Cinema e Estudos de Gênero pela University of Sussex. Faz uma pesquisa pós-doutoral sobre gênero e inteligência artificial no programa de Tecnologias da Inteligência e Design Digital na PUC-SP (TIDD - PUC-SP) sob a supervisão da Maria Lucia Santaella Braga. Passou um ano pesquisando sob a orientação de Trinh T. Minh-ha em Berkeley, onde cursou seu doutorado-sanduiche no Department of Gender and Women's Studies. Recentemente fez um curso executivo de Women's Leadership no Barnard College, Columbia University em Nova York. Trabalhou como assistente de pesquisa no programa Diálogos do Institute of Development Studies com análise, transcrições e traduções do material audiovisual coletado em plataforma de jovens cidadãos em Moçambique. Pesquisa e atua em questões de gênero e mulheres desde 2006, contribuindo com artigos, pesquisas, iniciativas e palestras sobre o tema.

### **Michelle Martins**

Michelle Martins - Graduada em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes/ MG) e membro integrante do Grupo de Pesquisa/ CNPq: GPFIL - Grupo de Pesquisa em Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento, da Universidade Estadual de Montes Claros, MG. Aluna Especial do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários (PPGL/EL - Unimontes, MG). Aluna Especial do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social (PPGDS - Unimontes, MG). Estudante do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Psicanálise e Psicologia pela Faculdade Metropolitana do Estado de São Paulo (FAMEESP). Estudante do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Ética e Filosofia Política pela Faculdade do Leste Mineiro (FACULESTE). E-mail: [mmartins.michelle@outlook.com](mailto:mmartins.michelle@outlook.com). ORCID: 0000-0002-7617-0466.

### **Roberto Pereira de Almeida Barros**

Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Pará (1994), Mestrado em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (2000) e doutorado em Filosofia - Technische Universität Berlin (2006) e Pós-Doutorado pela universidade de Hildesheim - Alemanha (2010/2011). Professor Adjunto da Universidade Federal do Pará, Faculdade de Filosofia, Professor permanente do programa de Pós-graduação em Filosofia (Mestrado) e colaborador junto ao programa de pós-graduação em artes (PPGArtes) da UFPA. Membro do GT Nietzsche da ANPOF. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: psicologia, arte, modelos interpretativos e moral.

### **Sigifredo Esquivel Marín**

Ensayista, académico e investigador mexicano. Doctor en Artes y Humanidades. Docente-investigador en la Universidad Autónoma de Zacatecas UAZ. Perfil PROMEP. Miembro de la Academia de Teoría y Filosofía de la Educación ATYFE. Autor de media decena de libros. Ha participado en más de veinte libros colectivos y antologías en México y España, así como en revistas académicas y literarias. Ha sido becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes FECA Zacatecas y la Fundación para las Letras Mexicanas FLM.

### **Vandiléia Foro**

Atriz, Contadora de histórias, Performer, Arte educadora e Diretora teatral. Mestranda em artes pelo PPGARTES da UFPA. Licenciada em História, especialista em história da Amazônia. Integrante da Cia Girândola de contadores de história. Participa da rede Recontah de contadores de histórias e é coproprietária da residência ateliê olaria mundial.

### **Veronica Damasceno**

Professora Associada do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/ UFRJ). Pós-Doutora e Professora Convidada pelo Département de philosophie de l'Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne (2019-2020). Pós-Doutora em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, (2010-2016) em convênio com o Département de Philosophie de l'Université Paris-Ouest Nanterre La Défense. Doutora em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, (2008). Mestre em Filosofia pela UERJ (2002). Bacharel e Licenciada em Filosofia pela UERJ (1999, 2004). Tem experiência na área de Filosofia com ênfase em Estética, Metafísica, História da Filosofia e Ensino Médio. Sua pesquisa atual se concentra nas relações entre Arte e Filosofia em Gilles Deleuze. Atua principalmente nos seguintes temas: sensação, multiplicidade, dramatização, virtual, imagem, personagem, arte e individuação. [vmdamasceno@eba.ufrj.br](mailto:vmdamasceno@eba.ufrj.br)

### **Ximena Romero**

Performer, docente, investigadora y directora escénica. Formada en Argentina, Alemania y Francia, su trabajo oscila entre la investigación de la improvisación grupal como entrenamiento y práctica artística, la creación de dispositivos performáticos de pequeño formato y la dirección de residencias itinerantes para la experimentación interdisciplinaria. [www.romeroximena.wordpress.com](http://www.romeroximena.wordpress.com)

**ICA**  
INSTITUTO DE  
CIÊNCIAS DA  
ARTE **UFPA**



**PPG** **Artes**  
Programa de Pós-graduação  
em Artes da **UFPA**



