



com[por]

2016/2017 - v1

com[por]

2016/2017 – volume 1

SUMÁRIO

EXPEDIENTE

A TRADIÇÃO MODERNISTA E A CRISE DA ESCOLHA AUTORAL NA PINTURA DA DÉCADA DE 1980 wagner jonasson da costa lima	p.05
TENSIONAMENTOS DO CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO EM A MENOR MULHER DO MUNDO rafael schultz myczkowski	p.35
DELEUZE, O PENSAMENTO DA DIFERENÇA E O ENSINO DA ARTE ana paula sabiá	p.42
CORPO-ENCONTRO-ACONTECIMENTO- CONHECIMENTO OU SOMENTE UM ENSAIO SOBRE O CORPO fábio wosniak	p.51
DIÁRIO DE UMA PEDRA NO MÊS DE ABRIL carolina ramos nunes	p.71

EQUIPE EDITORIAL

Editora Chefe
Profª Drª Elaine Schmidlin

Editoras
Andressa Argenta
Carolina Ramos Nunes
Taliane Tomita

Contato
compor.revista@gmail.com

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
Centro de Artes Av. Madre Benvenuta, 1907
Itacorubi, Florianópolis - SC (48) 3321-8300

Publicação vinculada ao Grupo de
Pesquisa Entre Paisagens UDESC/CNPq

EDITORIAL

Os textos apresentados conversam com Gilles Deleuze e se conectam a outros autores em forma de ensaios visuais e textuais. Como em uma composição, os textos se misturam entre a pintura da década de 1980, o conceito de representação, o pensamento da diferença, o corpo acontecimento e o diário de uma pedra. O que se tem é um emaranhado por entrelinhas que ora se cruzam, ora se deslocam em conversas infinitas. A diferença é o que interessa na interlocução com o leitor para que, cada um a seu jeito, possa a partir daquilo que leu reinventar outros modos de viver a vida e a escrita, pois escrever é sempre algo inacabado, sempre por vir a com[por] outras paisagens.

a organização.

A TRADIÇÃO MODERNISTA E A CRISE DA ESCOLHA AUTORAL NA PINTURA DA DÉCADA DE 1980

wagner jonasson da costa lima

Embora a origem da ideia de “modernismo” como qualidade e valor relativos à experiência e à cultura possa ser situada na França do século XIX, a ressonância especial que o termo adquiriu deve muito aos escritos do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (1909-1994). Cabe-lhe o papel de destaque devido ao alcance de sua versão da história da arte modernista no contexto da cultura artística norte-americana e da Europa ocidental. Pode-se considerar que a afirmação central do modernismo, no sentido que o crítico atribuiu ao termo em seu ensaio “Pintura Modernista” (1960), diz respeito à

5

autonomia da arte e à sua especificidade dos meios. “A essência do modernismo”, na acepção de Greenberg, “reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência.”¹ A prática modernista foi baseada, por esse ângulo, no estreitamento dos artistas no meio que escolheram, que, na pintura, seria a superfície e o espaço bidimensional da tela.

6

Em geral, a compreensão que Greenberg apresentava da tradição modernista era definida pela sua reação ao Cubismo e à arte não figurativa europeia que dele emergiu. No final da década de 1940, entretanto, o crítico sentiu-se instigado pela produção dos pintores norte-americanos daquele momento, onde, segundo ele, foi instituída uma nova forma de espaço, livre do “cânon do desenho em linhas e curvas suaves, mais ou menos

simples, que o cubismo havia imposto e que dominara quase toda a arte abstrata desde 1920.”² A forma de julgamento concedida à obra de Jackson Pollock (1912-1956) foi central para uma variante norte-americana da teoria modernista. Para Greenberg, os desdobramentos da pintura de Pollock serviram para demonstrar o caráter autocrítico do modernismo como tendência, na medida em que o resultado é uma configuração pictórica em que os aspectos essenciais do *médium* estão mais plenamente exibidos e reconhecidos.

7

Dentre os críticos de arte contemporâneos de Greenberg, foi Harold Rosenberg (1906- 1978) quem disputou com ele a análise dos fundamentos da produção artística norte- americana do pós-guerra, inclusive a própria designação do movimento, ao escrever sobre os artistas e seus trabalhos para diversas publicações como *Partisan*

Review, Art News e Commentary. No ensaio “Os *action painters* norte-americanos”, publicado em 1952, Rosenberg propôs a designação de “*action painting*” com o intuito de ratificar a singularidade dessa produção. Centrada em artistas como Pollock e Willem de Kooning (1904-1997), a análise partiu da ideia de uma reversibilidade entre arte e vida. A tela, nesse caso, “começou a afigurar-se como uma arena na qual se age – mais do que um espaço no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se ‘expressa’ um objeto, real ou imaginado.”³ Este tipo de arte, para Rosenberg, “tornou-se um instrumento para o enfrentamento cotidiano da natureza problemática da individualidade do homem moderno”⁴, valendo-se da indeterminação de práticas processuais.

“Individualidade”, “expressividade”, “essência”: palavras em torno das quais se constituiu o arcabouço teórico e prático da tradição modernista. Pensar tal tradição,

assim como seus valores, implica reconhecer uma sensibilidade que vai do final do século XVIII ao início do século XIX. Esse é o período que abarca o Iluminismo europeu, a Revolução Francesa e, especialmente, o surgimento da vaga romântica na Alemanha.⁵ Costuma-se estabelecer a emergência da vertente entre os ingleses e, sobretudo, entre os alemães a partir da segunda metade do século XVIII. Dentre as inúmeras razões apontadas como fundamentais para essa centralidade, figura a sensação de atraso cultural diante da Itália e da França, que estimulou a criação intelectual apartada da tradição clássica dominante nesses países. Isso sustentou o “pré-romantismo” alemão, mais conhecido pela expressão *Sturm und Drang*.⁶

Enquanto fenômeno intelectual e artístico, o *Sturm und Drang* surgiu como reação contra o Iluminismo, que valorizava a razão intelectual e menosprezava o mundo

dos sentimentos como instrumento de conhecimento. O líder incontestado do grupo foi Johann Gottfried von Herder (1744-1803), cujo pensamento foi um retorno às fontes, aos inícios da sociedade e da poesia. Para ele, o canto precedeu o discurso e os homens rimaram os seus próprios esforços, através de cadências cantadas, antes mesmo de saber articular conscientemente o que sentiam.⁷ Essa concepção de que o sentimento da natureza não pode ser separado do sentimento de interioridade pessoal, e que sua realização é também uma forma de expressão, constituiu aquilo que o filósofo Charles Taylor chamou de “expressivismo”⁸. A ideia de individuação expressiva - onde cada pessoa deve ser avaliada com uma medida diferente, que seja apropriadamente sua - tornou-se um dos pilares da cultura moderna.

Próximo à Herder, e entusiasmado por suas doutrinas, encontrava-se o jovem

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que também contribuiu ativamente na constituição da poética do pré-romantismo alemão. Fiel à sensibilidade aflorada de então, Goethe procurou interrogar as regras estéticas ou sociais em nome da liberdade criativa do “gênio” na arte ou na vida. Essa orientação ficou bem clara, sobretudo, na composição do romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), cuja dramática história gerou uma onda de suicídios na Alemanha devido à identificação de muitos com as aflições da personagem-título. Goethe sustentou suas posições não só literariamente como também teoricamente. Em seu principal texto estético da época, intitulado “Sobre a arquitetura alemã” (1772), o escritor assinalou que “mais prejudiciais ao gênio do que exemplos são os princípios”⁹. Em questões artísticas, alegou Goethe, seria preciso ater-se ao sentimento e à natureza.

Essa concepção de gênio - que remonta a uma discussão encetada no início do século XVIII - deslocou o centro gravitacional do pensamento estético: a obra artística passou a ser considerada sob a perspectiva da originalidade. Sem dúvida, o diálogo com Immanuel Kant (1724-1808) tornou-se filosoficamente essencial para a visão romântica do gênio. Em 1790, o filósofo prussiano afirmou que o gênio seria o “talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada”, logo “originalidade tem de ser sua primeira propriedade”¹⁰. A obra de arte foi concebida, na primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo* (1790), como produção consciente de objetos que geram a impressão de terem sido produzidos sem intenção. Sua faculdade específica é o gênio que, na acepção de Kant, atua conscientemente, com necessidade semelhante à das formas naturais, sempre de maneira original e distinguindo-se da

12

atividade científica.¹¹

No âmbito da pintura romântica alemã, tal disposição adquiriu significados “espirituais-transcendentais”¹², conforme a expressão do estudioso Alfredo de Paz. A obra de arte, nesse caso, foi considerada como uma janela aberta para mundo do invisível. Diferenciando-se da tendência “material-corpórea”, que vigorou na pintura francesa daquele momento, a pintura romântica alemã não buscou o valor pictórico em si: a pincelada era somente o suporte visível de uma realidade que parecia escapar à representação. A pintura de paisagem em Caspar David Friedrich (1774-1840) – um dos representantes mais importantes da pintura romântica alemã - parece um prolongamento de sua própria melancolia e de seus próprios sonhos. Aqui, não se trata da observação direta de um determinado lugar, mas da eleição de elementos em função de seu valor

13

sentimental:

A única fonte verdadeira da arte é nosso coração, a linguagem de uma alma pura e infantil. Uma obra que não surgiu dessa fonte só pode ser artifício. Toda obra de arte verdadeira foi concebida em hora sagrada e nasceu num momento favorável, muitas vezes à revelia do artista, a partir do impulso íntimo do coração.¹³

Tal visão resulta em uma dialética entre o determinado e o indeterminado que se manifestou na estrutura das pinturas de Friedrich. Essa estrutura - que culmina no *O viajante diante de um mar de névoa* (1818) - parece destinada, na maioria das vezes, a tornar sensível o paralelismo entre a exterioridade da natureza e a interioridade do espírito.¹⁴ De modo geral, a corrente romântica “passa a entender o sujeito abstrato do idealismo e do iluminismo como *indivíduo*”¹⁵, transformando o ponto de vista da

14

autodeterminação, característica do Iluminismo, para a ideia do desdobramento dos potenciais individuais. Testemunha-se assim, nas palavras de Brüseke, a “passagem para o lado *expressivo* do sujeito”¹⁶. Reencontram-se muitas características românticas e, aliás, também do *Sturm und Drang*, nos “expressionismos” que vigoraram no primeiro decênio do século XX.

A crença de que através da arte podia-se transmitir diretamente uma espécie de sentimento interior – emocional ou espiritual – era também corrente nos círculos artísticos e intelectuais alemães de inícios do século XX. Tal concepção repercutiu as preocupações de muitos artistas, escritores e intelectuais da época que viam sua obra como uma alternativa radical à cultura burguesa e seus valores. A ressurgência da filosofia romântica do século XVIII e o pensamento de Friedrich Nietzsche (1844-1900)

15

estimularam os artistas a livrar-se das convenções acadêmicas e a expressar-se mais livremente. Tais ideias foram fundamentais para a chamada arte expressionista alemã.¹⁷ Na obra de pintores como Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) e Emil Nolde (1867-1956), ambos pertencentes ao *Die Brücke*, a rejeição da tradição clássica e a consciência do parentesco com a arte dos primitivos, envolveu uma indisfarçada fealdade.

Foram essas as condições teóricas e práticas sob as quais uma arte não figurativa despontou. As primeiras tentativas de concretização da arte abstrata foram acompanhadas de reivindicações a respeito da unidade “espiritual” das formas artísticas. À época, o artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944), fundador do grupo *Blaue Reiter*, escreveu: “Assim nasceu, pelo menos em parte, nossa simpatia e nossa compreensão pelos primitivos, a afinidade espiritual que descobrimos ter por eles”¹⁸. Na

16

concepção do pintor, “esses artistas puros só se ligaram, em suas obras, à essência interior, sendo por isso mesmo eliminada toda contingência.”¹⁹ Estabelecendo uma analogia estrutural com a forma musical, Kandinsky acreditava que a pintura deveria exprimir a “essência interior” do artista, seus sentimentos e intuições, sem recorrer à “reprodução de fenômenos naturais”. Nesse sentido, o pintor russo foi um reconhecido precursor do que seria denominado “expressionismo abstrato” ou “*action painting*”.

17

A ideia fundamental do Expressionismo Abstrato era que o pintor mergulhasse fundo em seu inconsciente e descobrisse meios de traduzir um impulso criativo original em marcas depositadas espontaneamente e com gestos largos sobre a superfície da pintura ou do desenho. Não obstante a autoridade dessas práticas, no decorrer das décadas de 1950 e 1960, uma nova sensibilidade dirigiu suas forças para o

questionamento sistemático desses preceitos, desafiando, assim, os valores frequentemente associados à tradição modernista. Artistas como Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (1930-), trataram de modo diferente esse legado - notadamente aquele vinculado ao Expressionismo Abstrato -, colocando em questão noções como as de autonomia, expressividade e originalidade. O trabalho de Rauschenberg sinalizou, conforme o crítico e historiador da arte Leo Steinberg, a emergência do “plano do quadro do tipo *flatbed*”²⁰, constituído por uma superfície com a disponibilidade suficiente para receber uma grande quantidade de imagens e artefatos culturais.

A pintura, diante disso, converteu-se em uma superfície receptora em que objetos são espalhados, em que informações podem ser recebidas, impressas ou

estampadas. Passou-se, então, do plano de organização (formas) para o plano de composição (forças). Capaz de apreender os mecanismos do pensamento, o plano do quadro assumiu diversas funções proposicionais, o que fez da pintura algo legível, mais ainda que visível. Essa legibilidade, entretanto, não implicou uma linguagem, mas algo da ordem do *diagrama*²¹, onde a pintura constitui-se como espaço operativo. Artistas como Rauschenberg insistiram em uma orientação radicalmente nova, isto é, promoveram uma guinada do plano vertical – fundado pela pintura renascentista, onde o topo do quadro corresponde à altura de nossas cabeças erguidas e a borda inferior tende ao local onde assentamos os pés - para o plano horizontal.

Como fariam a criança ou o trapeiro, figuras que Walter Benjamin comparou ao autêntico sábio materialista, esses artistas recolhem pedaços dispersos do mundo,

inaugurando assim, na acepção de Georges Didi-Huberman²², um conhecimento transversal de nosso mundo. Fazem com que coexistam, em uma mesma superfície, coisas fora das classificações habituais. Aqui, a mesa se constitui como espaço operativo. Quando se deposita diferentes imagens ou diferentes objetos em uma mesa tem-se uma constante liberdade para modificar sua configuração. “Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas”, escreveu Didi- Huberman, “mas sim para recolher segmentos, trocos do parcelamento do mundo, respeitar sua multiplicidade, sua heterogeneidade. E para outorgar legibilidade às relações postas em evidência.”²³ As imagens dos primeiros quadros de Jasper Johns pertencem a essa categoria; o mesmo se dá com a maior parte da *Pop Art*, onde “o quadro é concebido como a imagem de uma

20

imagem”²⁴.

A Pop Art norte-americana, como é sabido, tratou de incorporar ao repertório da pintura toda uma pletora de insígnias da indústria cultural, no que seria uma superação da diferença entre cultura erudita e cultura popular. Abolindo todo vestígio de um fazer expressivo, as serigrafias de Andy Warhol (1928-1987) oferecem uma relação de justaposição e desajuste entre imagens e cores. Essa atitude foi encarada, sob o ponto de vista de autores como Gilles Deleuze (1925-1995), entre outros, como uma inflexão da arte para a “simulação”. Mas o que é, exatamente, a simulação? E o que a distingue da cópia? Para Deleuze, “a cópia é uma imagem dotada de semelhança”, ao passo que o simulacro é “uma imagem sem semelhança”²⁵. A cópia produz o modelo como original, enquanto o simulacro - como instrumento para escapar à representação - “encerra uma potência

21

positiva que nega tanto o *original* como a *cópia*, tanto o *modelo* como a *reprodução*.”²⁶ Assim, o que a *Pop Art* ambicionou foi desvincular a imagem de qualquer significado profundo e interioridade subjetiva para deixá-la na superfície, como simulacro.

A noção de expressão e as definições que a vinculam à subjetividade, também foram objeto de uma crítica radical na década de 1960, como, por exemplo, nas considerações acerca da “morte do autor”, postuladas por Roland Barthes (1915-1980) e Michel Foucault (1926- 1984). Em 1968, Barthes publica *A morte do autor*, onde o texto foi encarado como um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas das quais nenhum é original: o texto é um tecido de citações, saídas de mil focos da cultura.”²⁷ Nesse caso, o espaço textual é responsável pela dissolução do sujeito e perda da identidade. Essas considerações visavam, sobretudo, a esfera da

22

literatura. Entretanto, exerceram influência considerável sobre a teoria das artes visuais, e gozaram de grande prestígio entre os jovens artistas e críticos ao longo da década de 1980.

A década de 1980 foi intensamente associada a uma extensa reabilitação da pintura, após um período de experimentação de meios, suportes e materiais não convencionais que vigorou nas décadas de 1960 e 1970. Na esfera da arte internacional – com destaque para países como a Alemanha, a Itália e os Estados Unidos - é possível observar, desde meados da década de 1970, uma parcela considerável de artistas que, além de eleger a pintura como veículo privilegiado de atuação, empreendeu uma investigação a partir do repertório iconográfico e estilístico da história da arte, pré-modernista e modernista, como em parte da chamada “arte de apropriação”, que

23

vigorou na década de 1980.

Ainda que o termo “apropriação” obrigue a consideração de procedimentos comuns às vanguardas históricas, especialmente o *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968), a sua incorporação ao vocabulário crítico esteve nitidamente vinculada a determinados artistas norte-americanos da década de 1980, sobretudo Sherrie Levine (1947-) e aqueles reunidos sob o rótulo Neo-Geo ou Simulacionismo, como Peter Halley (1953-), Ashley Bickerton (1959-) e Jeff Koons (1955-). Em geral, de acordo com Harrison e Wood, esses artistas procuravam “elevar os produtos da cultura popular e do desenho industrial aos contextos artísticos, com vistas a subverter a autoridade da arte” ²⁸. Contudo, na produção desses artistas, o otimismo diante dos novos meios e da cultura de massas – presente nas propostas artísticas da década de 1960 - foi substituído por

juílgamentos baseados nas teorias “pós-estruturalistas” da textualidade, do sujeito e da realidade.

A produção de Levine, no início da década de 1980, consistia em fotografar imagens encontradas em livros e revistas de autoria de fotógrafos ilustres como Edward Weston (1886- 1958) e Walter Ewans (1903-1975), desafiando, por esse motivo, as tradicionais definições da arte baseadas nos conceitos de raridade e valor. “Ao roubar descaradamente imagens já existentes”, escreveu o crítico de arte Douglas Crimp, “Levine não faz nenhuma concessão às noções convencionais de criatividade artística. Ela faz uso das imagens, mas não para constituir um estilo próprio.”²⁹ Radicalizando o gesto de Marcel Duchamp, a artista norte- americana não só coloca em xeque as noções de autoria, obra e originalidade, como traz para o primeiro plano a problemática da

25

mediação tecnológica e, logo, de um universo cultural no qual a mitologia do gênio está sendo erodida.

No fim da década, a artista apresentou uma série de pinturas, realizadas com caseína e cera sobre madeira, que evocavam a aparência geral da abstração modernista, sem fundamentá-la, contudo, em qualquer período da história da arte ou artista determinado. Essa atitude transformava tais trabalhos, de acordo com o vocabulário crítico da época, em “simulações”. A abstração modernista, nesse caso, foi posicionada como um estilo em meio a outros, sem apresentar qualquer necessidade histórica. Retirado desse procedimento o sentido que o engendrou, restaria apenas o significante esvaziado. Levine, nesse caso, não procurou aplicar as relações formais subjacentes nas formas geométricas, que comparecem, antes, devido ao seu simbolismo e suas

26

referências culturais, em contraposição ao formalismo auto-reflexivo da abordagem modernista ortodoxa.

A tradição modernista da abstração geométrica também se tornou material para as pinturas de Peter Halley, constituídas por motivos como “prisões” e “células” realizados com tinta acrílica fluorescente sobre uma superfície que simulava o estuque. Criticando o que ele chamava de “obsessão moderna com a geometria”³⁰, Halley apresentou suas pinturas como modelos visuais das redes de circulação e movimento mecânico da sociedade pós-industrial. O pintor acreditava estar descrevendo um novo tipo de espaço social, espaço esse semelhante, segundo ele, ao “espaço simulado do videogame, do microchip e dos prédios de escritório”³¹. Halley sugeriu, desse modo, que a abstração modernista havia sido esvaziada de suas aspirações utópicas e, ademais,

27

posicionada onde seus defensores desde o início receavam que pudesse cair: no lugar do *design*, da decoração e até do kitsch.

Percebe-se, portanto, na “arte de apropriação” da década de 1980, uma atitude crítica consciente no tocante aos princípios que definiriam o modernismo. A arte e a história são vistos como territórios arrasados, desprovidos do sentido que um dia lhes foi atribuído. Retirados desses procedimentos a essência significativa, o sentido que os engendrou, restou apenas o significante esvaziado. Em decorrência do fluxo contínuo de imagens investidas num crescente processo de mídiatização sociedade, surgiria uma parcela considerável dos artistas que, além de restaurar a prática pictórica, empreende uma viagem pelo universo de imagens produzido através da história, disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa. As imagens são então confiscadas e submetidas a

28

novos sistemas visuais, o que reforçaria a importância de procedimentos como a *apropriação* e a *simulação* no contexto da produção pictórica da década de 1980.

Notas

¹ GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 101.

² GREENBERG, Clement. Pintura “à americana”, op. cit., p. 77-78.

³ ROSENBERG, Harold. Os *action painters* norte-americanos. In: _____. *A tradição do novo*. Perspectiva: São Paulo, 1974. p. 12-13.

⁴ Idem., *Action painting: crise e distorção*. In: _____. *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 44.

⁵ Cf. HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

⁶ Cf. PAZ, Alfredo de. *La revolución romântica: poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A, 1992.

⁷ Cf. PAZ, op. cit.

⁸ TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola, 2005. p. 480.

⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. Sobre a arquitetura alemã, In:_____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p.41.

¹⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 153.

¹¹ Cf. DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

¹² “Em el terreno de la pintura romântica uma intención de este tipo pede adquirir a veces dimensiones material- corpóreas (Francia), otras espiritual-trancedentales (Alemania), otras se convierte em uma inmersión pánica em los elementos de la naturaliza (Inglaterra) y otras, en fin, pude presentarse bajo el aspecto de la tematización oscura e terrible del retorno de la marginación individual o histórica (como sucede en Goya).” PAZ, op. cit., p. 214.

¹³ FRIEDRICH, Caspar David. Considerações acerca de uma coleção de pinturas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Vol.5: da imitação à expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 107.

¹⁴ Cf. PAZ, op. cit.

¹⁵ BRÜSEKE, Franz Josef. Romantismo, mística e escatologia política. *Lua Nova* [online]. 2004, n. 62. p. 29.

¹⁶ BRÜSEKE, op. cit., p. 29.

¹⁷ Cf. PERRY, Gill. O primitivismo e o moderno. In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 3-85.

¹⁸ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 27-28.

¹⁹ Ibid., loc. cit.

²⁰ STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 117.

²¹ Para Gilles Deleuze, o diagrama seria uma máquina abstrata, a emergência de outro mundo, a possibilidade do fato, não o fato ele mesmo. Por esse ângulo, o diagrama é prévio a qualquer objeto e por isso não o representa, mas se constitui como sua possibilidade. Cf. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: como levar o mundo nas costas? In: *Sopro, Desterro*, n. 41, p. 3-7, Dezembro 2010.

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: como levar o mundo nas costas? In: *Sopro, Desterro*, n. 41, p. 3-7, Dezembro 2010. p. 6.

²⁴ STEINBERG, op. cit., p. 125.

²⁵ DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. p. 263.

²⁶ *Ibid.*, p. 267. Grifo do autor.

²⁷ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 68-69.

²⁸ HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Modernidade e modernismo revisitados. In: WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 233.

²⁹ CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In:_____. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 121.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In:_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRÜSEKE, Franz Josef. Romantismo, mística e escatologia política. *Lua Nova* [online]. 2004, n. 62, pp. 21-44.

CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In:_____. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

_____. Platão e o simulacro. In:_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: como levar o mundo nas costas? In: *Sopro, Desterro*, n. 41, p. 3-7, Dezembro 2010.

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar,

2011.

FRIEDRICH, Caspar David. Considerações acerca de uma coleção de pinturas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Vol.5: da imitação à expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 105-109.

GOETHE, Johann Wolfgang. Sobre a arquitetura alemã, In: _____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GREENBERG, Clement. Pintura “à americana”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 75-94.

_____. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 101-110.

HALLEY, Peter. *The crisis in geometry*. Disponível em: <http://www.peterhalley.com/>

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Modernidade e modernismo revisitados. In: WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

PAZ, Alfredo de. *La revolución romântica: poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A, 1992.

PERRY, Gill. O primitivismo e o moderno. In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 3-85.

ROSENBERG, Harold. *Action Painting: crise e distorção*. In: _____. *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 43-52.

_____. Os action painters norte-americanos. In: _____. *A tradição do novo*. Perspectiva: São Paulo, 1974. p.11-22.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola, 2005.

TENSIONAMENTOS DO CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO EM A MENOR MULHER DO MUNDO

rafael schultz myczkowski

Com quarenta e cinco centímetros, encontrada pelo explorador francês Marcel Pretre no Congo Central e necessariamente fotografada, uma pequeníssima mulher tem sua imagem com entrada livre nos lares através de exemplares de jornais. Divulgado seu retrato impresso colorido e no tamanho real, a imagem da menor mulher do mundo (como assim definira o catalogador) circulou em uma edição de domingo, extirpada de sua singularidade e multiplicidade, passando a uma subsistência outra como simulacro. Lançada à idolatria da imagem, “[a]li estava uma mulher que a gulodice do mais fino

35

sonho jamais pudera imaginar”¹. Ao certo, estava ali a fatia de tempo congelada do objeto. Em uma das casas, ao ver a fotografia no jornal, uma moça “teve um êxtase de piedade”². Referiu-se à foto e à retratada na imagem com diminutivos: retratinho, coitadinha, ela é tristinha. Em resposta “(...) disse a mãe, dura e derrotada e orgulhosa – mas é tristeza de bicho, não é tristeza humana”³. A representação da pequena mulher deslizou entre as mãos ansiosas e encontrou um mundo onde a facilidade em assimilação de alucinações negativas é bem recebida. Um mundo que cria representações e imagina representar elas mesmas na modificação da realidade. Com *Clarice Lispector*, em *A menor mulher do mundo*, escrevo.

Aos olhos do explorador, a menor mulher do mundo é madura, negra, calada e

fisicamente muito pequena. É clara a referência ao processo de colonização do continente africano e o papel do antropólogo em catalogar e nomear possessivamente. Porém, a personagem pode representar uma somatória de estigmas – sobre sua nacionalidade, gênero, seu pertencimento grupal, através de uma ideia de raça e condição física. O estigma mesmo é o próprio engessamento de categorizações e expectativas sobre o corpo outro, absolutamente redutor, moral, molar, gerador de reducionismos, generalidades. A reconhecimento, identificação e diferenciação tendo em vista a busca de similaridades entre elementos que compõem o mundo. Há então a diferença como categoria de algo que foge a um modelo transcendente e inalcançável de normalidade e avizinha-se ao modelo ideal da anormalidade.

Como vocabulário corrente na sociedade, referindo-se ao considerado exótico,

Lispector propositalmente usa o termo *pigmeu* para designar o grupo de pessoas com baixa estatura, denominado Likoualas (que não por acaso, é o nome de um dos doze departamentos da República do Congo). A designação *pigmeu* é vastamente usada para definir qualquer grupo, em geral considerados tribos, que apresentam baixa estatura. Apesar desses povos considerarem o termo preconceituoso e preferirem ser referenciados pelo nome de sua tribo, a definição foi enraizada no vocabulário do ocidente pelo colonizador. O que nos interessa perceber nesse momento é a predominância da condição física como reconhecimento de um indivíduo ou grupo, limita-lo a codificação física de sua existência. *Pequena flor*, como é batizada pelo explorador, é reduzida a imagem de um corpo que a torna diferente, segue deslizando sua imagem em uma constante atualização, a explícita efígie rompendo devires

animais, devires piedosos, devires egoístas. Da curiosidade à negação da imagem dessa mulher, os comentários oscilam entre repulsa, extrema compaixão, piedade, curiosidade e a vontade de ter para si um “objeto” tão raro. Ao lembrar seu próprio sentimento, quando aos cinco anos de idade viu a imagem da pequena mulher e escutou os comentários dos adultos, anos depois a menina pode compreender o sentimento que a tomou: “a desgraça não tem limites”⁴.

39

O limite do infortúnio não era a menor mulher do mundo, além de tudo, ela estava grávida. O pesquisador, antropólogo, a examina metodicamente e, então, foi “neste instante que o explorador, pela primeira vez desde que a conheceu, em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu mal-estar. É que a menor mulher do mundo estava rindo”⁵. A coisa rara ria quente,

gozava a vida, ria devido ao êxtase de, em meio a tantos predadores e dificuldade de sobrevivência, ela ainda não tinha sido devorada pelo explorador. O possível predador, ao tentar responder aquele sorriso em meio à grande dúvida da situação inesperada, sentiu-se perturbado. Arrumando seu chapéu, recompôs a postura e voltou a anotar. Mas o que de tão desconcertante estava embutido nesse sorriso?

O *fenômeno vivo* midiaticizado, explorado, coisificado sorria o aumento de potência inesperada, também analisava o homem à sua frente. Rompia a estrutura rígida da generalidade com uma atualização risiva que o encontro pôde romper. Nesse sentido, o desconforto do explorador foi suspeitar que seu objeto de estudo existisse em complexidade. Parte da substância do mundo, Pequena flor é a expressão de infinitos atributos infinitos. Produz-se da multiplicidade, atravessada por forças, virtualidades

40

que atualizam-se e dos encontros que a tornam outra, repetições. Todos os seres são singulares, muitos têm particularidades, todos são insubstituíveis.

Notas

¹ (LISPECTOR, 2009, p.70)

² (Ibid,p.71)

³ (Ibid.).

⁴ (Ibid, p.71).

⁵ (LISPECTOR, p. 73).

41

Referências

LISPECTOR, Clarice. *A menor mulher do mundo*. In: Laços de família. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

Deleuze, Gilles. *A lógica do sentido*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva. 1988.

_____. *A concepção da diferença em Bergson*. In: Bergsonismo. 1ª ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.



DELEUZE, O PENSAMENTO DA DIFERENÇA E O



E
N
S
I
N
O
D
A
A
R
T
E

ANA PAULA SABIÁ
· FLORIANÓPOLIS - 2016 ·

Pensar, O que significa pensar? De um modo generalizado, somos todos sujeitos pensadores. Viver é uma aventura grandiosa e assustadora na qual o infundo questionamento a respeito de quem somos, que rege cada novo ciclo e deslocamento experienciado, aflora em consciência mais urgente quando imersos no pesquisar, seja este qual for.

A fadiga pergunta 'quem somos nós?' torna-se tanto inquietante quanto instigante quando compreendemos que não existe apenas uma resposta que satisfaça tal sentença.

Quaisquer que sejam, tais respostas serão sempre múltiplas, permeáveis, fluídas e efêmeras; eternos percursos transitivos entre o absoluto e o peculiar.

Por isso o investigar: ação humana consciente na tentativa de compartilhar uma perspectiva subjetiva que dialogue no coletivo e que, por assim o ser, possa vir ampliar os variados modos de existência e ideais sobre o mundo e nós mesmos. É estabelecer potencialidades de encontros, no qual tanto o ser quanto o não ser são infinitas multiplicidades complementares, e não excludentes entre si.



Pensar com Deleuze é um convite desafiador, pois é um exercício que requer coragem para desaprender a forma de pensar instituída socialmente desde que saímos do útero.

Pensar é criar; e não somente reproduzir ou representar o pensamento. Implica de nós, pensadores em potencial, desaprender clichês, provocar o pensamento, desterritorializarmo-nos para, então reterritorializar-se em outro/a coisa-pessoa.

Pensar é imoral, pois tem a ver com sentido de força e não com a forma. A efetiva educação é possibilitar o pensar, que amplia abertura à outros mundos. O enunciado, seja ele qual for, é sempre um coletivo e não está em um 'eu'.

Como toda novidade, abandonar o conceito de representação, tão caro e cômodo para quem sempre apreendeu o mundo dessa forma, não é simples e imediato. Mas para abarcar a criação e a diferença, devemos nos esforçar para operar o pensamento para além da reflexão, sendo esta nada mais que uma representação de algo, um pensar instituído, naturalizado e semelhante.

A arte é uma das muitas possibilidades de acesso ao universo criativo do pensar. Ensinar com arte é totalmente diferente de ensinar sobre arte, pois a conjunção com traz o encontro (variações infinitas, rupturas, fissuras) do ensino-aprendizagem, não do "faça como eu faço" e sim "Faça comigo!". Nesse interstício estabelece-se o agenciamento entre filosofia, educação e arte.

Repensar o ensino da arte, junto com Deleuze, não significa pensar intervenções invasivas ou revolucionárias na forma desse fazer e sim apontar na efetividade de transformações a partir das ações menores, a chamada micropolítica [Foucault] para a ativação de sentidos.

O sentido, efeito ocasionado dos encontros é incorporeal, pertence ao plano da força e não da forma. O sentido - a constelação de sentidos - se processa a partir dos paradoxos que a própria significação não dá conta.

Deleuze, filósofo que se agencia com Bergson, Foucault e Nietzsche, traz deste último (além da "Ética", de Spinoza), conversações com o pensamento da vontade potência e demais encontros que potencializam a vida, ressaltando que "a potência para agir e existir aumenta ou diminui em virtude das ideias e dos bons encontros que se tem"

Com Bergson, Deleuze vai ao encontro a noção do pensamento da diferença, na qual a diferença não é aquela que se opõe ao outro. Tudo o que repete não é o mesmo, mas sim um processo de tornar-se outro.

Estamos todos em constante devir, somos continuamente atravessados por forças dos acontecimentos, estes por sua vez, simultâneos entre si. Estarmos em devir é deixar-se atravessar por algo que está porvir. O impensado do pensamento capaz da fissura e fuga.

O quanto do ser professor está em devir? O quanto do ser artista está em devir? O quanto estamos abertos à reinvenção de nós mesmos e do mundo? São problematizações (auto)provocativas que se estabelecem a partir da relação ensino-aprendizagem.

O acontecimento é como uma força, é um evento da ordem do coletivo que arrasta, atravessa e leva. É qualquer movimento que se dá no encontro entre corpos, irrompe no cotidiano e que a princípio, por ser extra-ordinário, não nos está definido nem em sua forma nem em sua força. No entanto, pelo nosso despreparo em atuar com algo indefinido, buscamos ansiosamente conceituá-lo estruturá-lo, codificá-lo. Nomeações que usamos para afugentar nosso medo, ao reconhecer que não temos respostas à tudo.

O acontecimento é um conjunto de singularidades heterogêneas, é aquilo que emerge dos arranjos no plano de composição, das forças e variáveis, e é da ordem da superfície. Nessa perspectiva nega-se a verdade transcendental da metafísica, pois a verdade dos fatos encontra-se na superfície. Nada está subliminar, no profundo ou nas entrelinhas, mas sim na superfície: o mais profundo é a pele (Paul Valéry).

O acontecimento fabrica virtualidades no sujeito, no pensamento, nos variados modos de ser e estar

Agenciamento E acontecimento E encontros: estamos permanentemente entre atravessamentos de forças e formas, estamos sempre em devires imperceptíveis de algo que fabrica, conecta, compõe. Somos sujeitos constitutivos e constituintes do mundo e todo agenciamento age duplamente a partir das forças que estão nesses extratos.

No primeiro semestre de 2016, muitas vezes consciente, percebi tais atravessamentos em mim e minha pesquisa. Tive encontros alegres que potencializaram a vida na arte, na pesquisa e nos demais círculos de afetos e sentidos.

Mudei meu objeto de estudo duas vezes, sendo que a mudança mais recente trouxe pensamentos impensados até então. Muitos deles vão além da reflexão, o que me tiram do meu conforto identitário-fixo. Provocou-me as variadas possibilidades de ser uma outra, ou melhor, umas outras mulheres em devir: devir mulher, devir pesquisadora, devir artista, devir curadora, devir educadora, devir mediadora... entre outros devires.

Mil Platôs de devir, sendo que todo devir é um devir minoritário e portanto molecular. É um desterritorializar-se que o/a tira do todo majoritário.



A partir do estudo com Deleuze, o que eu coloco em emergência como novo problema/questão em minha pesquisa?

Como o pensamento de Deleuze pode contribuir com minha temática, questões pessoais, etc?

De que lugar eu falo na minha pesquisa?

O que escapa das questões que investigo? (o que foge ao verdadeiro ou falso)

A vida, enquanto processos, não acontece na total organização. São os acontecimentos que vazam desse plano de organização e emergem com tudo aquilo que é incontrolável, que não podemos rotular nem representar: a potência da vida foge ao nosso controle.

A palavra chave é desterritorializar-se/ desterritorializar-me: discutir e valorar processos -componentes de passagem direcional, dimensional e linhas de fuga - pois, somente assim é que se está em devir constante.

Um dos propósitos da filosofia é o convite ao pensamento criativo. Há nesse a-fazer crítico, estético e político a criação de conceitos, que potencializam pensamentos outros a partir de sistemas de relações heterogêneas entre si.

Ritornelo: refrão: uma das criações de conceitos para a filosofia.

É preciso estar

•E•N•T•R•E•



- O EU é um aprisionamento identitário.
- O desejo é a máquina de produção, no entanto, a vontade e o desejo são produzidos no contexto social.
- Diálogo ≠ conversa : diálogo prevê a discussão na qual deverá haver apenas um ponto de vista válido. Conversa prevê o embate dialógico na qual as perspectivas postas podem somar-se ou não.
- ensinar a arte ≠ viver a arte
- O lugar da arte é nos interstícios da linguagem
- A linguagem é um acontecimento que faz surgir outra linguagem;
- A arte é um bloco de sensações, afectos e perceptos;
- Deleuze não nos dá conclusões, mas suscita possibilidades;
- O poder é a força e o saber é a forma. A educação que sempre se propôs como modo de aperfeiçoar o Homem, ainda hoje permanece e projeta tal pensamento transcendente. A educação contemporânea, salvo raras exceções, ainda preza pela afirmação e repetição do já instituído/ estabelecido como verdade.

Não existe a essência: existe o múltiplo

Eu sou UMA mulher e não A mulher (que determina a identidade-fixa)

Intervir na estrutura molar (sistemas que compõe o plano da organização; instituições, família, identidade) a partir de uma micro ação molecular. Essa é a proposta de minha pesquisa que se infiltra, nos interstícios, nos intervalos entre a r t e contemporânea, feminismo e educação brasileiras.

Clarice Lispector,
Fernando Pessoa,
Deleuze, David
Bowie: negação de
uma fixidez
identitária,
hibridismos de
gênero,
competências,
afazeres, práticas e
pesquisas.
Pluralidades
possíveis em devir.



Spinoza: "A maior virtude do homem é perseverar no seu próprio ser"
Plano de imanência é a própria vida e não é transcendente
A natureza não tem uma essência, ela se fabrica e se produz

Micropolítica é criadora e revolucionária:
os pequenos desvios são as linhas de fuga, os devires
A significação está na dimensão da forma, o sentido está na dimensão da força.

"Uma aula é emoção e inteligência. Mas sem emoção, não se tem nada."
"O papel do professor é fazer com que os estudantes lidem e se conciliem com sua
solidão" (DELEUZE)
estolcos: não pensam o ser e sim o corpo: tudo é corpo: utilizam o verbo:
a árvore verdeja.

REFERÊNCIAS

CORAZZA, Sandra, O que Deleuze quer da educação? In: Deleuze e Educação (revista)

_____. Para pensar, pesquisar e artista a educação. In: Deleuze e Educação (revista)

DELEUZE, Gilles, Noção da diferença em Bergson, in: A Ilha deserta e outros textos

_____. Noção do Devir

_____. O ato da criação

_____. Arte como perceptos e afetos.

_____. Diagramas para pensar/
diagramas de sensação.

KOHAN, Walter, Agenciamento (texto revista)

ROLNIK, Sueli, Ninguém é deleuziano.



corpo-encontro-acontecimento-conhecimento

ou

51

somente um ensaio sobre o corpo

fábio wosniak



ensaiar acerca de aprender a olhar o corpo sobre o sagrado instinto de não ter teorias.

aprender a arte de mal-aprender, de saber que aprender é pensar e pensar é se divertir - pensar sozinho.

ninguém se perde por não entender.

o corpo necessita de encontros. encontros com a língua, com os ouvidos, com a voz, com a subjetividade.

aliás! língua, ouvidos, voz, subjetividade, também são corpos.

o corpo dentro de outro corpo. tudo está sendo ao mesmo tempo.





talvez a palavra mais importante
seja: estar

estou corpo

estou dentro e fora

ainda estou

estou no centro, nas beiras, por
cima e por baixo

estou duro
estou mole





ainda.

o que este corpo tem de
pensamento?

o corpo cansa de só ser.

o corpo é silêncio recoberto
por palavras.

o corpo compõe e descom-
- põe os pensamentos.

o silêncio é a profunda noite secreta do mundo.

61

clarice lispector

talvez, para pensar o corpo seria fundamen- tal não pensar exclusivamente com palavras-

-secas, mas utilizar palavras-sentimentos; porque palavras-sentimento possuem corpo. a palavra-sentimento não busca incansavel- mente a tentativa de salvar-se a si mesma – ela se lança aos lugares invisíveis, paisagens de açudes mudos, florestas tranquilas de mortalidade, areias de praias lunar, estradas recobertas por crepúsculos. tudo retorce seu corpo escrito por palavras umedecidas.

a palavra-sentimento procura aprender com a vida – onde as coisas são matéria que com seu corpo ganham movimento. são linhas espirais.

ouve-se ecos, o corpo ecoa.

é neste estado de eco, que a palavra-senti- mento reclama: ser é uma dor!

quando a palavra-sentimento ganha espaço, ecoa no corpo, nada morre, nada apodrece. as paisagens unem-se com as horas crepuscula- res no silêncio feito de calor sensível e into- lerável, mas que alimenta o gosto secreto do tremor do corpo que já se transborda, o corpo feito da palavra-sentimento é natureza. não é mais homem ou mulher – é um corpo lumi- nescente.



→ Pintura sobre coisa pronta

Os miolos
recriados
de uma coisa
para muitas
muitas pos-
sibilidades.
Ex in-
fundo



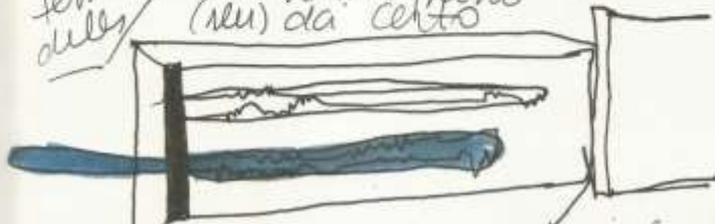
Quando um
ideio/plano de
outra não dá
certo?

→ A coisa vai se
formando em outra

Os
estudantes
tem os
dúvidas

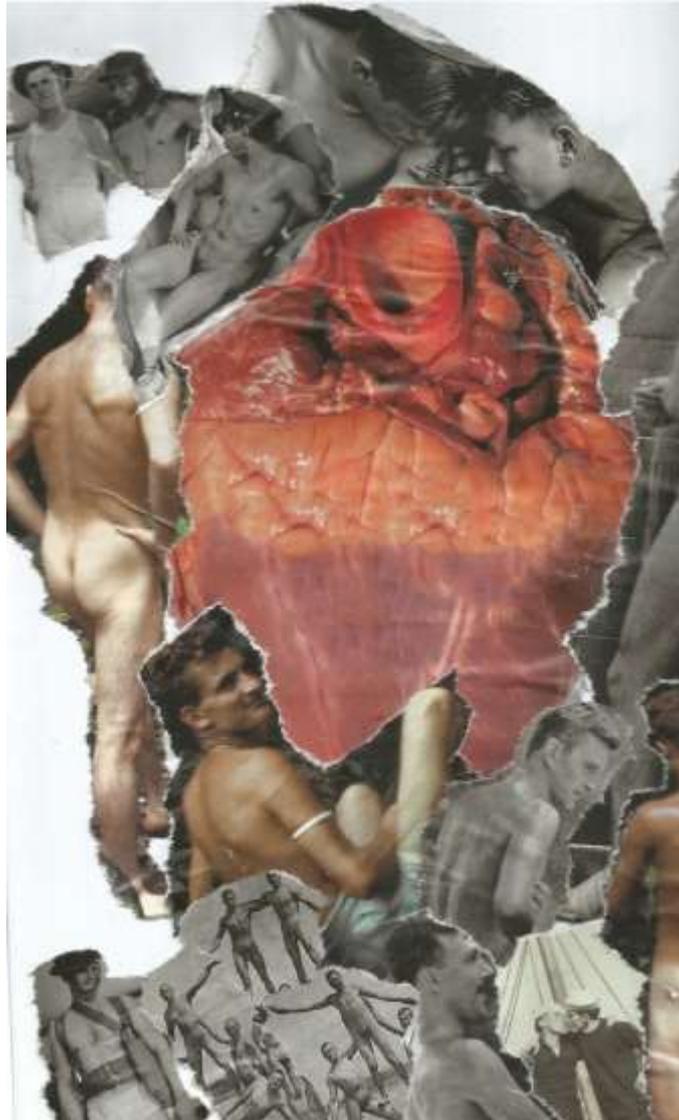
Quando
nenhum plano
(ou) dá certo

em que
outra coisa
com pensar
o plano B, C,
D...









Corpo-paisagem

"
Lominhar como forma
de ver paisagens, também,
~~como modo~~ não somente
de ver, mas sobretudo de
criar paisagens."

Jacques: O grande
jogo do comilhar. In
Walkscapes.



DIÁRIO DE UMA PEDRA NO MÊS DE ABRIL

carolina ramos nunes

Entre os tempos (01/04)

Não há lugar melhor para esconder-se do que entre tempos. Há o tempo Aion, o mais atraente entre todos, que “se estende em linha reta, ilimitada nos dois sentidos” (DELEUZE, 1974, p. 170). Cavo nele uma superfície onde possa existir labirinticamente como pedra; como devir; como mediadora.



71



Dos esconderijos visíveis (03/04)
“Dir-se-ia que a antiga profundidade se
desdobrou na superfície, converteu-se
em largura.” (DELEUZE, 1974, p. 10).
Ou seja, cavei infinitos buracos no
tempo, na furtiva tentativa de
esconder-me dentro de seus
meandros, neste ato fortuito tornei-me
plana, superfície vibrátil, desejante de
forma e força.

72

Procura-se uma pedra (05/04)

“Os acontecimentos são como os cristais, não se transformam e não crescem a não ser pelas bordas, nas bordas.” (DELEUZE, 1974, p. 10). Se sou cristal permito-me crescer, sem ficar apenas cavando esconderijos: permaneço em território manso onde o tempo possa me carregar. Preciso escapar pelas lacunas do tempo para ser superfície.

73

Sobre ser uma pedra (06/04)

Estava andando após término de aula, passava das 22 horas. O vento era forte e não havia nuvens no céu. Contudo, andava com o peso extra de algo que não me pertencia antes. Hoje me descobri pedra. Antes vivia margeante entre ser ou não ser pedra, mas então

percebi que caí na profundidade interna de aniquilamento: sou uma pedra. Ainda no mesmo dia estabeleço a meta de pensar o que é ser pedra sendo também uma não pedra.

Como crescer pelas bordas (07/04)

Ainda no dia de ontem, perguntaram-me o que seria crescer pelas bordas? Ou como? Não me recordo ao certo. Pedras crescem? Segundo Deleuze, pelas bordas. Acho que ontem estava um tanto Alice depois de comer um bolo "E qual não foi sua surpresa ao descobrir que ficara do mesmo tamanho! Para dizer a verdade, isso é o que geralmente acontece quando se come um bolo; mas Alice estava tão acostumada a só esperar por coisas extraordinárias, que então lhe parecia muito tolo e tedioso que a vida continuasse de

74

modo comum." (CARROLL, 2002, p. 12). Ao fim, pedras nem boca tem para comer bolos mágicos, quiçá crescer como Alices. Ainda.

Do tempo ao tempo (08/04)

Hoje há um problema, anterior ao outro, que precisa ser resolvido. Mas resolver seria uma solução? É um problema ou uma perspectiva? Sobre o tempo: como pedra, ontem, hoje e amanhã, permanece-se pedra. Há o ditado que água mola em pedra dura, tanto bate até que fura, então não se é pedra em *Cronos* para sempre. Mas em *Aion*, como ser pedra não sendo? Mas há outro ponto, como se cresce pela borda sem viver no tempo sem tempo planejado onde tudo faz parte da mesma meada? Sendo assim, meta de hoje, viver em

75

Aion, "lugar dos acontecimentos incorporais [...] povoado de efeito que o habitam sem nunca preenchê-lo" (DELEUZE, 1974, p. 170), ter bordas, ao mínimo, anunciações delas.

Das nuvens ausentes (09/04)

Hoje a previsão do tempo era de chuva torrencial. Só apareceu o sol. Sequer nuvens havia no céu. Onde estariam elas com todas as suas formas desformes e imprevisivelmente presentes? Há um céu de nuvens para onde elas podem ir pensar sobre o que é ser nuvem?

76

Igual não igual (10/04)

A cada um deveria ser permitido ter outro, um duplo, quase igual, mas diferente, como peixes. Sobre a turbulenta vida de um peixe: Era uma vez um peixe, ele era neon como todos os outros, e isso o preocupava: quem iria vê-lo se fosse igual a outros n peixes do aquário? Como iriam perceber que o neon dele era um pouco mais roxo que o dos outros se ele não tinha espaço para diferenciar-se na mini-imensidão de água. Certa vez ele bateu-se com outro peixe, igual a ele, mas igual a todos os outros, porém coincidentemente este outro tinha as mesmas aflições que o primeiro. Ao fim ambos percebem que todos são diferentes, só que somente eles enxergavam. Resolveram ficar juntos. Eram diferentes e se amavam por isso, eram semelhantes aos olhos de todos os outros, o que os fazia mais fascinantes ainda.

O Aleph (11/04)

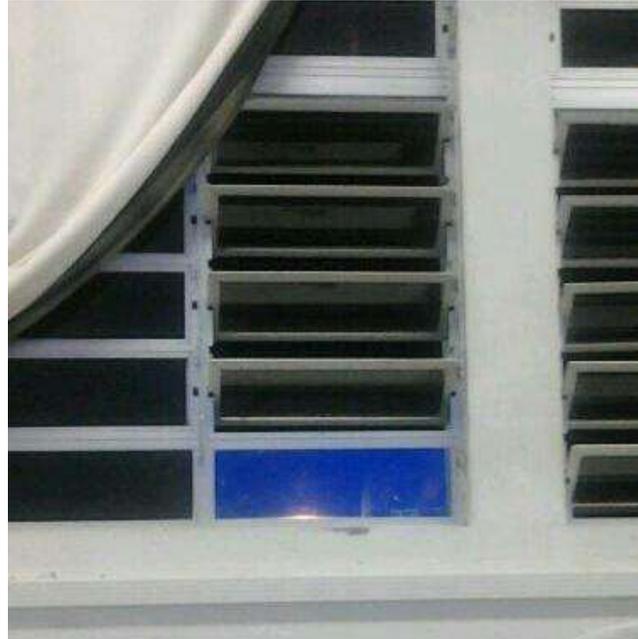
"Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra? Vi-o quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é porosa para o esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz." (BORGES, 1949, p.96). Será que existe ou existiu tal Aleph? Será possível caber em mim um Aleph?

78

Antes de ser outra coisa, não ser pedra (12/04)

Agonia-me o fato de não querer mais ser pedra, desejo flutuar, fluir, viajar, algo que me impede sendo pedra. Quero ser leve como uma nuvem e densa como a água, passar pelos dedos deixando molhar, perder partículas, receber outras, mover areis, mover montanhas, passar por elas, andarilhar pelas bordas.

Sobre folhas que caem (13/04)
Andarilhando entre o café e um bolo
noto duas folhas caindo, farfalhando,
ondulando o vento como se fosse corpo.
Deixam seu peso fazer peso e descem ao
chão. Talvez possa ser um movimento
interessante a se experimentar antes de
ser nuvem - cair sem peso, deixar que as
linhas de fuga me levem para um lugar
outro.



Pedras comemoram? (14/04)

Pedras fazem aniversário? Quando nascem as pedras? De onde elas vêm? e as nuvens? Creio não haver um começo, um ponto, um início, um fim a percorrer, mas sim planos de imanência.

Azul em toda parte (15/04)

Bordejando a nuvem, o céu, a pedra e as forças no caos - tudo fica um pouco azul no fim das contas.

80

Ou isto ou aquilo (17/04)

Ser pedra ou nuvem ou ave ou céu ou mar ou azul ou a cor ou o universo ou casa ou ensino ou desejo ou devir ou força ou forma ou ansiedade ou escritura ou ainda ou, pedra.

Ao infinito há possibilidade (18/04)

"O nome que designa uma coisa remete a outro nome que designa seu sentido, ao infinito" (DELEUZE, 1974, p. 33) há esperança de que neste infinito me encontre nuvem e não mais pedra, ou ambas? Ou margear ambas podendo ser e/ou. Ser devir nuvem.

Andorinhar (19/04)

81

Hoje avistei uma andorinha, seu voo mudava a cada metro, com rompantes para caminhos completamente diferentes do previsto. Como se traçam caminhos no céu? Posso ser andorinha antes de ser nuvem: há que se percorrer esse caminho.

Do vazio (20/04)

Assumindo uma relação de existência e latência no mundo, se faz imprescindível olhar para o chão que me rodeia, para o ar que me sufoca e para o nada/vazio que me compõe.

Sentir-pedra (21/04)

Nunca ainda encontraremos o sentido de qualquer coisa como diria Nietzsche. Bom, como coisa pedra posso não ter sentido, mas sentido? Que sentido é esse? Seriam as forças que me movem e permitem andarilhar por ai ou sentido que me molda fluidamente entre as forças que me atravessam/apropriam?

82

Sobre leituras (22/04)

O problema, ou melhor, neste caso o desejo de ser nuvem pressupõe percursos a serem andarilhados, mas não sozinhos, e não ancorados em nortes ou objetivos previamente estabelecidos, porque senão de que adiantaria sair desse cais se já se sabe o destino e o que lá encontraríamos? Sendo assim, estabeleço que ler me propõe sair do cais com o propósito de mudar o caminho a ser trilhado neste mar.

83

Ilhas ou não ilhas? (23/04)

Ilhar-me ou ilhar-te, ser uma ilha nuvem no meio do oceano azul de céu aberto. Ilho-me ao ser ilha? Ou ilho-me mais a não avistar a possibilidade de estar me ilhando pouco a pouco? Ou seria ainda mais ilhante ilhar-me dentro da ilha conceitual imaginária que componho

sem arriscar colocar os pés na água e navegar? Ps. Uma única pedra pode formar/ser uma ilha?

Ainda sobre ilhas (24/04)

Lendo sobre ilhas evanescentes: "Pois bem, o fim do mundo, ou melhor, o fim de um mundo, um naufrágio, [afirma Enzendberger] começa com um barulhinho e se por ele nos tornamos náufragos isto pouco diz respeito a afundar, a afogar-se, mas a sair, a inverter a saída que conduzirá a composição, e se a empresa é arriscada e difícil é porque ' não há criação que não remonte a uma catástrofe' (ENZENSBERGER, 1986, p. 30), expressão da luta contra tudo o que aprisiona a vida." (GODOY, 2011, p.06) Meta de hoje, não me aprisionar em uma ilha.

84



Sobre afogamentos (25/04)
Incomodada com o meu
aprisionamento desejante de ser
nuvem, opto afogar-me nesse
desejo, criar e ver por ele a
potência criadora que move e faz
com que me leve a um
posicionamento náufrago a
percorrer caminhos outros, tanto
no céu como na terra.

85

Pedras azuis (26/04)

Na tentativa vã de ser mais nuvem e menos pedra faço outras semelhantes azuis, para que entre elas eu sinta como se no céu estivesse. Tosca necessidade esta e mais tosco ainda o fato de mudar aquilo que na superfície permanece ainda a mesmo, pedra. Não posso mudar aquilo que me está lado a lado, posso mudar aquilo que me atravessa, mas na verdade não o mudo, mas mudo eu.

86

Das mudas (28/04)

Mudar as mudas. Torná-las falantes ou colocá-las em terreno mais fértil. Ainda acho que pedras são mais áridas que desertos, mas, ambas somos mudas de qualquer forma.

Nas raízes (29/04)

Das pontas arbóreas aos caveantes rizomas.
Silvio Gallo com Deleuze pensa os entraves da
educação de forma que seus galhos sejam tão
verdejantes quanto o ouro de suas raízes.
“Um rizoma não começa nem conclui, ele se
encontra no meio, entre as coisas, inter-ser,
intermezzo” (DELEUZE apud GALLO, 2003, p.
83). Precisa-se estar aberto ao rizoma para se
proliferarem pensamentos, aflorarem devires,
animar desejantes.



Referências

- GALLO, S. Deleuze & a Educação. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. v. 1. 120p.
- GODOY, Ana. Como tornar sensível a força das ilhas evanescentes. In AMORIM, A. C., GALLO, Silvio, OLIVEIRA Jr., W. M. de. Conexões: Deleuze e imagem e pensamento e ... Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq, 2011.
- DELEUZE, G. Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. O aleph (1949). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CARROLL, Lewis. Alice edição comentada: aventuras de Alice no país das maravilhas e através do espelho. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

[iteq]meo