UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Christian Fernando Ribeiro Guimarães Vinci

Lenta Voragem:
experimentação e prudência com as pesquisas educacionais deleuzo-guattarianas

São Paulo
2019

Christian Fernando Ribeiro Guimarães Vinci

Lenta Voragem:
experimentação e prudência com as pesquisas educacionais deleuzo-guattarianas

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Educação.

Área de concentração: Cultura, Filosofia e História da Educação.
Orientador: Profa. Dra. Cintya Regina Ribeiro.

São Paulo
2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação da Publicação
Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a
Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite - CRB-8/8204

Vl

Vinci, Christian Fernando Ribeiro Guimarães
Lenta Voragem / Christian Fernando Ribeiro Guimarães Vinci; orientadora Cintya Regina Ribeiro. -- São Paulo, 2019.
249 p.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação Cultura, Filosofia e História da Educação) -- Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2019.

1. DELEUZE; Gilles. 2. GUATTARI; Félix. 3. PESQUISA EDUCACIONAL. 4. EXPERIMENTAÇÃO. 5. PRUDÊNCIA. I. Ribeiro, Cintya Regina, orient. II. Título.

Nome: VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães
Título: Lenta Voragem: experimentação e prudência com as pesquisas educacionais deleuzo-guattariana

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Educação.

Área de concentração: Cultura, Filosofia e História da Educação.
Orientador: Profa. Dra. Cintya Regina Ribeiro.

Aprovado em:
Banca Examinadora:

Prof.(a) Dr.(a)_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof.(a) Dr.(a)_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof.(a) Dr.(a)_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof.(a) Dr.(a)_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof.(a) Dr.(a)_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

DEDICATÓRIA

Para Dani, por transbordar alegria e fazer pulsar a vida.

AGRADECIMENTOS

Qual o tempo de uma tese? Jacques Derrida, na conferência *O tempo de uma tese: apontamentos*, argumenta que toda tese padece de dois tempos distintos: um dito cronológico, de natureza diacrônica, e um denominado afetivo, sincrônico. O tempo cronológico, prossegue o autor, diria respeito ao caráter material do trabalho: os dias, meses ou anos dedicados ao seu desenvolvimento físico. O outro tempo, dito afetivo, não pode ser mensurado por medidas tão estanques quanto aquelas utilizadas para medir cronologicamente o tempo dispendido, uma vez que diz respeito a algo intangível: o próprio pensar. Compreendido como algo de ordem processual e de natureza contingencial, o pensamento seria composto por camadas intemporais e descontinuas. Uma tese, portanto, não é apenas resultado de quatro anos de leituras, análises e escrita, mas o produto de um número incomensurável de encontros e conversas travadas ao longo de uma vida. Nesse sentido, a ideia expressa em uma tese não pertence apenas àquele que se dedicou a escrever uma centena de páginas sobre um determinado assunto no intervalo de três ou quatro anos, mas sim a uma miríade de pessoas que, muitas vezes, sequer imaginam ter contribuído para a elaboração desse trabalho. A tese que o leitor tem em mãos não foge a uma tal regra. Escrito entre os conturbados anos de 2016 e 2019, esse trabalho não seria possível sem a contribuição de um número considerável de pessoas, sem as alegrias e as tristezas disparadas pelos mais diversos encontros.

Em primeiro lugar, esse trabalho só pôde ser realizado graças ao apoio financeiro da FAPESP, projeto 2016/04492-3. Desde nosso mestrado pudemos contar com o apoio financeiro dessa agência, possibilitando-nos trabalhar e pensar na voraz lentidão de nosso tempo. Deixamos aqui, também, um agradecimento especial ao(à) anônimo(a) parecerista – e/ou pareceristas – que nos acompanharam ao longo dessa jornada, por seus incentivos constantes e comentários caridosos.

Agradecemos à profa. Cintya Regina Ribeiro, orientadora desse trabalho e parceira de pensamento há quase uma década, por conferir potência aos *insights* mais banais e confusos – ainda

que por vezes, incapazes de dar corpo aos seus intensos comentários, deixemos de produzir um arrastão e provoquemos apenas uma singela *marolinha*. As ideias aqui apresentadas só puderam ser maturadas uma vez que contamos com sua companhia e que pudemos manter um diálogo franco e aberto. Oxalá esse trabalho te alegre o mesmo tanto que nos alegrou.

Ao prof. Julio Groppa Aquino, pela leitura atenciosa e pelos diálogos – sempre em *delay*. Pela indomável hospitalidade, ainda e sempre. Algumas fichas talvez tenham caído ao longo desses anos, outras quiçá nunca cairão, mas espero que esse trabalho não seja ingrato para contigo de nenhuma forma.

À profa. Sandra Mara Corazza, pelo som e pela fúria.

Ao prof. Eduardo Pellejero, pela carinhosa acolhida em Natal e pela força de sua poesia-pesquisa. Por compartilhar um pouco de mar e por insistir na necessidade de se olhar para o banal cotidiano com uma mirada mais intensa.

Ao prof. Antônio Carlos Amorim, pelo encontro em Valparaíso, em um momento difícil de nossa história, e por seu engajamento em uma pesquisa educacional mais poética.

À profa. Anelice Ribetto, por aceitar jogar – sem pestanejar – com esse singelo trabalho.

Ao prof. Luiz Anzanello Carrascoza, pela beleza de sua suíte bem como pelas palavras carinhosas enviadas há tempos em um dia qualquer de 2018.

Aos(Às) professore(as): Celso Favaretto; Flávia Schilling; Alexandre Filordi; Alexander Freitas; Adriana Marcondes Machado; e César Leite.

Ao Kleber Daniel de Oliveira, irmão de coração. Pelo infinito carinho e pela incomensurável amizade. Por aceitar viver os convites mais intempestivos, disparados nas mais loucas horas, sem qualquer titubeio e, assim, carnavalizar o viver.

À Karen Pessoa Freire e ao Marcus Vinícius Monteiro, por nossa amizade cada vez mais maturada em álcool e pela juventude vivida intensamente em pistas de dança, rodas de samba, mesas de bar ou simplesmente em nossas casas. Por nosso ébrio amor, manifesto em cada uma das pequenas loucuras que constantemente vivemos juntos.

À Raquel Piñas e ao Rodrigo Alves, pelos encontros calorosos e pela risonha promessa de um dia envelhecermos juntos. Por se fazerem presentes, com os gestos mais simples, nos momentos difíceis e também nos alegres.

À Tatiane Eline Martins e ao Raulzinho, pelo amor incondicional e pela sintonia de nossas *vibes*. Por dividir sua doçura e sua força, por não temer compartilhar seu lindo sorriso.

À Marcia Dias da Silva, pela conturbada brandura e pela densa luta. Por perseverar e seguir adiante, independente do que digam/pensem.

À prima, Thaís Machado, e ao primo, Felipe Durante, por permitirem construirmos juntos, do espólio de nossa família, algo potente e bonito.

Às/aos amigas/os, com imenso carinho, por fazerem da vida algo leve e agradável: Aline Ruiz; Anna Carolina; Guilherme Oliveira; João Goto; Luiz Pimentel; Mariana Andrade Yamanaka; Michelli da Silva Almeida; Millie Panhichi; Patrícia Amparo e Rodrigo Diniz Cotta.

Às/aos colegas do grupo de orientação, com as/os quais compartilhamos projetos e leituras ao longo dos últimos anos.

Às/aos funcionárias/os da secretária de pós da FE-USP, por toda a atenção dispensada ao longo da última década.

Por fim, para minha mãe, Clélia. Quem dera pudéssemos lhe mostrar que, a despeito de toda dor, toda luta e toda lágrima, a vida ainda é algo belo e o riso a maior das resistências.

Esse trabalho pertence a todos(as) aqueles(as) listados(as) acima, afora tantos(as) outros(as) aqui esquecidos(as). Sem essas pessoas, esse trabalho não existiria ou seria outro. Pertence a elas cada pequena alegria que o leitor puder extrair das páginas vindouras, os erros e tristezas são todos daquele que aqui escreve.

RESUMO:

Partindo da hipótese de que há uma tensão instaurada no interior da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, derivada de um embate entre uma incitação à experimentação radical de certas formulações e uma exigência pela construção de certa prudência procedimental, propomos analisar os prováveis desdobramentos desse conflito nas apropriações do pensamento da diferença deleuze-guattariano pelo campo educacional. Em pesquisa anterior (VINCI, 2014), constatamos um aumento considerável de trabalhos envolvendo o dispositivo conceitual de Deleuze e Guattari nas discussões em educação, ao longo do intervalo entre 1990 e 2013 de acordo com sondagem realizada nas revistas educacionais que compõem os estratos A1 e A2 da tabela Qualis. Concomitante a esse movimento, percebemos uma preocupação recente com questões de cunho metodológico emergindo no interior dessa produção e que se valem da ideia de experimentação como uma espécie de diretriz de pensamento. Defendemos que, ao proporem aos pesquisadores em Educação realizarem experimentações de pensamento, uma nova ideia de pesquisa – mais poética e ensaística – surge no horizonte engendrando uma reformulação estético-política do campo. A pesquisa educacional, doravante, buscaria acessar um veio mais ensaístico do pensamento e, assim, construir uma poética do pesquisar, capaz de romper com certa cultura metafísica presentes na área. A pesquisa educacional deixaria de buscar responder problemas elaborados de véspera e passaria a criar suas próprias questões e problematizações. Compreender como esse movimento tornou-se possível no campo da pesquisa educacional por meio dessas experimentações de pensamento propagadas por Deleuze e Deleuze-Guattari, seguido ou não do apelo a certa prudência, é o principal objetivo desse trabalho. A fim de conduzir tal discussão, buscaremos compreender como os autores franceses operaram as suas experimentações de pensamento, bem como o modo como a prudência se manifestou em suas obras, para assim pensarmos quais as implicações dessa discussão para as novas metodologias de pesquisa propagadas pela produção deleuziana e deleuzo-guattariana no campo educacional. Paralelamente, por meio de certo atravessamento da literatura de Enrique Vila-Matas, procuraremos desdobrar essa discussão almejando pensar as possibilidades e as potencialidades de um método de trabalho radical envolvendo prudência e experimentação, bem como sua correlação com uma tensão instaurada na aurora da modernidade entre um pensamento mais ensaístico e aquele de caráter mais científico. Essa tese, por conseguinte, procurará operar a partir da triangulação filosofia-educação-literatura, problematizando um elemento comum a essas searas distintas, qual seja: uma poética do pensar.

SLOW GREEDY: EXPERIMENTATION AND PRUDENCE WITH DLEUZO-GUATTARIAN EDUCATIONAL RESEARCH

ABSTRACT:

Starting from the hypothesis that there is a tension established within the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari, derived from a clash between an incitement to the radical experimentation of certain formulations and a demand for the construction of a certain procedural prudence, we propose to analyze the probable unfolding of this conflict in the appropriations of the thought of the Deleuze-Guattari difference by the educational field. In a previous research (VINCI, 2014), we found a considerable increase in the work involving the conceptual device of Deleuze and Guattari in discussions in education, during the interval between 1990 and 2013 according to a survey carried out in the educational journals that make up the strata A1 and A2 of the Qualis table. Concomitant with this movement, we perceive a recent preoccupation with questions of a methodological nature emerging within this production and that use the idea of experimentation as a kind of directive of thought. We argue that in proposing to the researchers in Education to make experiments of thought, a new idea of research - more poetic and essay - arises on the horizon engendering an aesthetic-political reform of the field. Educational research, henceforth, would seek to access a more essayistic vein of thought and, thus, construct a poetics of research, capable of breaking with a certain metaphysical culture present in the area. Educational research would no longer seek to answer elaborate problems of the day before and would begin to create its own questions and problematizations. Understanding how this movement became possible in the field of educational research through these thought experiments propagated by Deleuze and Deleuze-Guattari, whether or not followed by the appeal to a certain prudence, is the main purpose of this work. In order to conduct such a discussion, we shall try to understand how the French authors operated their thought experiments, as well as how prudence manifested itself in their works, in order to think what the implications of this discussion for the new research methodologies propagated by the production deleuzian and deleuzo-guattariana in the educational field. At the same time, through a certain crossing of the literature of Enrique Vila-Matas, we will try to unfold this discussion by seeking to think the possibilities and potentialities of a radical work method involving prudence and experimentation, as well as its correlation with a tension established at the dawn of modernity between a more essayistic thought and one of more scientific character. This thesis, therefore, will seek to operate from the triangulation philosophy-education-literature, problematizing a common element to these distinct fields, namely: a poetics of thinking.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. *Gilles Deleuze – p. 35*

2. *Montaigne and his cat – p. 102*

3. *Espinosa excomungado (1907) – p. 158*

4. *Máscara Mortuária de Friedrich Nietzsche – p. 202*

SUMÁRIO

Introdução ao Jogo 14

PARTE I: LANCES PARA UMA EXPERIMENTAÇÃO

Uma difícil Alegria 28

Viver 49

Esquizocena I 51

Cotidianos 53

Esquizocena II 61

Vidas 62

Esquizocena III 67

Pedidos 69

Indiferença ou o pensamento ao rés do chão 77

Uma piada de bar 82

Um bêbado saiu do bar... ou sobre os *MacGuffins* 87

O pensamento ao rés do chão ou sobre a crônica 92

PARTE II: DELÍRIOS FABULATÓRIOS – CRÔNICAS DE UMA ÉBRIA EXPERIMENTAÇÃO

Limiar: uma brisa fresca em Sorrento 98

Fora-daqui ou a arte selvagem de Montaigne 101

"Fora-daqui": um objetivo 106

Dos avessos ou a arte do entorno: um intervalo 111

Uma geografia do "fora-daqui" ou o lenço de Montaigne 121

Uma ética do "fora-daqui" ou o dente de Montaigne 130

Uma poética do "fora-daqui" ou o dicionário secreto de Montaigne 140

Limiar: a conversão de Lessing 151

Da traição à experimentação ou Espinosa, Proust e as aranhas 156
Espinosa e a estratégia da aranha 160
Fio I 166
Proust, o experimentador 168
Fio II 173
Deleuze, o traidor ou fazendo Espinosa gargalhar 175
Fio III 181
E tudo tendeu para a grande identidade Nietzsche-Espinosa: a grande traição 184
Fio IV 190

Limiar: a vida dos cavalos 195

Prudência: uma tragédia em quatro atos 200
Ato I: Zaratustra 203
Ato II: Édipo, o vaidoso e Cármides, o orgulhoso 208
Ato III: Immanuel Kant ou os desvios morais da prudência (interregno) 212
Ato IV: Robert Walser e o desaparecimento ou da prudência como tragédia 218

PARTE III: FIM DE PARTIDA

Fim de partida 223

CODA 232

Referências Bibliográficas 234

Conferimos dignidade às nossas tolices quando as imprimimos.
Michel de Montaigne. *Ensaios*.

Embora seja loucura, há nela certo método.
William Shakespeare. *Hamlet*.

Introdução ao jogo

Deu-lhes a fome do jogo, deu-lhes a gana. Muito necessário multiplicar aquele dinheiro, metê-lo no jogo, que a noite ia alta, a madrugada em marcha. Rodar, funcionar, vasculhar todas as bocas do inferno e depressinha, enquanto houvesse luminosos acesos. Deu-lhes a febre. E se abalaram e nem quiseram saber se iam certos ou errados.

João Antônio. *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

Bento de Espinosa publicou, em 1663, um pequeno tratado intitulado *Princípios da Filosofia Cartesiana e Pensamentos Metafísicos* e cujo principal objetivo consistiu em descoser os pontos mais intricados da filosofia de René Descartes. Para Espinosa, não obstante o gênio do autor das *Meditações Metafísicas*, os escritos cartesianos seriam ainda muito coniventes com o modo de pensar do vulgo ou da dita *doxa* e, por esse motivo, acabariam apresentando uma estrutura argumentativa equívoca, aberta a interpretações diversas. O problema de Descartes, sentenciou o pensador holandês naquela ocasião, decorreria de sua predileção por um modo expositivo dito analítico – "que mostra a verdadeira via pela qual uma coisa foi descoberta metodicamente e como a priori, etc." (ESPINOSA, 2015, p. 35). Esse método, embora mais inteligível, tenderia a confundir os leitores uma vez que utilizaria como base argumentativa opiniões populares e exemplos pouco ou nada filosóficos. A mente do leitor, comenta Espinosa,

> ávida por uma verdade imóvel, onde pensava encontrar o tranquilo lago de seus afãs, que pudesse atravessar em curso seguro e próspero e com esta travessia finalmente apossar-se do almejado porto do conhecimento, vê-se ela flutuando no mar impetuoso das opiniões, circundada pelas tempestades de contenções, e atirada e arrebatada incessantemente pelos turbilhões de incertezas, sem nenhuma esperança de deles emergir. (ESPINOSA, 2015, p. 34-35)

O caminho mais seguro para Descartes, conforme o autor da *Ética*, teria sido prosseguir por um modo expositivo dito sintético e utilizar o método argumentativo próprio dos matemáticos, compreendido como aquele que "utiliza uma série de definições, petições, axiomas, teoremas e problemas, para de imediato mostrar, se algo dos consequentes for negado, que isso está contido nos antecedentes, e assim extorquir o assentimento do leitor, por resistente e pertinaz que seja, etc." (ESPINOSA, 2015, p. 35). Diante dessa constatação, Espinosa, com seu tratado, buscará apresentar os argumentos cartesianos por meio dessa outra via argumentativa, considerando-a inflexível e mais adequada ao exercício do filosofar. Seu intento não era reformular ou contestar o cartesianismo, mas fortalecê-lo por meio de uma exposição clara e objetiva – matemática, diga-se – dos seus princípios. Contudo, para atingir os seus objetivos, Espinosa necessitou reformular algumas passagens ou exemplos fornecidos por Descartes em suas *Meditações*. O prefaciador da obra, ciente desse fato, não deixou de avisar o leitor:

> E não apenas ao propor e explicar os axiomas, mas também ao demonstrar as proposições e demais conclusões, nosso autor amiúde afasta-se de Descartes e utiliza provas bem diferentes da dele. O que ninguém interprete como se quisesse ele corrigir aquele claríssimo homem, mas julgue que o fez apenas a fim de que pudesse melhor reter sua ordem já adotada e não aumentasse demasiado o número de axiomas. E pela mesma razão foi forçado a demonstrar inúmeras coisas que Descartes propôs sem nenhuma demonstração e acrescentar coisas que ele deixou completamente de lado. (ESPINOSA, 2015, p. 39)

Não tardou para que outras reações, mais acaloradas, surgissem e muitos leitores passaram a condenar veementemente o escrito espinosano, considerando-o uma verdadeira afronta ao cartesianismo. Espinosa, tanto quanto lhe foi possível, buscou responder aos ataques do vulgo, mas sem sucesso. Chamavam-no de traidor, acusavam-no de heresia. Prudente, Espinosa optou pelo silêncio e restou recluso até o final dos seus dias. Suas obras só vieram a público postumamente, graças às instruções conferidas aos seus amigos e aos editores responsáveis pela publicação de seus livros.

É curioso como uma singela obra, consistindo em um comentário ao pensamento cartesiano, pôde render tamanha polêmica. Na apresentação à edição brasileira dos *Princípios*..., buscando compreender por qual razão tal livro restou vítima de tantas discussões, o tradutor assim expressa o seu espanto:

> Tudo se passa como se Espinosa, um aplicado estudioso do cartesianismo, tivesse demonstrado o mecanismo conceitual desse sistema e em seguida, remontando-o, dado origem a uma nova máquina que, se não é inteiramente outra (são as mesmas peças!), tampouco é completamente a mesma, funcionando de uma forma que talvez merecesse protestos de Descartes. No entanto, o traço mais admirável da obra é que toda reversão se dá, em última instância, pelo cumprimento rigoroso das exigências metódicas do próprio cartesianismo. Espinosa testa os limites desse sistema, vai a fundo nele e desenvolve todas as suas potencialidades. E daí não espantar que muitos leitores tenham a impressão de topar com o espinosismo quando na verdade há apenas um cartesianismo diferente, quiçá radical demais para Descartes, mas ainda assim cartesianismo. Bom aluno de Descartes, Espinosa não precisa refutá-lo, uma vez que aprendeu a pensar com ele, a partir dele e contra ele. (ESPINOSA, 2015, p. 15)

Dado esse comentário, não seria absurdo dizer que, ao desmontar a maquinaria cartesiana, Espinosa ousou jogar com as peças dali extraídas e, como resultado, fez Descartes afirmar coisas jamais imaginadas por ele. Experimentou, assim, acessar o impensável do pensamento cartesiano. Curioso jogo espinosano, traiçoeiro por excelência e capaz de fazer os mais razoados delirarem. Jogo capaz de, com um singelo movimento de peças, fazer mudar toda a configuração do tabuleiro.

***

Gilles Deleuze era um admirador do jogo de tabuleiro chinês conhecido como go. Em *Mil Platôs*, no platô intitulado *1227 – Tratado de nomadologia; a máquina de guerra*, escrito em parceria com o psicanalista Félix Guattari, os pensadores chegaram a traçar um contraponto entre esse milenar jogo oriental e o xadrez.

> As peças do xadrez são codificadas, têm uma natureza interior ou propriedades intrínsecas, de onde decorrem seus movimentos, suas posições, seus afrontamentos. Elas são qualificadas, o cavaleiro é sempre um cavaleiro, o infante um infante, o fuzileiro um fuzileiro. Cada uma é como um sujeito de enunciado, dotado de um poder relativo; e esses poderes relativos combinam-se num sujeito

> de enunciação, o próprio jogador de xadrez ou a forma de interioridade do jogo. Os peões do go, ao contrário, são grãos, pastilhas, simples unidades aritméticas, cuja única função é anônima, coletiva ou de terceira pessoa: "Ele" avança, pode ser um homem, uma mulher, uma pulga ou um elefante. Os peões do go são os elementos de um agenciamento maquínico não subjetivado, sem propriedades intrínsecas, porém apenas de situação (...). Sozinho, um peão de go pode aniquilar sincronicamente toda uma constelação, enquanto uma peça de xadrez não pode (ou só pode fazê-lo diacronicamente). O xadrez é efetivamente uma guerra, porém uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com um front, uma retaguarda, batalhas. O próprio do go, ao contrário, é uma guerra sem linha de combate, sem afrontamento e retaguarda, no limite sem batalha: pura estratégia, enquanto o xadrez é uma semiologia. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 13-14)

As peças do xadrez, conforme excerto supramencionado, seriam qualificadas de véspera. Além de só poderem ocupar um local específico no tabuleiro, tais peças possuiriam uma gama limitada de movimentos passíveis de serem realizados ao longo do jogo. O cavalo, por exemplo, estaria sempre condenado a iniciar a partida nas fileiras do fundo, ocupando o espaço entre a torre e o bispo, e, durante a partida, só lhe seria permitido movimentar-se em "L". Cada peça, ademais, atuaria visando alcançar um único objetivo, previamente definido, qual seja: capturar o rei adversário, considerada a peça mais importante no tabuleiro.

O go, em contrapartida, operaria de um modo distinto. Jogado a dois, cada participante dispõe de 180 pedras, brancas ou pretas, que podem ser dispostas aleatoriamente no tabuleiro. Formado por uma mescla de 19 linhas horizontais entrecruzadas por 19 linhas verticais, o tabuleiro de go possui 361 interseções. As pedras pretas iniciam a partida, o jogador deve colocar um de seus grãos em um cruzamento qualquer do tabuleiro e, na sequência, ceder sua vez ao adversário. Antes de alocar seu grão em uma determinada intersecção, o jogador deve considerar os *graus de liberdade* disponíveis, ou seja, aqueles pontos adjacentes ao local preterido que estejam vazios e/ou preenchidos por peças similares ou adversárias. Quando dois ou mais grãos de uma mesma cor são colocadas lado a lado forma-se uma *linha*; da junção de duas ou mais linhas, de maneira a cercar um espaço do tabuleiro, surge uma *cadeia*. Caso uma peça, uma *linha* ou mesmo uma *cadeia* acabe cercada pelo adversário, deve ser removida do tabuleiro. Ao fim, vence aquele que conquistar a maior quantidade de territórios, denominados de *espaços de liberdade* ou simplesmente *respiro,* e possuir o maior número possível de grãos compartilhando os seus *graus de liberdade* em *linhas* ou *cadeias*.

Diferentemente do xadrez, as peças de go não seriam determinadas aprioristicamente, não possuiriam qualquer traço identitário e tampouco alguma qualidade inata. Por esse motivo Deleuze e Guattari insistem tratar-se de grãos anônimos, peças que não estariam limitadas por qualquer função previamente definida, como capturar o rei, e tampouco lidariam com alguma espécie de

limitação identitária capaz de restringir seu raio de ação. No go não há regras, leis ou identidades interiorizadas, em suma. Há apenas relações construídas ao léu, relações responsáveis por ditar o que pode – em termos de potência – ou não um grão de go. Quiçá pudéssemos afirmar que, nesse milenar jogo oriental, antes do ser, vigoraria a política – recuperando uma famosa colocação de Deleuze e Guattari, autores que defendem que "antes do ser, há a política. A prática não vem após a instalação dos termos e de suas relações, mas participa ativamente do traçado das linhas, enfrenta os mesmos perigos e as mesmas variações do que ela" (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 78). Por privilegiar as relações que criam um modo de viver junto e não alguma forma de identidade, Deleuze parece operar com o go a partir de uma concepção política de acento espinosano. Recupera como pano de fundo, assim, algumas discussões empreendidas por Espinosa, autor para quem: "se dois se põem de acordo e juntam forças, juntos podem mais, e consequentemente têm mais direito sobre a natureza do que cada um deles sozinho; e quanto mais assim estreitam relação, mais direitos terão todos juntos" (2009, p. 18). Diferentemente de Thomas Hobbes e outros contratualistas, Espinosa não aceita o poder representativo, não acredita ser possível a um indivíduo abdicar de sua potência, seu *connatus*, em prol da potência de um soberano. O *connatus individual* não pode ser substituído por um outro *connatus individual*, ainda que seja o do rei; quando muito, pode ser partilhado entre iguais. Essa partilha só ocorre quando o *connatus coletivo* da multidão, que não se confunde com a junção dos *connatus individuais*, aumenta a potência de agir dos indivíduos em separado. Um grão de go, por conseguinte, ao integrar uma *cadeia* e abdicar de alguns de seus *graus de liberdade*, acaba adquirindo mais direitos ou, em outros termos, mais poder de ação.

Ao longo da partida, não obstante todo o vocabulário do go sugerir movimento, os grãos não podem ser movimentados. As peças acabam sendo retiradas do tabuleiro ao perderem os seus *graus de liberdade*, não há confronto direto ou algo similar. No xadrez, porém, as peças saem de cena constantemente, devido aos ataques adversários ou ao serem sacrificadas na linha de frente para salvaguardar uma estratégia previamente definida. Deleuze e Guattari (2008) explicam essa diferença levando em consideração as distintas concepções de guerra vigentes nesses jogos: o xadrez seria uma espécie de guerra institucionalizada; enquanto o go, uma espécie de guerrilha ou uma guerra sem linha de combate. Essas distintas concepções, por sua vez, relacionam-se com formas específicas de enunciação.

O xadrez, caso essa comparação deleuzo-guattariana com formas enunciativas seja levada ao limite, operaria por meio de uma espécie de *discurso direto*. O cavalo, condenado a andar em "L", afirmaria a sua identidade ao se movimentar pelo tabuleiro. Não seria possível, para uma peça de xadrez, intercambiar de posição com alguma companheira – um bispo trocar de lugar com uma

torre, por exemplo. Cada uma delas possuiria uma espécie de "Eu", um sujeito de enunciação, que as impediria de assumirem uma outra posição no decorrer da partida.

O go, entretanto, estaria próximo de uma espécie de *discurso indireto livre* na acepção deleuziana e/ou deleuzo-guattariana. Os peões não possuiriam um "Eu" capaz de defini-los, sendo anônimos e anômalos, e, por esse motivo, assemelhar-se-iam a caóticas tribos de nômades. Haveria, por conseguinte, uma confusão de vozes no interior do tabuleiro, sendo difícil definir quem está a se movimentar ao longo da partida. A movimentação desses grãos anônimos, além disso, jamais visaria responder a um objetivo previamente estabelecido, tal qual "derrubar o rei", mas aos problemas, sempre cambiantes, postos pelo próprio território. Por esse motivo, Deleuze e Guattari (2008) consideram o go uma pura estratégia.

Essas tantas diferenças trazem implicações para os modos como cada um desses jogos são jogados. No xadrez, a saída de algumas peças, embora possa acabar modificando a estratégia geral adotada por um jogador, não modifica as regras interiorizadas por cada uma delas. Por esse motivo, pode-se jogar uma partida velozmente. Exige-se, para tanto, um raciocínio rápido, um certo saber matemático para responder aos ataques adversários. O go, por sua vez, deve ser jogado lentamente e com atenção. Cada novo grão posto em cena poderia modificar radicalmente o espaço do tabuleiro. Acreditava-se estar cercando uma pulga, quando na verdade tratava-se de um elefante. O tabuleiro de go está sempre em devir, em constante mutação. No go, cada lance pode inviabilizar estratégias previamente definidas e resultar em um cenário que independe das vontades individuais dos jogadores. Incontrolável, o jogo segue sem reumo. Não por outro motivo, caso se aceite a leitura deleuziana desse milenar jogo chinês, poder-se-ia afirmar que o go opera sob a égide das experimentações. Deleuze, em certo momento de sua obra (2003a, p. 104), chegou a definir experimentação como uma *ocasião*, surgida "quando uma tentativa qualquer que empreendemos se apodera de nós e instaura cada vez mais conexões, nos abre a outras conexões". Cada conexão possibilitada por um movimento de experimentação abriria um *espaço de liberdade*, no qual virtuais e incondicionados movimentos poderiam ser realizados. Apenas com a abertura desses espaços tornar-se-ia possível respirar. Cada respiro duraria um instante, fruto de uma circunstância fortuita, e poderia se esgotar na jogada seguinte. Seriam efêmeros, portanto. Por esse motivo, como um bom movimento de experimentação, o go exigiria também voragem. Voragem para lidarmos com os devires próprios ao jogo.

***

Ao inventariar os ditos *escritores do não*, ou aqueles acometidos pela *síndrome de Bartleby*[1], Enrique Vila-Matas abre uma exceção para o caso de Marcel Duchamp. Embora não fosse escritor, o artista francês havia abandonado tudo para se dedicar ao xadrez e, por conta dessa sua excentricidade, Vila-Matas defendeu a necessidade de considerá-lo um proeminente *escritor do não*. Duchamp, em certo momento de sua vida (TOMKINS, 2013), optou por abandonar a arte e passou a dedicar-se exclusivamente ao seu jogo preferido. Passava suas noites em claro, jogando em clubes especializados ou em qualquer lugar que lhe disponibilizasse um tabuleiro. Quando em casa, jogava por correspondência com alguns dos melhores enxadristas do mundo, chegando a jogar com quinze pessoas simultaneamente, e escrevia longas notas sobre sua experiência, notas que foram compiladas e publicadas em livro. Uma de suas companheiras, Yvonne Chastel, abandonou-o por conta desse seu vício. Com o passar dos anos, porém, Duchamp voltou a produzir obras de arte, mas jamais deixou o seu gosto pelo xadrez esvaecer. O artista acreditava que esse jogo, com seu lado racional – cartesiano, dizia –, funcionava como uma espécie de complemento para a sua arte. Em uma carta, chegou a comentar:

> O xadrez é uma peça maravilhosa de cartesianismo, [...] e tão imaginativo que à primeira vista nem parece cartesianismo. As belas combinações que os jogadores de xadrez inventam – você não percebe quando elas acontecem, mas depois não há mistério – são uma conclusão de pura lógica. A atitude em relação à arte é completamente diferente, claro; provavelmente o que me agradava era opor uma atitude à outra, como forma de completudes. (DUCHAMP apud TOMKINS, 2013, p. 235)

O xadrez chegou a figurar em algumas das primeiras telas pintadas por Duchamp. É o caso do famoso quadro *Les joueurs d'échecs* [os jogadores de xadrez]. Nesta tela de inspiração cubista é possível observar, em diversos planos superpostos, uma multiplicidade de perfis vistos simultaneamente por diferentes ângulos. Ao centro do quadro, vislumbra-se alguns peões, o perfil de um cavalo e o rei em destaque. O xadrez voltaria a figurar tematicamente na pintura intitulada *Le roi et la reine entoures de nus vites* [o rei e a rainha rodeados por rápidos nus]. Nesta última obra, de inspiração futurista, não é possível reconhecer nenhuma figura propriamente e a chave para uma interpretação da tela encontra-se em seu título apenas. O rei e a rainha que dão nome ao quadro alocam-se no centro da imagem e, devido aos seus contornos pesados e as suas superfícies polidas e metálicas, assemelham-se a máquinas. É curioso como, na primeira tela, o xadrez aparece

[1] Definida como: "o mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciam à escrita; ou, ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre" (VILA-MATAS, 2004, p. 10).

claramente representado por algumas de suas figuras canônicas, enquanto na segunda obra a referência ao jogo é quase imperceptível não fosse pelo título conferido pelo artista ao seu quadro.

Para Vila-Matas (2015), ao pintar o segundo dos quadros supramencionados, Duchamp começava a abandonar um modelo artístico retiniano, preocupado unicamente em ser agradável ao olhar, e passava a adotar princípios anti-retinianos, buscando ir muito além do pictórico e trabalhando com conceitos e/ou fórmulas. O xadrez, prossegue o pensador catalão, gradativamente deixa de ser uma temática duchampiana e passa a se tornar uma espécie de prolegômeno, um pressuposto básico do jogo mental que o artista deseja jogar com seu espectador. As obras, defendia Duchamp (TOMKINS, 2013), não preexistem ao encontro com aquele que com elas entra em contato, sendo ativadas justamente quando desse encontro. Nesse sentido, o gesto do artista, ou a jogada por ele produzida, interessaria mais do que o objeto estético em si e os efeitos produzidos por uma obra tornar-se-iam mais interessantes do que a sua mera observação.

Expressão máxima dessa nova modalidade de arte duchampiana, ainda segundo Vila-Matas (2015), seria o famoso urinol, intitulado *Fonte*, objeto de tantas polêmicas quando de sua inscrição em uma exposição no ano de 1917. Nessa exposição, organizada por um grupo denominado de *Sociedade dos Artistas Independentes*, ficou estabelecido que qualquer artista que pagasse cinco dólares anuais poderia expor dois trabalhos. Duchamp, que também era um dos membros do conselho curador, inscreveu seu urinol sob o pseudônimo de R. Mutt. O objeto acendeu inúmeros debates, uma vez que para muitos aquilo não se tratava de arte e sim de um simples e anônimo urinol passível de ser comprado em qualquer casa de materiais de construção. A polêmica ganhou fôlego, jornais como o *New York Herald* dedicaram algumas de suas páginas para registrar o escândalo. Ao fim, uma hora antes da abertura da exposição, o conselho curador decidiu proibir a exibição da peça por considerá-la trivial demais e sem relevância estética. Duchamp, diante do ocorrido, pediu seu desligamento da sociedade e, oito meses após a polêmica, assumiu a autoria do trabalho e causou um escanda-lo no meio artístico. Seu gesto, recorda Vila-Matas (2011b), foi o suficiente para iniciar um longo debate sobre o que seria arte e ampliar o conceito de objeto estético que vigorava na época. Por meio de uma simples jogada, portanto, Duchamp deu um xeque-mate na arte retiniana e reconfigurou o tabuleiro no qual a arte jogava seu jogo. Uma peça anônima, um singelo urinol, foi capaz de desestabilizar os nobres valores do campo artístico e abrir espaço para a experimentação de algo impensável até então. Duchamp – ao menos aquele lido por Vila-Matas –, sem sequer perceber, jogava go com peças de xadrez.

***

Qual a razão de ser das três peças evocadas acima? Trata-se de relatos triviais, singelos em sua banalidade: a descrição de uma polêmica envolvendo uma das poucas obras publicadas em vida

por Bento de Espinosa; um comentário sobre o interesse de Deleuze e Guattari pelo jogo chinês conhecido como go; e, por fim, uma leitura do amor de Duchamp pelo xadrez conforme o olhar de Enrique Vila-Matas. Soltas, tais peças parecem dizer muito pouco. Colocadas lado a lado, porém, chegam a querer expressar algo mais. Poder-se-ia argumentar que se tratam de simples historietas envolvendo distintas modalidades de jogos em conflito: o jogo sintético espinosano contra o jogo analítico cartesiano; o jogo de xadrez contra o jogo de go em Deleuze-Guattari; e, por fim, o jogo retiniano da arte moderna contra o jogo anti-retiniano duchampiano. Sim, seria possível ler esses pequenos relatos sob influência de certa lógica dual e simplificadora, mas também poder-se-ia lê-los buscando operar com as distintas experimentações de pensamento levadas a cabo por cada um dos pensadores evocados. Experimentações radicais, capazes de modificar o espaço sensível e preocupadas mais em permitir a emergência do impensado no pensamento do que em necessariamente calar alguma outra modalidade de jogo existente. Enveredando por esse último caminho, deparamos com quadros distintos e singulares: um Espinosa perseguidor de um modo de pensamento radical, um Deleuze e um Guattari interessados em operar com o devir a qualquer custo, mesmo que em uma singela partida de go, e, por fim, um Duchamp, tal qual lido por Vila-Matas, engajado unicamente em caotizar o espaço do sensível. Tratam-se de jogos mais sutis e, por esse motivo, mais complicados de serem apreendidos e descritos. Se essas experimentações acabam restando caladas e/ou vitimadas por uma lógica dual, isso se deve mais pelos efeitos produzidos por esse modo outro de jogar – ou por falhas nas maneiras de narrar – do que por uma intenção primeira desses jogadores.

Ao adentrar em um movimento de experimentação, não se sabe muito bem quais resultados serão obtidos: Espinosa, por exemplo, jamais imaginou que o seu comentário ao cartesianismo acabaria por transmutá-lo no principal detrator desse sistema, mas foi o que aconteceu. Contudo, e Espinosa quiçá reconhecesse, necessitamos realizar experimentações, pois de algum modo apenas elas podem potencializar nosso viver. Para viver, disse certa feita Deleuze (DELEUZE; PARNET, 2004), é preciso experimentar tudo, mas reconhecendo que é "necessária muita prudência para experimentar" (p. 80). Sem essa prudência, podemos acabar fracassando e a experimentação vital que nos arrasta pode acabar se transmutando em uma "tentativa suicida" (DELEUZE, 2003a, p. 140). Como lidar com esse jogo próprio da experimentação, traiçoeiro por excelência e ao mesmo tempo vital? *Como jogar?*, eis talvez a pergunta fulcral dessa tese.

Em certa ocasião, após questionar-se o que seria uma experimentação, Deleuze chegou a argumentar: "acredito que devemos tomar essa palavra [experimentação] em seu sentido mais forte. Não é simplesmente 'eu experimento' ou 'tenho uma experiência'. Seria algo como fazer a experiência de uma maneira ativa" (DELEUZE, 2008, p. 433). A experimentação, seguindo os

rastros dados pelo pensador francês, não se confundiria com a experiência ordinária de um sujeito dotado de consciência, tampouco estaria atrelada a alguma espécie de interioridade ou a alguma instância transcendente. Remeteria, segundo o autor, a algumas tentativas vitais (DELEUZE, 2013a) ou, como disse em outra ocasião (DELEUZE; GUATTARI, 1992), ao próprio exercício do pensamento. Ora, mas o que isso quer dizer? Se fôssemos resumir, de maneira sumária e imprecisa, poderíamos dizer que a experimentação significaria uma entrega ativa aos fluxos vitais, uma entrega aos processos capazes de permitir a emergência do impensável bem como produzir uma sensibilidade outra. Diz respeito, pois, a vida e aos modos como podemos potencializá-la. Contudo, e o próprio Deleuze reconhece, qualquer definição de experimentação passível de ser forjada por nós estará sempre fadada ao fracasso.

Podemos perceber o quão difícil é conceitualizar a experimentação seguindo os movimentos desse termo ao longo da coleção *Capitalismo & Esquizofrenia*, escrita por Deleuze e Guattari. Em *O Anti-Édipo*, por exemplo, a experimentação surge como um contraponto à ânsia interpretativa da psicanálise, restando atado em *Mil Platôs* a certo conceito caro a uma tradição moralista, qual seja: a prudência. O que aconteceu? É difícil dimensionar, mas é curioso como os próprios Deleuze e Deleuze-Guattari consideraram que *O Anti-Édipo*, o livro da experimentação por excelência, havia padecido de um "fracasso mais profundo", uma vez que "pretendia denunciar as falhas de Édipo, do 'papai-mamãe', na psicanálise, na psiquiatria e até mesmo na antipsiquiatria, na crítica literária e na imagem geral que se faz do pensamento. Sonhávamos em acabar com Édipo. Mas era uma tarefa grande demais para nós" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 7). *Mil Platôs*, por sua vez, embora tenha sido o tomo de *Capitalismo & Esquizofrenia* de menor receptividade, conseguiu agradar seus autores, uma vez que os fez dar "um passo à frente" e conseguissem "abordar terras desconhecidas, virgens de Édipo" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 7). *O Anti-Édipo*, arrematam Deleuze e Guattari (1995), ainda era por demais kantiano, enquanto *Mil Platôs* busca seguir por uma via pós-kantiana e anti-hegeliana ao fazer gritar as multiplicidades e ao se filiar a uma certa *história universal das contingências*. Nessa derradeira obra, a experimentação surge reformulada, passando a ser compreendida como um movimento de pensamento e não apenas como conceito, e ganha um maior espaço, ao mesmo tempo que se amalgama ao conceito de prudência. Não obstante ficarem orgulhosos com o resultado, *Mil Platôs* passou desapercebido na visão de seus autores. As experimentações empreendidas não ganharam fôlego, acabando caladas quando comparadas àquelas empreendidas em *O Anti-Édipo*. Parece que, quando tentamos capturá-la, as experimentações escapam e transmutam-se em um retumbante fracasso; não obstante isso, elas são fundamentais para produzir um modo outro de pensar e sentir, ainda que esse modo outro não ganhe repercussão de nenhuma espécie. Se não podemos capturar um movimento de

experimentação em conceito, resta-nos então buscar produzir um movimento de experimentação próprio, ou seja, resta-nos jogar. Para tanto, convocamos alguns aliados.

Afora Deleuze e Deleuze-Guattari, também chamamos para essa partida alguns estudos produzidos no campo educacional. Há tempos fizemos uma agrimensura da produção educacional de acento deleuziano e deleuzo-guattariano (VINCI, 2014) e apresentamos um panorama desses trabalhos inspirados pela *Filosofia da Diferença* encampada por Deleuze e Deleuze-Guattari. Analisamos mais de 500 artigos, retirados de 44 periódicos Qualis A1 e A2 em Educação publicados ao longo do intervalo 1990-2013, que discutiam temáticas educacionais em companhia do referencial teórico deleuziano e/ou deleuzo-guattariano. Nesse rincão de estudos, chamava-nos a atenção a recorrência com a qual alguns trabalhos, discutindo sobretudo questões metodológicas, buscavam fomentar experimentações de pensamento nas pesquisas educacionais e conclamavam outros pesquisadores a seguirem os seus passos, com ou sem a devida prudência. Ao longo de nosso jogo com a experimentação, recuperaremos algumas das inquietações estampadas nas páginas dessa produção educacional deleuziana e/ou deleuzo-guattariana de acento metodológico. Ainda que nem sempre de maneira declarada, esses trabalhos serão a nossa principal companhia e, vez ou outra, surgirão em nosso tabuleiro de maneira estratégica. Deles, extraímos as linhas de força capazes de nortear o nosso jogo: a recusa da metafísica, a exigência da elaboração de uma outra política de pensamento, a busca pela criação de uma poética do pesquisar e assim por diante.

Outra companhia importante em nosso jogo é Enrique Vila-Matas, um exímio jogador de go. Evocamos seus escritos por conta do modo como o escritor catalão apropria-se vorazmente de certos autores e obras, ou movimenta as peças do campo literário a fim de construir os seus próprios *espaços de liberdade*. O *respiro* da escrita vila-matense consiste na experimentação de um modo de pensamento singular, no qual teorias e metodologias são deixadas de lado em prol das potencias inauditas do próprio escrever. Seus escritos são expressão de um louco e lento movimento de experimentação, no qual a banalidade emerge em toda sua potência e abre campos nos quais sua escrita se movimenta. Tudo isso realizado por meio de conexões anômalas e anônimas, estabelecidas tanto com autores do campo literário quanto com filósofos e outros pensadores. A companhia de Vila-Matas não pode ser desconsiderada, todos os literatos e artistas citados ao longo dessa partida derivam do seu universo e dialogam com os modos como o pensador catalão constrói os seus próprios movimentos de pensamento.

O jogo que o leitor tem em mãos, portanto, é resultado de uma triangulação entre essas três peças. Contudo, convém esclarecer, elas não serão dispostas ordenadamente em nosso tabuleiro. A pesquisa educacional, a filosofia de Deleuze e Deleuze-Guattari e a literatura de Vila-Matas serão ocasiões para prudentemente jogarmos com a experimentação apenas e, assim,

realizarmos os nossos próprios movimentos de pensamento. Esparramadas ao léu, nossas peças serão organizadas e movimentadas ao sabor dos problemas com os quais nos defrontamos. Esse é, pois, o nosso tabuleiro. Pensaremos esse jogo em companhia das pesquisas deleuzianas e deleuzo-guattarianas produzidas no campo educacional, bem como assentaremos a base dessa discussão no movimento de pesquisa próprio de Deleuze e Deleuze-Guattari. Tudo isso sendo desordenado e caotizado por meio dos procedimentos escriturais de Vila-Matas.

Ao longo das próximas páginas, iremos esparramar um número considerável de peças em nosso tabuleiro. Cada peça alocada buscará mudar a configuração do jogo, modificando o espaço do tabuleiro e, por esse motivo, cada capítulo contará com uma ambiência singular. Essa tese, informe e caótica, não passa de um prudente e silencioso jogo travado com a experimentação. Ela esparramará suas peças; nós, as nossas. Ela construirá os seus *espaços de liberdade*; nós, procuraremos construir alguns próprios – ainda que seja com peças de xadrez. Parece-nos que não é possível conhecer a experimentação, não é possível conquistá-la e/ou simplesmente compreendê-la. Fugidia, resta-nos confrontá-la em seu próprio tabuleiro, resta-nos experimentá-la. É um erro crer que podemos domá-la, seja em análises densas ou mesmo em fórmulas ou métodos. A experimentação escapa-nos pelos dedos, por isso temos de jogar de maneira lenta e discreta, mas com voragem. Para criarmos o impensável, para passarmos a sentir de outro modo[2], precisamos nos arriscar operar prudentemente com a vitalidade própria dos movimentos de experimentação. Em disputa, um pouco de ar puro.

[2] Seguimos aqui os ensinamentos de Friedrich Nietzsche, autor deveras apreciado por Deleuze, para quem: "temos que aprender a pensar de outra forma – para enfim, talvez bem mais tarde, alcançar ainda mais: sentir de outra forma" (NIETZSCHE, 2008d, p. 75)

PARTE I

LANCES PARA UMA EXPERIMENTAÇÃO

Uma difícil alegria

Minha existência é um fardo terrível: já teria me livrado dela há muito tempo, se não tivesse feito as experimentações mais instrutivas, no domínio intelectual e moral, precisamente durante esse estado de sofrimento e de renúncia quase total.

Friedrich Nietzsche. *Carta de Janeiro de 1880*.

Em suas célebres *Teses sobre o conto*, o escritor argentino Ricardo Piglia resgatou uma antiga anedota presente nos cadernos de notas de Anton Tchekhov, qual seja: "um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se" (TCHEKHOV apud PIGLIA, 2004, p. 89). Esse breve relato, um tanto inverossímil para alguns, jamais chegou a ser trabalhado pelo escritor russo, mas, para Piglia, nele estaria condensada a forma clássica do conto. Haveria, em seu núcleo, duas histórias distintas passíveis de serem narradas. Na primeira, narrar-se-ia a história do jogo; na segunda, a do suicídio. A arte do contista, defendeu o escritor argentino, versaria em:

> saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta se produz na superfície. (PIGLIA, 2004, p. 89-90)

Como, porém, produzir esse efeito de surpresa no leitor? Ernest Hemingway, por exemplo, valer-se-ia de sua teoria do iceberg, acreditando que "o mais importante nunca se conta" (PIGLIA, 2004, p. 91). Se a anedota tchekhoviana fosse narrada pelo autor de *O velho e o mar*, muito provavelmente depararíamos com uma longa e minuciosa descrição da partida travada em Montecarlo, a angústia daqueles em volta da mesa de jogo e as técnicas utilizadas por cada jogador; além, obviamente, das bebidas consumidas por cada um – em excesso, possivelmente. Para Hemingway, conforme leitura de Piglia, o suicídio jamais careceria de ser mencionado ao longo da narrativa, apenas em seu encerramento; o escrito deveria seguir como se o leitor já soubesse desse fatídico fato desde o início. Ao final, seria apresentada ao leitor uma cena na qual o suicídio, embora não fosse descrito, ficaria subentendido.

Kafka relataria o mesmo caso de um outro modo, com clareza e simplicidade. Para o escritor tcheco, o extraordinário conviveria naturalmente com o banal. Nada mais natural para aquele que, em seu diário, escreveu em 2 de agosto de 1914: "Alemanha declarou guerra à Rússia – à tarde, natação" (KAFKA, 2010, p. 262). Portanto, caso a anedota tchekhoviana fosse narrada pelo autor de *O Processo*, o suicídio ganharia o primeiro plano, enquanto o jogo seria um mero e perturbador acaso. O conto kafkiano, para Piglia, poderia ser assim resumido: um homem resolve se matar, mas, antes, vê-se envolvido numa jogatina promovida por seus colegas de repartição em Montecarlo. A ação ocorreria em algum cassino obscuro daquela cidade, localizado no subsolo de um prédio público qualquer. O escritor tcheco construiria um ambiente sufocante e opressor. O suicida tentaria a todo custo encerrar a partida, mas seria impedido por uma ou outra casualidade. Ao final, ainda que o gesto perdesse todo o sentido e a razão de ser, daria um fim aos seus dias, de maneira mecânica e ordinária.

Borges, por sua vez, trabalharia com as variantes narrativas de gêneros diferentes. A primeira história, aquela do jogo, provavelmente seria contada por meio de alguns estereótipos de uma tradição ou de um gênero textual. Piglia enxerga em Borges o seguinte relato: "uma partida num armazém na planície enterriana, contada por um velho soldado da cavalaria de Urquiza, amigo de Hilario Ascasubi" (2004, p. 93). Esse velho soldado, em certa altura da partida, relataria para um interlocutor fictício a história de seu próprio suicídio. Esse duplo borgiano, comentou Piglia, permitiria ao autor de *Ficções* condensar a vida de um homem em uma única cena ou em um único gesto capaz de definir todo o seu destino. Em Borges, o suicídio, bem como a própria narrativa, ganharia ares de comicidade devido a ambiguidade do relato daquele velho soldado. O leitor ficaria sem saber se está diante de um caso fantástico ou de um louco a narrar os seus devaneios.

Outros relatos seriam possíveis, uma simples anedota poderia render uma infinidade de contos. Por esse motivo, um bom contista não se importa com a história que lhe serve de base, preocupando-se apenas no modo como armará o seu relato a partir de duas histórias desconexas que, correndo em paralelo, interfeririam uma na outra. Conforme nota Piglia (2004):

> o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. "A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota terra incógnita, mas no próprio coração do imediato", dizia Rimbaud. Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto. (p. 94)

A *iluminação* pigliana não seria decorrência de um conteúdo revelado – o surpreendente na anedota de Tchekhov não é o suicídio em si ou o segredo que essa morte guarda –, mas emanaria da própria estrutura narrativa. O suicida talvez guardasse segredos a serem revelados, mas estes não seriam importantes para a economia do conto. Qual a relevância em se descobrir que esse homem é um doente terminal ou descobriu que sua amada o traía com o seu melhor amigo ou coisa que o valha? Um homem, após ganhar um milhão, suicidou-se. E isso é tudo. Piglia não se importa realmente com essa historieta, peça menor dentro dessa grande arte narrativa que é o conto. Contudo, alguém morreu.

***

Gilles Deleuze deu cabo de sua própria vida em 4 de novembro de 1995, atirando-se da janela de seu apartamento. Há tempos seus pulmões funcionavam debilmente, operando com apenas um terço de sua capacidade normal, causando-lhe graves crises de sufocamento e obrigando-o a respirar com a ajuda de aparelhos. Suas aparições públicas rarearam com o passar dos anos, por conta de sua frágil saúde. Sequer ao funeral de seu parceiro intelectual, Félix Guattari, morto em 1992, Deleuze conseguiu comparecer para lhe render homenagem. Encaminhou um

texto para ser lido durante o evento e alguns de seus tubos de oxigênio acabaram integrando a escultura que Jean-Jacques Lebel construiu em tributo ao falecido.

Deleuze passava os dias em sua casa, um apartamento localizado numa região nobre de Paris, e trabalhava quando sua saúde assim o permitia. Conforme relatou à Didier Eribon (1993), preparava um livro sobre Marx intitulado *Grandezas de Marx*[3]. Seria o seu último trabalho, passaria depois a se dedicar à pintura. Planos brusca e racionalmente interrompidos.

Dizem que, antes de seu derradeiro ato, Deleuze juntou suas últimas forças e lançou ao fogo o seu manuscrito sobre Marx bem como os escritos que restavam abandonados sobre sua mesa de trabalho. Nenhum espólio, nenhum inédito para a posteridade. Alguns comentaram que quando Fanny, esposa de Deleuze, chegou em casa, a lareira ainda ardia.

Poucos dias antes de seu suicídio, na quinta-feira, Deleuze havia conversado por telefone com seu amigo, Yves Mabin, e havia lhe dito, com uma afeição particular, coisas costumeiras. Mabin, então, questionou-se: "por que ele me ligou para dizer isso?" (apud DOSSE, 2010, p. 406). Por qual razão, Deleuze, tão debilitado, perderia seu fôlego para dizer trivialidades ao telefone? Cada suspiro lhe custava caro, significava horas preciosas que poderiam ser mais bem aproveitadas em seu trabalho sobre o célebre autor de *O Capital*. Estaria se despedindo dos seus? Teria sido, o suicídio, planejado? No sábado, preocupado com seu amigo, Mabin voltaria a ligar para Deleuze e receberia, por parte de Fanny, a triste notícia de seu falecimento. Fanny não lhe comunicou que, pela janela do apartamento localizado na Av. Niel, Deleuze havia se lançado ao desconhecido, não sem antes apagar qualquer vestígio seu, qualquer coisa que pudesse ser publicada sob o epiteto de póstumo. Em seu derradeiro gesto, buscou desaparecer.

Pelos dias seguintes, como era de se esperar, comoção. O *Libération*, em 6 de novembro, despedia-se de um dos maiores nomes da filosofia francesa, relembrando a "corrente de ar" que soprou no pensamento daquele século e encerrava com a seguinte afirmação: "não se avalia ainda a que ponto ele varreu tudo, deslocou tudo, a linguagem filosófica, a maneira de fazer filosofia, a definição mesma de filosofia" (apud DOSSE, 2010, p. 407). Outras tantas manifestações surgiram ao longo daquela semana, celebridades e anônimos vieram a público prestar condolências e pintar com palavras carinhosas um retrato do falecido.

Era difícil, para a maioria, crer no ocorrido. Como era possível que um pensador tão risonho, tido como vitalista, pudesse ter encerrado sua vida de maneira tão trágica? Não tardou para que alguns viessem a público desmentir o ocorrido: não, não foi um suicídio, mas um acidente

[3] Um outro autor da geração de Deleuze, Jacques Derrida, naquele mesmo período, engajou-se em um projeto similar, culminando na publicação, em 1993, de *Espectros de Marx*. Em *Terei de errar só*, texto escrito em memória de Deleuze, Derrida (2015) comentou o quanto lhe tranquilizava saber que Deleuze também dedicava sua pena ao resgate do legado marxista e lamentava saber que o diálogo silencioso que mantinha com o amigo havia cessado, agora para sempre.

derivado de uma falta de ar que o acometeu quando se encontrava perto de sua janela[4]. Outros, sem querer especular sobre o que ocorreu, recorriam ao pensamento de Deleuze para argumentar que esse derradeiro ato deveria ser interpretado como uma afirmação vitalista e não ser categorizado sob a égide negativa do epiteto suicídio. De qualquer modo, esse brutal gesto contrastava com a figura alegre que, com suas atípicas unhas compridas, costumava contar piadas em aulas e rir de maneira desmedida. Independentemente do que contassem uns aos outros, o modo como legitimavam ou deslegitimavam tal ato, o fato é que, no dia 4 de novembro de 1995, – acidentalmente ou não – Deleuze atravessou sua janela e sua vida.

***

Em *Nunca voy al cine*, Enrique Vila-Matas (2011a) argumenta não saber por qual razão o cinema tanto lhe encanta, mais até do que a própria literatura. Enquanto reflete sobre esse mistério, acaba por resgatar um curioso ensaio de Jean Epstein, *Bonjour cinema*, e argumenta ter encontrado ali a base para muitas de suas experimentações literárias. O que dizia Epstein? Caso retomemos *Bonjour cinema*, encontraremos o seguinte comentário:

> Geralmente, o cinema representa mal a anedota. E a "ação dramática" é nele um erro. O drama que age já está meio resolvido e segue o caminho curativo da crise. A verdadeira tragédia está em suspenso. Ameaça todos os rostos. Está na cortina da janela e no fecho da porta. Cada gota de tinta pode fazê-la florescer na ponta da caneta. Dissolve-se no copo d'água. O quarto todo satura-se de drama em todos os estágios. O charuto fuma como uma ameaça na garganta do cinzeiro. Poeira de traição. O tapete esparrama arabescos venenosos e os braços da poltrona tremem. Agora, o sofrimento está em sobrefusão. Espera. Ainda não se vê nada, mas o cristal mágico que vai criar o bloco do drama caiu em algum lugar. Sua onda avança. Círculos concêntricos. Ela rola de ponto em ponto. Segundos. (EPSTEIN, 1974, p. 86)

Vila-Matas, retomando a ideia de Epstein de que o cinema seria apenas resultado de um acúmulo de horas mortas, parece sugerir que podemos descobrir esse mesmo procedimento operando em escritores diversos e assim o é. Kafka, por exemplo. Em *A Metamorfose*, o suspense não surge apenas no momento em que somos apresentados a Gregor Samsa, aquele que, após acordar de sonhos intranquilos, viu-se metamorfoseado em um inseto. A tragédia dos Samsa encontra sua maior expressão nas descrições kafkanianas de trivialidades, escondida no abrir e fechar de uma porta:

> Uma vez durante a longa noite foi aberta uma porta lateral, depois a outra, até uma pequena fresta, mas elas foram rapidamente fechadas de novo. Decerto

[4] Um dos mais ardentes defensores da teoria do não-suicídio, Michel Serres, levantou tal polêmica em 1996, em entrevista concedida ao periódico *Mute* por ocasião do lançamento de seu livro *Anjos, um mito moderno*. Essa entrevista pode ser resgatada no link: http://www.metamute.org/editorial/articles/michel-serres-angels-modern-myth. Último acesso em: 09 de julho de 2018.

> alguém sentira necessidade de entrar, mas logo tivera também muitas dúvidas. Gregor postou-se então bem junto à porta que dava para a sala de estar, disposto a fazer de alguma forma o visitante indeciso entrar, ou pelo menos ficar sabendo quem era; mas aí a porta não foi mais aberta e ele esperou em vão. Antes, quando as portas estavam fechadas, todos queriam entrar para vê-lo, agora que ele havia aberto uma e as outras evidentemente tinham sido abertas durante o dia, ninguém mais vinha e as chaves estavam na fechadura também do lado de fora. (KAFKA, 1997, p. 35)

Nessas horas mortas, a escrita acontece. O suspense, portanto, não se encontra apenas no conteúdo trabalhado por um escrito, mas tampouco o localizamos plenamente em sua forma. O acontecimento literário se daria entre esses dois polos, sendo expresso nos momentos mais banais e triviais. Pra Vila-Matas não haveria uma forma correta de se narrar, alguma "teoria do iceberg" apta a descrever um objeto qualquer, e tampouco um conteúdo mais digno de ser tratado do que outro. Para a descrição, qualquer coisa serve. Honoré de Balzac (2012), por exemplo, insistiu em inserir uma longa descrição de um tapete de Aubusson em sua novela "*Ao 'Chat-qui-pelot'*", afirmando, assim, certa linhagem aristocrática da senhora Leseigneur. Objeto intercambiável, a presença desse tapete é meramente casual, não obstante fundamental. Essas presenças, indignas de nota, preenchem a maior parte da trama e são elas que, paradoxalmente, dão vida aos escritos.

Vila-Matas, em seus escritos, busca privilegiar essas banalidades. Para tanto, detém-se em pequenos casos, historietas vulgares: homens que se recusam a escrever, pessoas que se parecem com famosos, impostores que vivem de pequenos golpes, suicidas que buscam acabar com seus dias de modo artístico etc. Para o pensador catalão, a escrita deve ditar os rumos de um escrito. Sua obra, por conseguinte, flerta com um tom mais descritivo e privilegia as ditas horas mortas, aproximando-se daquilo que se convencionou chamar de crônica ou, em outros termos, a descrição em estado bruto. Descrever é criar uma ocasião na qual a escrita abandona qualquer caráter reflexivo ou representativo, transmutando-se em pura invenção. Descrever é confrontar-se com duas tiranas: a vontade do escritor e os objetivos da trama. Nem subjetiva, tampouco objetiva, a crônica segue caminhos indiscerníveis. Vila-Matas sabe que, nesse espaço descritivo, alguém morre. A questão é: quem?

***

Figura 1. Raymond Depardon. *Gilles Deleuze*.

Fonte: Magnum Photos. In: https://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDID3PH8.html. Último acesso em: 28/02/2018

Raymond Depardon, cineasta e fotógrafo da agência *Magnum*, apreciava retratar pequenos e sutis momentos cotidianos. Buscava capturar cenas singelas e banais, nas quais os grandes eventos históricos pareciam passar ao largo daqueles imortalizados por suas lentes. Em uma de suas mais famosas fotos, por exemplo, vemos uma mãe dormindo com seu filho ao lado, um pequeno garoto de não mais do que dois anos, em um lugar qualquer na Índia, no mesmo ano em que esse país entrava em guerra com o Paquistão. Vidas anônimas, pulsantes e alegres, que parecem desconsiderar o pesado fardo da história, com suas guerras, conflitos e tensões. Depardon, para além desse tipo de registro, dedicou-se também a registrar celebridades do mundo francês. Em 1960, por exemplo, captou Brigitte Bardot andando de bicicleta, cabelos ao vento, em *Bois de Boulogne*. Quase não a reconhecemos, a célebre atriz poderia facilmente ser confundida com alguma anônima parisiense. É da lente de Depardon, também, um dos mais famosos registros de Deleuze.

Em uma emblemática foto, datada de 1987, vemos Deleuze empunhando um cigarro entre o seu indicador e o seu dedo médio. Podemos observar as suas unhas compridas, consideradas por muitos como uma de suas marcas distintivas. O pensador francês esboça um sorriso enquanto observa algo à sua direita, alguma cena fora do quadro. O registro está um pouco trêmulo, demonstrando certa espontaneidade por parte de Deleuze. Não parecia haver tempo para poses, Depardon quiçá acreditasse estar diante de um instante raro e fugaz que merecia ser registrado a todo e qualquer preço.

Naquele momento, Deleuze já apresentava graves problemas de saúde e, contudo, ainda parecia capaz de se divertir com trivialidades cotidianas. Um ano após o registro, em 1988, o filósofo concederia uma entrevista para Claire Parnet, que seria divulgada postumamente sob o título de *Abecedário*. Nesse outro registro, encontramos um Deleuze aparentemente mais cansado, com dificuldades para respirar, fazendo intervalos constantes para recuperar o fôlego e sendo acometido por crises de tosse vez ou outra. A própria Parnet (apud DOSSE, 2010), anos depois, argumentou que a entrevista levou mais tempo do que o esperado, uma vez que o estado de saúde de Deleuze não o permitiu ficar longas horas conversando. Não obstante isso, o filósofo sorria em diversos momentos e, algumas vezes, ria. O riso, parece, jamais o abandonou. Em suas aulas, Deleuze gostava de contar piadas ou historietas engraçadas para seus ouvintes. Vez ou outra, de maneira irônica, soltava alguma formulação chistosa capaz de arrancar risadas, ou mesmo aplausos, de sua audiência. Esse traço cômico não passou desapercebido para um de seus biógrafos, François Dosse. Em *Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*, são muitas as passagens nas quais podemos observar um Deleuze alegre, irônico e, em algumas situações, beirando o burlesco. De acordo com o biógrafo, o humor era, ao lado das unhas cumpridas e do sobretudo roto, outro de seus traços distintivos.

É curioso como essa humorística foi recuperada pelo filósofo francês também em seus escritos, chegando a receber um estatuto filosófico. Em um excerto datado de 1972, por exemplo, e retirado de uma conferência dedicada ao pensamento de Friedrich Nietzsche, intitulada *Pensamento Nômade*, Deleuze (2006a) comentou:

> Aqueles que leem Nietzsche sem rir, e sem rir muito, sem rir frequentemente, e sem dar gargalhadas às vezes, é como se não lessem Nietzsche. Isto não é verdadeiro somente em relação à Nietzsche, mas em relação a todos os autores que fazem precisamente este horizonte de nossa contracultura. (...) há sempre uma alegria indescritível que jorra dos grandes livros, mesmo quando eles falam de coisas feias, desesperadoras ou terríveis. Todo grande livro opera já a transmutação e faz a saúde de amanhã. Não se pode deixar de rir quando se embaralham os códigos. Se você colocar o pensamento em relação com o fora, nascem os momentos de riso dionisíaco, é o pensamento ao ar livre. (p. 325)

Nesse momento, Deleuze parecia conceber o riso como um efeito disparado por esse *embaralhamento dos códigos* ou pela transmutação nietzschiana dos valores. O pensamento ao ar livre, esse modo de pensar aberto aos encontros com o fora, far-nos-ia rir e, por vezes, gargalhar. Já em uma segunda passagem, de 1975, acerca da obra de Marcel Proust, pontuou o filósofo:

> Quando Proust trabalha com as leis [da mentira e do ciúme], sempre intervêm uma dimensão humorística que me parece essencial e que coloca um problema de interpretação, um verdadeiro problema. Interpretar um texto, segundo creio, se reduz sempre a avaliar o seu humor. Um grande autor é sempre alguém que ri muito. (...) creio que todos os métodos que foram evocados anteriormente se encontram ante essa necessidade de ter em conta, não apenas uma retórica, mas também uma humorística. (DELEUZE, 2003b, p. 39-40)

Retomando seu prognóstico de três anos atrás, Deleuze parece apontar mais uma vez o riso como a régua para medirmos a grandeza de um autor. Um grande pensador ri em demasia, e, em um efeito contágio, faz-nos rir. A novidade desse excerto advém da clareza com a qual expõe sua regra metodológica: interpretar um texto significa avaliar o humor que este carrega consigo e, portanto, não podemos nos furtar em ignorar o riso, ou a alegria, que certos pensadores apresentam em seus escritos.

Qualquer relação que viermos a estabelecer com um texto ou com um pensamento, defendeu o filósofo francês, precisa passar pela avaliação da humorística oculta em suas linhas ou no sorriso esboçado pelo contato com aquele pensador. O quanto Nietzsche nos faz rir? E Espinosa? Precisamos sempre descobrir os autores que nos fazem rir, aqueles capazes de nos alegrar. A alegria, para Deleuze, é um problema fulcral, por envolver toda a nossa existência e por

ser o único *afecto*[5] capaz de potencializar o nosso viver. Não por outro motivo, em diálogo travado com Claire Parnet, Deleuze, retomando certas discussões espinosistas, comentou:

> Eis a questão: o que é que pode um corpo? de que afectos é que são capazes? Experimentam, mas é necessária muita prudência para experimentar. Vivemos num mundo desagradável, onde não somente as pessoas mas também os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afectos tristes. A tristeza, os afectos tristes, são todos aqueles que diminuem a nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos precisam de nossas tristezas para fazer de nós escravos. O tirano, o padre, os ladrões de alma, necessitam de nos persuadir de que a vida é dura e pesada. Os poderes precisam menos de nos reprimir do que de nos angustiar, ou, como nos diz Virilio, de administrar e organizar os nossos pequenos e íntimos temores. (...) Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar os encontros, aumentar a potência de agir, afectar-se de alegria, multiplicar os afectos que exprimem ou encerram um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 80)

Para Deleuze, a alegria é um problema político da maior envergadura. Por meio dela aumentamos nossa potência de agir, nos livramos dos tiranos, dos poderes tristes e, também, podemos alcançar a liberdade... quiçá, a liberdade dos homens que atravessam janelas. Para tanto, porém, é preciso experimentar. Empreender uma experimentação capaz de nos fazer ultrapassar os limites do vivido, levando-nos a pensar o impensável e sentir o gosto do impossível. Mas, resta a dúvida, como realizar um tal ultrapassamento? Eis o segredo buscado por muitos.

***

Parece haver uma certa loucura na busca pigliana pelos segredos ocultos do conto, sugere Enrique Vila-Matas (2008) em uma breve nota de seu *Dietario Voluble*. Para o pensador catalão, um conto não necessitaria de uma misteriosa segunda história ou, em outros termos, uma dimensão secreta a ser revelada oportunamente. Não seriam necessárias condições ideais para a emergência do conto, apenas ocasiões. Tais ocasiões surgiriam quando deixamos de buscar verdades ocultas ou valores transcendentes e passamos a simplesmente observar o banal. É o caso do relato vila-matense "Morte por saudade", presente em *Suicídios Exemplares*.

Nesse breve conto, o narrador resgata um singelo caso de sua infância, momento no qual passou a se aventurar pelas ruas escuras de Madri e abandonou os grandes romances que lia antes de dormir. Uma noite, voltando para casa, o jovem se depara com uma mulher, uma velha senhora em situação de rua, na qual era possível vislumbrar "a majestade de uma rainha destronada" (VILA-MATAS, 2009a, p. 16). Essa senhora, atentamente observada pelo narrador, agia estranhamente:

[5] Ao longo deste trabalho, utilizaremos o marcador *afecto*, levando em consideração a distinção estabelecida por Deleuze (1968) a partir de sua leitura de Espinosa, qual seja: uma variação de potência – alegria ou tristeza - sentida pelos modos.

parava toda e qualquer mulher – jamais um homem – e dizia-lhes algo ao ouvido enquanto estendia sua mão. Ao escutarem o que lhes era dito, todas, com raríssimas exceções, saiam correndo em disparada, assustadas. O narrador, assombrado, buscou descobrir qual o enigma de suas palavras. Uma das poucas mulheres que não correu, ao ser interpelada pelo narrador sobre o que acabara de escutar, limitou-se a responder: "Nada. (...) Um pequeno conto" (VILA-MATAS, 2009a, p. 17). Longe de apaziguar sua curiosidade, essa revelação acabou tirando-lhe o sono. Qual misteriosa história 2 se escondia por detrás da história 1?

Um dia, no auge de sua angústia, o narrador resolveu se travestir para desvendar aquele mistério. Roubou algumas roupas de sua mãe e saiu pela cidade, encontrou a velha senhora no lugar em que costumava ficar. Ela, então, aproximou-se. Ao ficarem frente a frente, a senhora então emitiu uma gargalhada estridente. "Todas nós somos umas desocupadas", murmurou no ouvido do narrador, e prosseguiu "não é verdade que para nós sobra todo o tempo do mundo? Escute, então, a minha história" (VILA-MATAS, 2009a, p. 18). Enquanto falava, estendia a palma de sua mão direita, na qual era possível identificar uma velha moeda há muito fora de circulação. Soprou um vento, típico naquela cidade, e o narrador, intuindo estar diante de uma louca, fugiu apressado, sem ouvir-lhe todo o conto, sem resgatar os seus mistérios.

Esse fato o fez recordar que, desde a mais tenra infância, raramente costumava terminar qualquer coisa por ele iniciada. Natural não ter escutado todo aquele louco relato, portanto. Essa lembrança, ainda, permitiu-lhe rememorar um amigo seu de colégio, Horácio, que certa vez comentou: "nem os gibis. Você nunca termina nada do que vejo começar" e arrematou, com ares de um velho sábio, "você foge da plenitude" (VILA-MATAS, 2009a, p. 27). Essa frase o marcou por muitos anos e, enquanto escrevia o seu relato, percebia residir ali a chave para compreensão de seus medos e da angústia crescente que o dominava.

Esse seu amigo, Horácio, pertencia a uma tradicional família de suicidas, marcada pela melancolia e pelo desespero. Uma história familiar tão triste que, como notava o professor de redação do narrador, com ela "não se poderia jamais redigir um conto convincente, pois há muitos disparos e muitos saltos no vazio, muito veneno, muitas mortes pelas próprias mãos" (VILA-MATAS, 2009a, p. 29). E prosseguia:

> O tio Alejandro, por exemplo, um irmão do pai de Horácio, havia matado seu melhor amigo numa caçada, e isso o consumiu em tal desespero que, não sabendo mais o que fazer com a sua vida, internou-se em um hospital fingindo estar doente e ali roubou uma forte dose de cianureto com a qual se matou. Uma irmã da mãe de Horácio, a tia Clara, pouco antes de abrir o gás, deixou uma carta ao juiz na qual dizia que a impossibilidade de frear o desejo de viver era a causa direta de seu suicídio. A filha da tia Clara, a prima Irene, que queria ser trapezista, acabou escolhendo a Torre de San Luis para, com perícia e grande exibição de arrojo e técnica, dar um triplo salto mortal no vazio, estatelando-se pouco depois

> no asfalto duro e frio da zona alta do Paseo. Em comparação, o salto do pai de Horácio parecia coisa de amador, um salto bem mais modesto, ainda que sem dúvida mais rápido e direto, talvez porque a vontade de se espatifar contra o solo fosse superior a qualquer coisa. (VILA-MATAS, 2009a, p. 29)

Artistas do suicídio, homens e mulheres que, com vitalidade, buscaram dar cabo de suas próprias vidas. O narrador se impressiona com o modo como esses suicidas apresentavam, nos seus derradeiros instantes, uma intensidade única, uma vitalidade invejável. Intensidade e vitalidade que o narrador, já velho, reconhece lhe fazerem falta. Em certa altura, angustiado, diz-nos:

> Vou andando feito um vagabundo, e de vez em quando vejo minha silhueta fugidia refletida nas vidraças, enquanto penso que, na vida, a vida é inalcançável. A vida está tremendamente por baixo de si mesma. Não existe, além disso, a menor possibilidade de se alcançar a plenitude. E é ridículo ser adulto, e absurdo que ainda haja quem diga se sentir cheio de vida. Tudo é penoso, é impossível negar. (VILA-MATAS, 2009a, p. 20)

Percebe, então, que "a única plenitude possível é a plenitude suicida" (VILA-MATAS, 2009a, p. 30). Triste sina do narrador, angustiado por não ter descoberto os segredos do viver, deixou-se levar por pensamentos funestos e, sem o perceber, passou a acreditar que a única experimentação possível para recuperar a potência de sua vida encontrava-se em um gesto suicida. Em outro momento de sua obra, Vila-Matas (2011b) argumenta que as experimentações vitais exigem um suicídio de fato, mas não aquele buscado pelo narrador de "Morte por saudade" e sim um passível de ser cometido apenas no próprio espaço da escrita. Por vezes, parece que buscamos os segredos de certas vidas, demasiadamente intensas, nos lugares errados. As últimas palavras, os últimos gestos, os últimos escritos... Buscar os segredos, seja os do conto ou os das existências alheias, parece ser algo fatal. A intensidade de uma vida não está em seu nascimento, tampouco em seu término, mas no espaço entre, em seu transcorrer. Esse transcorrer acontece na superfície do vivido, ao rés do chão, e experimentá-lo exige abandonar as grandes questões e os problemas universais, exige abandonar a observação da vida em si, essa entidade pessoal, e passar a mirar as ocasiões banais nas quais pulsa uma vida. E aí que algo acontece.

***

A vida, como disse Deleuze (2016a) em seu derradeiro texto – curiosamente intitulado *A Imanência: uma vida...* –, estaria em toda parte e não se restringiria ao "simples momento em que a vida individual afronta a universal morte" (p. 410). É curioso como, nesse mesmo opúsculo, Deleuze discute seu conceito de imanência valendo-se de um personagem moribundo extraído de Charles Dickens, Rogue Riderhood do livro *O Amigo Comum*. Riderhood era um sujeito ordinário, um canalha desprezado por todos, e que, encontrado em agonia após cair no rio, acaba sendo cuidado por seus desafetos. Em certa altura, seus cuidadores passam a demonstrar "um tipo de

desvelo, de respeito, de amor para com o menor signo de vida do moribundo" (DELEUZE, 2016a, p. 409). Dickens, em seu escrito, ressalta ser a vida, universal em sua impessoalidade, o motivo desse desvelo.

> O médico examina a carcaça, desagradavelmente húmida e fria, e na sua opinião, sem grande esperança pensa que, mesmo assim, vale a pena tentar reanimá-lo. São postos em ação todos os meios, toda a gente dá uma ajuda de alma e coração. Ninguém tem a mínima consideração pelo homem; todos veem nele uma pessoa a evitar, desconfiar e odiar, mas a centelha de vida que existe dentro dele está agora curiosamente separada de sua pessoa e é por ela que sentem um profundo interesse, provavelmente porque *é* a vida, porque eles também estão vivos e deverão morrer. (DICKENS, 2015, p. 405, grifos do autor)

Essa separação entre a centelha de vida e o vivente, passível de emergir apenas quando Riderhood encontra-se no limar de sua existência, cede lugar a: "uma vida impessoal e, contudo, singular, que resgata um puro acontecimento liberado dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade daquilo que ocorre" (DELEUZE, 2016a, p. 410). Uma vida que transborda, ultrapassando o vivente e o vivido.

Esse transbordamento, por sua vez, reconfigura o espaço do comum. Os marinheiros da região, outrora desejosos de ver o cadáver de Riderhood, se compadecem e passam não só a ajudá-lo, como se alegram com os pequenos sinais de recuperação que emite. A dona da pensão para a qual Riderhood é levado, além disso, mesmo tendo prometido jamais lhe ceder abrigo, cede em sua promessa e recepciona a centelha de vida carregada pelo moribundo. A filha, Pleasant Riderhood, sempre maltratada pelo pai, passa a nutrir esperanças em relação ao seu progenitor e, por um segundo, esboça um pequeno gesto de carinho.

> Ver o pai objeto da geral simpatia e interesse, ao ponto de toda a gente estar disposta a tolerar sua presença e suplicar mesmo com insistência que regressasse, é de tal maneira novo para ela que experimenta uma sensação nunca sentida no passado. Se isso pudesse durar muito tempo, seria uma respeitável mudança. Uma vaga ideia flutua-lhe no espírito, imaginando que tudo o que reprovava no pai se poderia ter afogado, como um velho demônio, e que ele voltaria ao mundo feliz por continuar a exercer o seu ofício, mas com um comportamento diferente. Neste estado de espírito, beija os lábios insensíveis e pensa que a mão inerte, que friccionava, há-de reviver terna, se chegar a reviver. (DICKENS, 2015, p. 407)

Efêmero momento, contudo. Pequena centelha capaz de alimentar as mais doces ilusões, mas como não se deixar iludir por ela? Essa é a pergunta formulada por Dickens: "Pura ilusão de Pleasant Riderhood! Mas como pode a infeliz rapariga resistir a ela, se todos prestam ao pai uma assistência com tal entusiasmo, se a ansiedade é tão forte, a vigilância tão grande e a alegria cresce tão intensamente conforme os sinais de vida se intensificam?" (DICKENS, 2015, p. 407). Ao se

recuperar, Riderhood volta a ser o mesmo desprezível de antes e todos, em um átimo, voltam a odiá-lo.

Casos similares aos de Riderhood não faltam no *corpus* deleuziano. Amiúde deparamos com os personagens de Samuel Beckett, como Murphy, por exemplo. Trata-se de um tipo muito característico da fauna beckettiana, cuja principal fortuna foi ter suas cinzas depositadas no chão de um *pub*, de modo que, "antes que a aurora viesse outra vez acinzentar a terra, havia sido varrido para fora, com a areia, a cerveja, as bitucas, os copos, os fósforos, o cuspe e o vômito" (2013, p. 215). Outra expressão dessa discussão deleuziana, esta mais famosa, decorre do caso do escrevente Bartleby, de Herman Melville, que, por *preferir não*, morreu "encolhido de um modo estranho na base do muro, com os joelhos levantados e deitado de lado com a cabeça encostada nas pedras frias, (...) abandonado" (MELVILLE, 2005, p. 35-6). Ambos os personagens, contudo, brilharam quando se encontraram no limiar de suas vidas. Sua fórmula, no caso de Bartleby, ou seu definhamento, no caso de Murphy, fizeram transbordar uma potência impessoal que ultrapassava a eles e ao momento vivido. Diferentemente de Riderhood, porém, acabaram falecendo.

Essa uma vida, cheia de riscos e difícil de se atingir, expressa por esses personagens literários supramencionados, parece ser capaz de modificar o espaço comum ao reconfigurar o sensível e o pensável. A dificuldade de se atingi-la, porém, reside no caráter indômito dessa centelha de vida, passível de ser vislumbrada apenas nos momentos limítrofes de nossa existência e, além disso, capaz de alimentar ilusões aptas a conduzir-nos a enganos de muitas ordens. Sobre essa noção de vida presente na filosofia de Deleuze, por sinal, algumas pessoas já chegaram a escrever as suas próprias narrativas sobre os empecilhos dos quais seria portadora. David Lapoujade (2015), por exemplo, assim escreveu:

> Os seus textos [de Deleuze] mais "vitalistas" são ao mesmo tempo sempre textos dedicados à morte, ao que a vida faz morrer em nós para liberar suas potências (e aos perigos que essa morte faz correr). Tudo se passa como se o que houvesse de mais intensamente vital fosse insuportável ou, pelo menos, se desse em condições tais que, de todo modo, seria preciso passar por mortes que nos desorganizam, que de fato nos "desorganicizam". É que, em Deleuze, a vida não se limita a produzir organismos, nem assume invariavelmente uma forma orgânica. Pelo contrário, os movimentos aberrantes atestam uma "vida inorgânica" que atravessa os organismos e ameaça sua integridade; uma vida tão indiferente aos corpos que atravessa quanto aos sujeitos que transtorna. Chega-se ao ponto em que a vida se torna "grande demais para mim, jogando por toda parte suas singularidades, sem relação comigo", em que ela leva o sujeito a experimentações no limite do insuportável. (p. 22)

Se essa uma vida transborda o orgânico, encontrá-la-emos em todas as partes ou, ao menos, assim deveríamos. Mas não é isso que acontece. Uma vida é um acidente raro, difícil de se atingir. Deleuze, conforme relata-nos Lapoujade (2015), parece acreditar que só conseguimos experimentá-

la nos momentos derradeiros, quando no limiar do insuportável. E, ainda que seja possível vivenciá-la, sua duração é fugaz. Um esforço hercúleo para um curto momento de prazer, para uma breve sensação de alegria. E, pior, em seu término, ainda podem acabar resultando em morte – Bartleby ou Murphy – ou não surtir efeito algum – Riderhood. Parece, caso aceitemos a leitura de Lapoujade, que não saímos dessa experiência melhores e mais bem preparados. Por vezes, sequer voltamos.

Na verdade, ao propor tratar de tal modo essa sua vitalidade, Deleuze parece querer deixar claro que a mesma não pode jamais ser considerada da ordem de uma experiência. Não podemos domá-la, aprendendo seu funcionamento para melhor aplicá-la em um ou outro momento. Por essa razão, Deleuze busca realizar experimentações. Trata-se de uma forma de aproximar-se, ainda que minimamente, dessa centelha de vida, sem necessariamente padecermos de seus males. As experimentações deleuzianas não acrescentam nada, não nos fazem evoluir. São, antes, da ordem do involutivo. Sobre esse assunto, o próprio Deleuze argumentou: "a experimentação é involutiva, o contrário da overdose. (...) Involuir, é estar 'entre', no meio, adjacente. As personagens de Beckett estão em permanente involução, sempre no meio de um caminho, já na estrada" (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 42). É quando definhamos, quando entramos em um estado de decomposição, ou passamos a nos compor com outras tantas coisas ao ponto de nos esvaecermos, que a vida vislumbrada por Deleuze parece querer pulsar. É aí, nesse umbral, que as experimentações acontecem e novas possibilidades de reconfigurarmos o espaço comum surgem.

A experimentação de uma vida, ou da vida em sua imanência, é o que parece estar em jogo em Deleuze. O momento no qual não há nada além da força que pulsa em qualquer coração, esvaindo-se. Não há paraíso, não há inferno, não há nada. Só a vida, ou uma vida, esgotando-se. É esse acontecimento extremamente raro que o filósofo, risonhamente, procura pensar em seus escritos. Uma vida expressa como um acontecimento da ordem do involuntário, não conseguimos produzi-lo por nossa própria vontade, e extremamente involutivo. Se não podemos alcançá-lo por nossa própria vontade, apenas ao vivenciarmos situações limítrofes, como relacionarmo-nos com a experimentação, com o seu acontecer? Deleuze argumenta que por meio de uma certa dignidade, a dignidade exigida por todo e qualquer acontecimento. Sobre esse assunto, em uma aula de 7 de abril de 1987, disse-nos o filósofo francês:

> Ser digno do acontecimento! Esse é um tema recorrente em filosofia. Se a filosofia serve para algo, é para esse tipo de coisa. Persuadir-nos, não ensinar, mas persuadir-nos de que é um problema, de que temos que saber, de que é melhor saber ser digno daquilo que nos acontece, seja uma grande desgraça ou uma grande felicidade. Porque no momento em que conseguirem ser dignos daquilo que lhes acontece, saberão muito bem o que é importante e o que não o é naquele acontecimento. Em outras palavras, o que é importante em um acontecimento e o que não tem nenhuma importância. Não necessariamente o que alguém crê ou deixa de crer ser importante, desde muito faz falta uma espécie

> de ética da dignidade. Ser digno do acontecimento. Isso é vitalismo. (DELEUZE, 2006b, p. 308)

Ser digno do acontecimento, erigir uma ética da dignidade e outras tantas palavras de ordem, dariam mostras da necessidade de adquirirmos um conhecimento sobre limites e limares. Enquanto a primeira noção implicaria uma mudança para o avesso do estado atual, levando-nos de A até B – da vida para a morte –, a última, designaria uma entrada em um espaço de indiscernibilidade no qual as experimentações ocorreriam em uma espécie de entre, no qual A e B se confundem e tornam-se indistintos. O limiar como um momento moribundo, no qual ainda não morremos, mas também não vivemos plenamente. Momento no qual uma força, impessoal, pulsa e ilumina pequenas existências. Existências que compreendem a alegria como uma tarefa política urgente e firmam um compromisso ético com o acontecimento, com a vida. Vida dos homens que pulam das janelas, dos que se suicidam após ganharem um milhão em Montecarlo, dos que tomam veneno, dos que morrem de saudade ou por inanição, dos outros tantos seres a definhar por aí. Vidas que encontram alegria, transbordando o sofrível vivido e o angustiante "Eu", pouco antes de atingirem o seu limite, pouco antes de se extinguirem... Uma difícil alegria, portanto.

***

Há muito passamos a nos interessar pelas apropriações do pensamento deleuziano e deleuzo-guattariano no Brasil, mormente aquelas realizadas no campo educacional. Nosso país, conforme argumentamos alhures (VINCI; RIBEIRO, 2015), estabeleceu relações muito diversas com o pensamento de Deleuze e Deleuze-Guattari. Mesmo quando de seu suicídio, os pensadores brasileiros lidaram de outra maneira com a fatídica notícia. Logo do ocorrido, por exemplo, em uma espécie de obituário escrito em memória do falecido e publicado no periódico *Folha de S. Paulo,* Peter Pál Pelbart (2005) escreveu:

> Alguns pretenderam reduzir o sentido de sua existência, de sua obra ou de sua geração ao gesto extremo para o qual a doença o impeliu. Mas o vitalismo singular de Deleuze passa ao largo dessas interpretações tristes. Para o filósofo a vida sempre foi concebida como uma potência não-orgânica, força impessoal, que extrapola os limites da existência individual, das formas concretas e visíveis que a encarnam, da finitude que lhes é própria. (p. 59)

E Carlos Heitor Cony, em sua coluna semanal (1995), comentou sobre o erro em confundir o gesto do homem com o pensamento do filósofo. Argumentava: "o equívoco é banal: quem se atirou pela janela de um apartamento em Paris não foi um filósofo e sim um homem" (CONY, 1995, p. A-2). Tratou-se de uma escolha sensata, encerrava o articulista categoricamente. Cony, em seu texto, neutralizava os ataques e as defesas dirigidas ao gesto. Dissociava o pensador do homem, em suma, ou a centelha de vida do vivente.

Diferentemente do ocorrido na França e nos EUA, países nos quais ainda hoje se discute o quanto o suicídio de Deleuze colocaria ou não em xeque o vitalismo expresso em sua filosofia (CULP, 2016; MARTIN, 2016), não procuramos descobrir a verdade secreta por trás da morte do filósofo francês, tampouco o quanto essa verdade seria capaz ou não de trair o seu pensamento. A filosofia deleuziana e/ou deleuzo-guattariana, em nosso país, sempre foi apropriada visando operar microrrevoluções ou deslocar os modos vigentes de pensar e agir. Artistas, psicanalistas, educadores e filósofos, todos buscavam no pensamento de Deleuze e Deleuze-Guattari um aliado para suas batalhas. Conforme nota Eric Alliez (2015), a recepção do pensamento de Deleuze e Deleuze-Guattari no Brasil ultrapassa em muito os muros das universidades. Esses pensadores, argumenta o comentador francês, também foram apropriados por coletivos políticos, grupos psiquiátricos, artistas etc.

No campo educacional, mais especificamente, Deleuze e Guattari têm sido convocados a jogar em um número substancial de pesquisas. Em nosso mestrado (VINCI, 2014), buscamos mensurar os impactos da filosofia deleuziana e/ou deleuzo-guattariana para os estudos em Educação. Constatamos, ali, um aumento desse veio da produção educacional recente. Atualmente, passamos a nos debruçar sobre os modos como o pensamento de Deleuze e Deleuze-Guattari têm sido apropriado nas discussões metodológicas da área, levando em consideração os apelos a criação de movimentos de experimentação pelos pesquisadores em Educação.

Desde 2009, com o lançamento de *Pistas do Método da Cartografia*, organizado por Virginia Kastrup, Eduardo Passos e Liliana de Escossia, questões metodológicas envolvendo o aparato conceitual de Deleuze e Deleuze-Guattari se tornaram algo frequente no campo e, constantemente, tais discussões surgem articuladas com uma incitação à produção de movimentos de experimentação. À guisa de exemplo, nos autores supracitados, encontramos o seguinte excerto:

> Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. *Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento* – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2012, p. 10, grifos nossos)

Experimentação como atitude, não como método pura e simplesmente. Uma atitude que ousa afrontar as velhas metodologias e balizas do fazer científico, sobretudo ao proporem que o importante não é a apreensão/reflexão sobre o objeto, mas a intervenção em processos. Cartografar, como dizem os autores (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2012), é seguir ou acompanhar processos. Não há caminho (*hódos*) seguro, há apenas um titubeante caminhar ou, em outros termos, há apenas experimentação.

Outros tantos pesquisadores também buscaram forjar metodologias próprias, valendo-se dessa mesma experimentação. Sandra Corazza (2012), por exemplo, buscou pensá-la a partir de seu lastro vital e, em seu *Método Valéry-Deleuze: um drama na comédia intelectual*, lemos: "como artistas ou operadores das forças, ao efetivar experimentações de posturas vitais, os pesquisadores fazem da pesquisa, clínica; e, ao diagnosticar o tipo vital de cada Vidarbo de AICE (o seu de-Fora), fazem do discurso, crítica" (p. 1022).

Pensar a pesquisa educacional em termos de experimentação, acreditamos, permitiria compreendê-la em termos de potência, levando em consideração apenas aquilo que ela é capaz de realizar ou de produzir ao se conectar com tantas outras coisas. Coisas que não se encontrariam em um deslumbrante alhures, ou em um futuro por vir, mas no trivial aqui e agora. Passaríamos, assim, a concebê-la de modo imanente, abdicando de julgá-la por meio de parâmetros científicos transcendentes ou de valores universais. Haveria toda uma reconfiguração da área, possibilitada por esses movimentos de experimentação, produzida a partir da emergência de uma nova compreensão do que significaria pesquisar. Pesquisar não significaria mais responder perguntas de modo a se atingir um objetivo exterior, mas criar questões em diálogo com o trivial educacional, com o seu tão difamado presente.

Esses movimentos de experimentação em Educação, ademais, buscariam processar uma reformulação ético-estética do campo, ao procurarem estabelecer uma política de pensamento não categorizada por balizas transcendentes. Como esboçado pelos excertos compartilhados acima, a experimentação demandaria uma outra atitude do pesquisador frente ao seu objeto ou, em outros termos, um novo modo de se relacionar com o pensamento. Este não procuraria representar ou refletir o real, mas problematizá-lo. Nessa chave, o pesquisador não buscaria confirmar uma verdade, ou uma hipótese, tampouco contentar-se-ia em descrever certas práticas, mas buscaria com seu trabalho experimentar o impensável. Experimentação em pesquisa educacional, desse modo, passaria a significar uma busca pela criação de problemas próprios e ainda não enunciados ou configurados de véspera.

Há, obviamente, riscos. O pesquisador poderia simplesmente criar um outro vocabulário ou erigir uma atitude científica específica, ou seja, poderia transmutar os seus movimentos de experimentação em apenas mais uma grade de leitura do mundo, tão transcendental quanto qualquer outra. A filosofia deleuziana e/ou deleuzo-guattariana transmutar-se-ia em uma espécie de fenomenologia, uma lente capaz de nos fazer observar os fenômenos do campo educacional em sua essência rizomática ou arborescente ou em devir ou algo que o valha. Para evitar qualquer deslize representacional capaz de prejudicar o compromisso ético típico da experimentação, muitos pesquisadores passam a pensar sua pesquisa como criação e a considerar o pesquisador como uma

espécie de artista. Pesquisar implicaria a criação de ocasiões para que o pensamento ultrapasse o espaço do pensável, indo além do vivente e do vivido, do sujeito e dos objetos que o rodeiam, e permitindo a emergência de algo da ordem do inédito. Não haveriam fórmulas para tanto, tampouco caminhos pré-definidos, apenas processos. Partilhando dessas premissas, muitos desses trabalhos de acento metodológico evitam adotar qualquer tom prescritivo e buscam apenas instigar essa experimentação como atitude criativa. A experimentação empreendida por um pesquisador soaria, assim, como uma criação artística única e individual, devendo ser avaliada por aquilo que ela fomenta, pelo universo por ela erigido. Por sua poética, em suma.

Dado esse preâmbulo, poderíamos, desse modo, começar a jogar lançando a seguinte tese. Haveria uma tensão vigorando no interior da filosofia deleuziana e deleuzo-guattariana, expressa sobretudo no jogo travado entre a experimentação e a prudência na coleção *Capitalismo & Esquizofrenia*. De um lado, Deleuze e Deleuze-Guattari incitar-nos-iam a realizar movimentos de experimentação do pensamento, com suas palavras de ordem atípicas e sua aposta na necessidade de se pensar o impensável; de outro, porém, essas incitações viriam acompanhadas de um pedido de atenção aos riscos que lhes seriam inerentes e da afirmação de um compromisso ético com o acontecimento e com a alegria. Não por outro motivo, atentos aos perigos das experimentações, ao discutirem a noção artauniana de *Corpo sem Órgãos*, os autores argumentaram:

> Mas por que este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO é também plano de alegria, de êxtase, de dança? Então, por que estes exemplos? Por que é necessário passar por eles? Corpos esvaziados em lugar de plenos. Que aconteceu? Você agiu com a prudência necessária? *Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência*. Muitos são derrotados nesta batalha. Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o ânus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 11, grifos nossos)

A vitalidade pulsante do *Corpo sem Órgãos*, vislumbrada por Deleuze e Guattari no excerto supratranscrito, passível de ser atingida por ousados e impessoais movimentos de experimentação, não deixa de portar riscos e, muitas vezes, surgir dos lugares mais imprevisíveis: os corpos lúgubres e/ou esvaziados. Esses corpos, como veremos, não são evocados como se um manual de conduta fossem, não apresentam exemplos de maneiras de se portar, mas apontam para os riscos do

caminho ou para o elemento trágico inerente a toda experimentação, para a necessidade de considerarmos certa prudência.

As experimentações deleuzianas e deleuzo-guattarianas, convém frisar novamente, passam por um processo involutivo, no qual o "Eu" e suas estruturas são abolidas em prol de algo ainda não conformado ao real, em prol do impensável e daquilo ainda não sentido. Não obstante alegre, esse não é um movimento bonito, tampouco agradável. Não por outra razão, os autores defendem que é preciso certo apego ao "negativo" da experimentação, atentar para o seu avesso. É um modo de nos lembrar, talvez, dos fascismos do "Eu". Tendemos a buscar, em nossas tentativas de experimentação, o mais simples e o mais familiar, transmutando aquilo que é aberrante em algo palatável à razão ou aos sentidos. Nessa espécie de tradução, perdemos a experimentação, esse movimento de pensamento involutivo e aberrante. Os corpos esgotados, esvaziados e assim por diante, dão mostras de uma potência impessoal que não é capaz de ser traduzida, que dificilmente pode ser acessada de maneira voluntária. É quando deixamos de racionalizar, quando atingimos o limiar do nosso "Eu" ou os limiares do nosso corpo orgânico, que passamos a sentir essa estranha potência involuntária. Momento efêmero, além de arriscado. Não seria exagerado afirmar, pois, que toda a filosofia dos autores, escrita individual ou coletivamente, pode ser expressa por esse jogo travado entre a experimentação, com os riscos que comporta, e a prudência, como afirmação de seu elemento trágico. Essa agonística reverberaria, em maior ou menor grau, em todos aqueles preocupados em trabalhar com o referencial teórico deleuziano e/ou deleuzo-guattariano. Como enfrentar as armadilhas e os riscos impostos pela experimentação? Como agir prudentemente, evitando transmutar os conceitos desses autores em grades de leitura de mundo? Operar com esses movimentos de pensamento implica reconfigurar os campos disciplinares, modificar ética e esteticamente os modos como realizamos pesquisa. Toda uma outra política do pesquisar surge, então.

Em nosso jogo com a experimentação buscaremos apenas pensar essa uma vida presente na tensão estabelecida entre experimentação e prudência, essa mesma uma vida buscada pelos pesquisadores do campo educacional para potencializar os seus estudos. Uma vida expressa por personagens que definham ou morrem de inanição. Uma vida sem mistérios, capaz de pulsar enquanto homens atravessam janelas.

Viver

Na rua, me encontrei com a famosa vida e com um tráfego que parecia interminável. Atravessei e fui além, além do bulevar.

Enrique Vila-Matas. *Suicídios Exemplares*.

D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent.

Marcel Duchamp. *Epitáfio*.

Esquizocena I

No remoto ano de 1971, em um dia qualquer de dezembro, o psicanalista Félix Guattari recebia uma obscura carta de seu amigo e parceiro intelectual, Gilles Deleuze. Carregada de ausências e prenhe de significados traduzíveis apenas para o seu destinatário, dizia a missiva:

> Ah, por uma daquelas coisas delicadas, terminaremos o livro em um 31 de dezembro, deixando claro que os fins são os começos. Este trabalho está bem bonito, marca de sua força criativa e de meus esforços inventivos e oleosos. Eu devo lhe dizer, se assim você quiser, que 1) esses 5 anos de férias 2) também devem ser entendidos em um sentido apocalíptico, hermenêutico e cabalista, de acordo com unidades de medida desconhecidas 1) é por mim, e não por você, que devemos, ao contrário, preparar rapidamente o tomo seguinte 2) enquanto isso eu não vou deixar o meu avô sendo analisado por Oury 1) tivemos que deixar muitas coisas de fora, nesse primeiro volume. Devemos manter o ritmo para o segundo volume, começar imediatamente para que esteja tudo certo em maio. Arlette deve estar passando muito frio em Aix. Saudações, saudações, saudações. Gilles. (DELEUZE, 2015, p. 50, tradução nossa)

O livro em questão, batizado por seus autores de *O Anti-Édipo*, contaria com uma estranha e trágica fortuna. Deleuze e Guattari aguardavam críticas, más-leituras de muitas ordens, chegaram inclusive a prever alguns dos maus entendidos que poderiam ser ocasionados pela obra:

> Aqueles que nos leram até aqui teriam talvez muitas censuras a nos fazer: acreditar em demasia nas puras potencialidades da arte e até da ciência; negar ou minimizar o papel das classes e da luta de classes; militar por um irracionalismo do desejo; identificar o revolucionário com o esquizo; cair em todas estas conhecidas armadilhas, demasiado conhecidas. Isto seria uma má leitura – e não sabemos o que é pior: se uma má leitura ou se leitura nenhuma. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 502)

Não contaram, contudo, com o estrondoso sucesso editorial alcançado por aquele escrito. Guillaume Silbertin-Blanc (2010) recorda a vivacidade das distintas reações suscitadas pelo primeiro tomo de *Capitalismo & Esquizofrenia*: a ala dos psicanalistas, mormente aqueles ligados ao nome de Jacques Lacan, recusava-se a lê-lo, enquanto filósofos, antropólogos e tantos outros, descobriam nas páginas d'*O Anti-Édipo* algo inédito e comentavam entusiasmados sobre as novidades ali apresentadas. Muitos vislumbraram em suas páginas uma possibilidade de sair do tacanho estado de pensamento no qual supunham se encontrar. Uma brisa fresca, capaz de revitalizar os ânimos – diziam alguns (DOSSE, 2010).

Na França, alguns grupos começaram a procurar viver sob os preceitos apresentados em suas páginas e comunidades ditas *esquizo* surgiram aqui e acolá (NORGEU, 2006; SILBERTIN-BLANC, 2010; SOULIÉ, 2012). A Universidade de Vincennes, faculdade na qual Deleuze

ministrava os seus cursos, e a clínica *La Borde*, instituição na qual Guattari clinicava, passaram a atrair uma leva imensa de apreciadores das teses anti-edípicas. Não foram poucos aqueles que passaram a acampar e a morar tanto no bosque nas proximidades de *La Borde* quanto nos jardins próximos a Vincennes. Esses grupos esquizos aceitavam o ingresso de qualquer um e seus integrantes passavam os dias realizando atividades lúdicas, quando não eram integrados na rotina diária de trabalho da clínica em que Guattari trabalhava ou quando não estavam assistindo a alguns dos cursos ministrados por Deleuze.

Anne-Marie Norgeu (2006) recorda-se especificamente dos problemas que essas comunidades provocaram em *La Borde* durante a década de 1970. Muitos tiveram que ser expulsos das proximidades da clínica, algo inédito até então – a clínica partilhava de uma política de acolhimento irrestrito –, uma vez que, por conta da agitação produzida por esses novos moradores, alguns internos começaram a se recusar a sair para seus passeios diários e optaram por ficar reclusos em seus quartos. O tratamento de integração dos pacientes à vida cotidiana, nesse sentido, viu-se comprometido por um determinado período de tempo por conta de alguns entusiasmados com as teses de *O Anti-Édipo*.

Anos depois, os EUA vivenciariam algo similar. Ali, influenciados talvez pelo prefácio escrito por Michel Foucault (2010) à obra, apresentando o livro como uma espécie de tratado de ética, foram muitos os que passaram a defender um modo de existência anti-edípica (DURING, 2007). Na Universidade de Berkeley, por exemplo, muitos estudantes buscaram construir um espaço mais livre inspirado nos escritos de Deleuze e Guattari, chegando a reivindicar uma modificação radical nas regras acadêmicas e avaliativas (CUSSET, 2008). Não raro, os frequentadores do campus se deparavam com jovens carregando cartazes estampados com slogans extraídos das páginas de *O Anti-Édipo*; exigindo uma maior liberdade ou, ao menos, uma flexibilização dos hábitos e costumes no interior da vida universitária estadunidense. Algo similar, como nota François Cusset (2008), ocorreu também em Yale e em outras universidades, instituições nas quais foi possível vislumbrar uma radicalização política dos discursos acadêmicos por meio da assimilação das teses de Deleuze e Guattari bem como de outros ilustres integrantes da dita *French Theory*.

Nos EUA, na França e ao redor do globo, inúmeras pessoas buscaram modificar o seu modo de vida, procurando habitar esse pensamento outro preconizado pelo primeiro tomo de *Capitalismo & Esquizofrenia*. Mas não parecia ser essa a intenção dos autores. Deleuze e Guatarri jamais negaram o importante papel que *O Anti-Édipo* teve no contexto cultural e político pós-1968, mas o consideravam um trabalho imperfeito – conforme relata Deleuze (2015) em carta à Arnaud Villani. Imperfeito no sentido de que procurava aliados e, por esse motivo, acabou restando preso

às demandas surgidas nas lutas de contestação da década de 1960. Ademais, seu caráter por demais acadêmico e irritante (DELEUZE, 2015) acabaria por transmutar seus autores em espécies de gurus. Conforme escreveu à Claire Parnet, Deleuze lamentava o fato de que muitos passaram a lhes enxergar como mestres ou até mesmo algo mais asfixiante e emendava, risonhamente: "quisemos tanto ser outra coisa" (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 22).

Cotidianos

A artista francesa Sophie Calle é conhecida por conta de seus trabalhos realizados na fronteira entre ficção e realidade. Seus projetos visuais e suas *performances* costumam partir da apropriação de narrativas alheias ou de eventos rotineiros de seu dia-a-dia, alguns deles inventados – como o famoso casamento realizado na beira de uma estrada em Las Vegas, do qual só restou uma única imagem. Suas ações são criticadas amiúde, seja por envolverem terceiros, desinformados de sua participação em uma instalação artística, ou por exporem de maneira sensacionalista questões de sua vida íntima. Calle (1988) costuma argumentar que padece de certa passividade criativa e, por esse motivo, constantemente solicita ou se utiliza da ajuda de estranhos para a realização de seus trabalhos.

O primeiro projeto de Calle, intitulado *Suíte Vénitienne*, surgiu após seu retorno de uma longa viagem pelo Líbano. A artista, conforme relata em certa ocasião (CALLE, 1988), sentia-se perdida em Paris, sua própria cidade. Há muito afastada da vida parisiense, já não possuía amigos ou conhecidos e, por esse motivo, passou a seguir pessoas desconhecidas pela rua, de modo que estas acabavam lhe indicando qual caminho seguir. Em uma dessas perseguições, descobriu por acaso que um dos seus acossados embarcaria naquela noite para Veneza. Sem perspectiva ou planos de longo prazo, resolveu segui-lo. A perseguição durou treze dias, rendendo um conjunto de fotos e anotações sobre cada um dos movimentos daquele desconhecido pelas vielas vienenses. Em uma de suas derradeiras fotos, datada de 19 de fevereiro de 1980, o desconhecido, desfocado, olha para a lente de Calle e cobre o seu rosto, como se tivesse sido descoberto fazendo algo indevido.

Em um dos seus projetos mais recentes, intitulado *Prenez soin de vous* (CALLE, 2007) – ou *cuide-se* –, após o término de um namoro, Calle pediu para que cento e sete mulheres desconhecidas lessem para uma câmera o e-mail de rompimento enviado a ela por seu antigo cônjuge. Cada mulher poderia enfatizar o trecho que mais a comoveu e, se assim o quisesse, poderia interpretar livremente algum excerto. Algumas desconhecidas choravam, enquanto outras dançavam, gargalhavam ou simplesmente paravam de ler em certa altura da missiva.

Uma das ações mais polêmicas de Calle, por sua vez, envolveu o escritor nova-iorquino Paul Auster. Em *Leviatã*, Auster (2011) criou uma personagem, Maria Turner, nomeadamente inspirada na artista francesa[6]. Esta não só permitiu ao escritor citar alguns de seus projetos, como sugeriu *por brincadeira* que Auster deveria criar alguns trabalhos pessoais para sua personagem a fim de torná-la um pouco mais crível. Seguindo as recomendações de Calle, Turner, essa fotógrafa "simplesmente excêntrica, uma pessoa heterodoxa, que levava sua vida segundo um conjunto refinado de rituais bizarros e peculiares", adquiriu alguns hábitos próprios, como por exemplo:

> Desde os catorze anos, guardava todos os presentes de aniversário que ganhava - ainda embrulhados e caprichosamente enfileirados em prateleiras de acordo com o ano. Depois de adulta, passou a oferecer jantares de aniversário em sua homenagem todos os anos, convidando sempre tantas pessoas quanto os anos que contemplava. Em algumas semanas, seguia o que chamava de "dieta cromática", permitindo-se apenas alimentos de uma cor determinada a cada dia. Segunda-feira, cor-de-laranja: cenoura, abóbora, camarão refogado. Terça-feira, vermelho: tomate, caqui, bife tartar. Quarta-feira, branco: linguado, batata, ricota. Quinta-feira, verde: pepino, brócolis, espinafre - e assim por diante, até a última refeição no domingo. Em outras ocasiões, fazia divisões semelhantes baseando-se nas letras do alfabeto. Dias inteiros eram passados sob o encanto do b, ou do c, ou do w, e depois, tão repentinamente quanto começava, abandonava o jogo e partia para outra coisa. Não passavam de caprichos, suponho, pequenos experimentos com a ideia de classificação e rotina. (AUSTER, 2001, p. 83)

O pedido de Calle escondia uma armadilha. A artista passou a brincar com o seu duplo, passando a adotar os mesmos rituais de Maria Turner. Começou a seguir uma dieta monocromática bem como a praticar ações cotidianas inspiradas em alguma letra aleatória do alfabeto, tudo isso registrado pelas lentes de sua câmera. Pouco depois, optou por dar mais um passo e pediu para que o escritor nova-iorquino inventasse uma outra personagem a ser imitada ou, ao menos, elaborasse uma nova história envolvendo a figura de Maria Turner. Auster, preocupado com os rumos que essa brincadeira poderia tomar – em *Leviatã*, Turner esteve envolvida no trágico fim do personagem Ben Sachs –, preferiu enviar um pequeno caderno intitulado *Instruções pessoais para Sophie Calle a fim de melhorar a vida em Nova York (porque ela me pediu…)*. Eram instruções simples, como: sorrir, falar com desconhecidos, distribuir cigarros e comidas aos desabrigados, cuidar de um espaço público e assim por diante. Calle seguiu à risca tais mandos, em um projeto que acabou conhecido como *Double Game* (AUSTER, 2007). Neste projeto, atingiu o seguinte resultado: foram 125 sorrisos dados para 72 recebidos, 22 sanduíches aceitos para 10 recusados, 8 maços de cigarros aceitos para 0 recusados e 154 minutos de conversa.

[6] Antes, Calle já havia inspirado uma personagem do romance *Para o amigo que não me salvou a vida*, de Hervé Guibert (1995).

A *performance*, porém, não se encerrou aí. Anos depois, Enrique Vila-Matas (2013) entraria em cena com Rita Malú, uma artista espanhola de sua lavra, apresentada ao seu leitor na primeira parte de seu conto *Porque ela não pediu isso*. Essa admiradora de Sophie Calle criada por Vila-Matas, aproveitava-se de sua semelhança física com a artista francesa para realizar ações performáticas similares às dela. Os *romances de parede* de Malú, esses pequenos "experimentos variados com a verdade", lembravam muito certas obras de Calle, uma vez que eram: "narrações reais mas de corte romanesco, contadas por intermédio de fotografias penduradas nas paredes das salas de arte e com a própria fotógrafa como centro dessas histórias" (VILA-MATAS, 2013a, p. 242).

Em comum também com a artista francesa, Malú partilhava um certo tédio pela vida, um desejo em se deixar conduzir por terceiros. Trabalhava, nas horas vagas, como detetive particular, embora jamais houvesse adentrado realmente em um caso. Era uma forma de vivenciar situações a pedido de outros, por demanda. Exercia, assim, uma passividade criativa tal qual a de Calle. Não procurava nenhuma grande investigação, aguardava-as em seu escritório solitariamente, enquanto elaborava alguns dos seus *romances de parede*.

Surpreendentemente, certo dia, uma mulher adentrou em seu escritório e lhe pediu para que ela descobrisse o paradeiro de seu marido, um famoso escritor que, após publicar o seu derradeiro livro, havia desaparecido. Alguns dizem que, de modo poético, esse escritor resolveu seguir a sina de um de seus personagens e buscou ir se suicidar em Faial, uma ilha nos Açores. Bastaram, porém, cinco minutos para Rita Malú perceber uma estranha aura envolvendo aquela narrativa:

> Aquele escritor desaparecido existia, chamava-se Jean Turner, e um dia já ouvirá falar dele. Até aí tudo certo, mas aquela mulher, aquela primeira cliente, estava louca. Apaixonara-se por um livro de Turner que tinha acabado de ler. E começara a pensar, a querer acreditar que o personagem central desse livro (o jovem escritor) era seu ex-marido. (VILA-MATAS, 2013a, p. 247)

Esse tipo de jogo com o destino, cujo desenlace poderia vir a ser fatal, passou a preocupar Rita Malú. Quando loucos poderiam adentrar em seu escritório, apresentando os mais estapafúrdios relatos, e quais riscos isso poderia lhe aferir? Tudo isso por conta de sua obsessão com Sophie Calle, seu desejo em querer ser alguma outra pessoa que não ela própria. Preocupada com os riscos de sua brincadeira, Malú decidiu fechar de vez seu escritório, mas não sem antes adentrar nessa aventura e ir conhecer Turner, que realmente morava na ilha de Faial – conforme constava na orelha do último romance publicado por esse escritor. Seria sua última ação performática, seu derradeiro tributo à Calle.

Ao embarcar nessa investigação, com uma mala portátil à la Marcel Duchamp, a ex-detetive percebia o quão difícil era abandonar o velho jogo, o quão difícil era abdicar do seu desejo em

querer ser Sophie Calle. Passou, então, a questionar sua própria sanidade. Não podia se permitir qualquer brincadeira ou gesto gratuito que minimamente a recordassem de seus antigos jogos, por isso era necessário realizar uma última ação, um derradeiro gesto de despedida de sua antiga personalidade. Malú, antes de embarcar para Faial, resolveu, então, abandonar uma cigarreira com um bilhete suicida na *Boca do Inferno*, região tradicional dos suicidas de Lisboa, acreditando assim encerrar com a sua antiga obsessão. Decide, ademais, que irá a Faial não para conhecer Jean Turner, mas apenas para conhecer o lugar e recolher relatos dos pescadores da região, descritos por Herman Melville, em *Moby Dick*, como os mais corajosos do mundo.

Ao chegar em Faial, reconhece muitos elementos descritos por Turner em seu último livro, aproveita para tirar algumas fotos e conhecer os habitantes locais; até o momento que decide ir embora, dando fim àquela desvairada aventura. No caminho para pegar a embarcação que a levaria da ilha, apercebe-se de uma casa, similar àquela que havia visto em um antigo sonho, e pede para o taxista parar. Aproxima-se da casa e toca sua campainha, sendo surpreendida por ninguém menos do que o próprio Jean Turner. Desconcertada, Malú procura entabular alguma conversa. Só chega a lhe ocorrer perguntar se a casa não estaria a venda. Turner responde que sim, há tempos aquela casa encontrava-se a venda, porém não recomendava a sua compra, uma vez que o imóvel estava habitado por um fantasma. A fotógrafa, angustiada, indaga de quem seria esse fantasma; pergunta logo respondida por Turner: você.

Esse texto, elaborado por Vila-Matas em 2005, foi escrito para Sophie Calle, seguindo as regras da brincadeira estabelecida com Paul Auster. A artista francesa deveria interpretar Rita Malú em todos os seus mínimos atos. Obviamente que, com seu humor peculiar, Vila-Matas colocou algumas armadilhas em seu conto.

Em primeiro lugar, não há originalidade alguma em Rita Malú. Sua personalidade se confunde com a de Calle, sobretudo no início do relato. Suas ações artísticas, também. A grande história que vai investigar, por sua vez, fora roubada de uma louca que surge em seu escritório de detetive – profissão, aliás, que Calle poderia exercer com maestria, dado sua facilidade em seguir estranhos pela rua. Ao chegar em Lisboa, com uma mala portátil tal qual a de Duchamp, sua brincadeira suicida em Boca do Inferno se limitou a imitar aquela realizada décadas antes por Aleister Crowley. O ocultista havia viajado a Lisboa, em 1930, para conhecer Fernando Pessoa e:

> simulou seu desaparecimento na Boca do Inferno deixando abandonada ali sua cigarreira de ouro com um bilhete dentro (esse bilhete deu a volta ao mundo, pois na época aquele ocultista era uma figura muito conhecida e, além disso, um

> cúmplice dele se encarregou de informar o *Diário de Notícias* de Lisboa), no qual ele dizia ter se suicidado. (VILA-MATAS, 2013a, p. 249)[7]

Os habitantes de Faial não se distinguem dos marinheiros retratados nas páginas de Melville, citado ao longo do conto. Jean Turner, por sua vez, afora portar o mesmo sobrenome que a personagem de Auster, era descrito de modo muito similar a Ernest Hemingway, autor que guardaria muitas semelhanças físicas com Enrique Vila-Matas – como notou o próprio pensador catalão em certa ocasião (2007). Rita Malú, assim, seria apenas um fantasma habitando a cabeça de Calle-Auster-Hemingway-Vila-Matas.

Ao sugerir a Calle uma história para ser imitada, carregada de anedotas triviais roubadas de narrativas variadas, Vila-Mattas sabe que sua invenção talvez seja irrealizável em sua banalidade e, por isso, caberia à artista transmutar seu relato em alguma outra coisa. Tal qual fez com Auster, Calle não se limitaria simplesmente a reproduzir as recomendações elaboradas, fazendo como o seu autor sugere, mas criaria uma ação ímpar em companhia do texto que lhe fora destinado. Ela o transmutaria, assim como Vila-Matas o faz com certos excertos literatos.

A obra do pensador catalão, conforme argumentou certa vez o próprio (VILA-MATAS, 2005), apresenta o orgulho do vampiro, ou seja, retira seu sangue, sua vida, do coração de obras alheias. Distorce-as, alocando em seu interior uma pequena diferença, quase imperceptível ao leitor. Esse uso estratégico de obras alheias, permite-lhe criar situações para que suas criações escriturais aconteçam. Utilizando-as como ocasiões de pensamento, cada pequeno escrito vampirizado lhe conduz para coordenadas outras que não aquelas impostas pela cultura literária de sua época. Certas regras e diretrizes, responsáveis por dizerem como deve ser escrito um conto ou um bom romance, são neutralizadas por meio das experimentações vila-matenses.

Poder-se-ia objetar que se trata de mero recurso intertextual ou, em outros termos, que a literatura vila-matense versaria sobre o espaço literário. O próprio Vila-Matas (2013b), em entrevista, objetou que não buscaria fazer metaliteratura, que esse conceito, na verdade, tende a empobrecer um escrito, bem como a noção de intertextualidade, ao atar a literatura ao espaço literário apenas. Antes, o pensador catalão argumentou fazer algo fronteiriço, buscando somente conduzir ao seu limite certas potências contidas em algumas formas de expressão literárias. Por essa razão, seria difícil catalogar sua obra: ensaio ou crítica literária?, romance ou crônica? e assim por diante. Tudo isso e nada disso, defende Vila-Matas (2013b). Sua obra ultrapassa essas definições limitadoras, focando-se em pensar as potências das formas de expressão: estas ultrapassariam as distinções costumeiras entre forma-conteúdo e significado-significante, uma vez que, como

[7] Um breve parêntese: esse fato, aliás, foi narrado brilhantemente – conforme qualifica Vila-Matas (2013) – por Montserrat Rico Gongora em seu romance *Passageiros da Neblina* (2009).

sugerem Deleuze e Guattari, as formas de expressão agiriam sobre os conteúdos, mas não de maneira a representá-los ou descrevê-los por meio de certo estilo. Ela os faz variar por meio de uma performatividade enunciativa, expressa não apenas em certos escritos, mas também na vida daquele que se entrega a escrita. Essas performatividades implicam na construção de outros espaços enunciativos, não categorizados de véspera por teorias ou metodologias. Algo muito maior do que simples literatura surge assim, algo próximo da vida.

O jogo de Calle e de Vila-Matas, em resumo, consistiria na retomada de certas peças particulares, um texto por encomenda ou relatos literários clássicos, e em sua utilização na reconstrução de um outro espaço de pensamento por meio de performances enunciativas particulares. Ambos os autores buscariam ultrapassar as balizas clássicas de seus campos, sejam as das artes plásticas ou da literatura, ao imiscuírem ficção e realidade, ao trabalharem com formas de expressão diversas na criação de outros espaços enunciativos.

Especificamente no caso do pensador catalão, pensamos, seus escritos buscariam *cotidianizar* o literário – tal qual Calle, que busca *cotidianizar* a arte –, confrontando-se com certa aura etérea que dominaria a literatura. Esta não seria feita por grandes homens, sujeitos que por vezes confundem-se com gênios, mas emergiria simplesmente do trivial cotidiano. Por esse motivo, Rita Malú se depararia com cenas literárias ao longo de sua viagem por regiões turísticas comuns. Com esse seu movimento, Vila-Matas poderia pensar uma literatura que acontece ao rés do chão, indiferente aos grandes fatos e aos grandes gênios. A literatura estaria em toda parte, acontecendo. Isso não significa que ela representaria o banal, não se trata aqui de representação. A literatura criaria o seu próprio banal cotidiano por meio de certas formas de expressão, ao jogar com elementos triviais presentes aqui e acolá, e esse banal ultrapassaria as páginas que o forjaram.

Vila-Matas confrontaria, a nosso ver, certa cultura literária que tenderia a estabelecer regras para que a literatura possa acontecer, focando-se apenas nos modos como certos enunciados circulam em seu interior. Para tanto, bastou-lhe se valer de certa mundanidade, um estar à espreita. A literatura passaria a ser, antes, uma questão de atitude, em vez de ser um produto derivado de gênio ou da boa aplicação de regras, um efeito de certa performatividade enunciativa. A literatura busca sempre ser alguma outra coisa, portanto. É curioso como essa visão de literatura presente em Vila-Matas ressoa em muitos pontos a discussão sobre a figura do mestre em Gilles Deleuze.

Em um texto escrito em homenagem a Jean-Paul Sartre, intitulado *Ele foi meu mestre*, Deleuze chegou a comentar:

> Gerações sem "mestres" são uma tristeza. Nossos mestres não são apenas os professores públicos, ainda que tenhamos uma grande necessidade de professores. No momento que atingimos a idade adulta, nossos mestres são aqueles que sabem inventar uma técnica artística ou literária e encontrar as

> maneiras de pensar que correspondem à nossa modernidade, quer dizer, tanto às nossas dificuldades como aos nossos entusiasmos difusos. (DELEUZE, 2006c, p. 108)

O autor de *Diferença e Repetição* inicia seu relato reconhecendo a necessidade que temos de mestres, mas não no sentido corriqueiro de um *professor público* – embora esses também possam ser considerados mestres de alguma forma. Os mestres deleuzianos são aqueles que, respondendo ao seu tempo presente, não recorreram a um alhures para pensá-lo – regras ou espaços etéreos de pensamento –, mas criam novas formas de expressão capazes de problematizar a modernidade em que vivem. No caso de Sarte, essa forma passava por uma imersão no cotidiano. Antes de buscar uma atitude de recusa do aqui e agora, por meio da adoção de valores transcendentais, Sartre teria abraçado uma mundanidade plena que o levou a experimentar cada pequena dose de cotidiano e afrontar os valores transcendentais vigentes. A maestria derivaria, por conseguinte, de uma atitude e não de um saber adquirido por alguém, passível de ser transmitido a futuras gerações.

Sartre foi considerado por Deleuze um mestre pois conseguiu, ao recusar toda e qualquer ordem representativa com sua obra e seus gestos, deslocar a filosofia para o mundo do pré-judicativo, ou seja, recusou a esfera do juízo em prol de experimentações de muitas ordens. Não são as reflexões sartreanas que conferiram a esse pensador o título de mestre, mas sua atitude combativa. Sartre, nesse sentido, elaborou uma recusa da ordem moral e ousou pensar livremente ao entregar-se plenamente ao cotidiano no qual estava imerso. Algo que outros de sua geração – Deleuze cita Maurice Merleau-Ponty e Albert Camus – não o fizeram.

> Sua obra [de Sartre] é uma reação ao mundo burguês, tal como o comunismo o põe em questão. Ela exprime o ultrapassamento de sua própria situação de intelectual burguês, de ex-aluno da *École Normale*, de noivo livre, de homem feio (já que Sartre se apresentava frequentemente assim)... etc.: tudo isso que se reflete e ecoa no movimento de seus livros. (DELEUZE, 2006c, p. 109)

Nem um intelectual burguês, nem um homem feio e assim por diante, mas, em confronto com tudo isso, uma coisa outra. Um novo horizonte de pensamento abriu-se a partir de Sartre, um horizonte pré-judicativo e subrepresentativo (DELEUZE, 2006c). Um dos preços pagos pela adoção dessa atitude é a solidão, surgida da recusa em compactuar com qualquer ordem natural das coisas ou com qualquer valor eterno. As próprias sentenças forjadas pelo mestre, nesse diapasão, devem ser vistas com desconfianças. Elas só são válidas, conforme o argumento deleuziano, na medida em que são subvertidas por alguém, no momento em que se transmutam em alguma outra coisa, quando agenciadas em uma nova forma de expressão. Quando funcionam como uma tábua de valores entre as demais, perde-se a maestria. Por esse motivo, talvez, Sartre tenha recusado o Nobel, diz-nos Deleuze (2006c). O autor de *O Ser e o Nada* sabe que há muitos tipos de solidão,

inclusive aquela "dos que buscam um mestre" (DELEUZE, 2006c, p. 109). Só é mestre aquele que se recusa a sê-lo, aquele que se desvencilha dos problemas alheios.

É curioso a persistência do termo mestre em Deleuze, sobretudo em sua confrontação com a ideia de *professor público*. Amiúde, tal expressão retorna em suas discussões e, por vezes, confunde-se com um outro personagem: o idiota. Ambos, o mestre e o idiota, operariam uma espécie de *contra-pensamento* (DELEUZE; GUATTARI, 2008) ao afrontarem certa imagem dogmática do que significa pensar, responsável por estabelecer o certo e o errado, o bom e o mau e outras tantas distinções. Essas distinções são aquelas operadas pelo *professor público*, aquele que, como o notam Deleuze e Guattari (1992):

> não cessa de remeter a conceitos ensinados (o homem-animal racional), enquanto o pensador privado forma um conceito com forças inatas que cada um possui de direito por sua conta (eu penso). Eis um tipo muito estranho de personagem, aquele que pensar e pensa por si mesmo, pela "luz natural". (p. 83)

Conforme o excerto supramencionado, contra a figura do *professor público*, os autores contrapõem a imagem do *pensador privado*. Enquanto o primeiro se limitaria a replicar conceitos e problemas postos pela cultura, os últimos romperiam com qualquer ordem estabelecida ao procurarem pensar com forças inatas que cada um possuiria de direito. Tanto o mestre quanto o idiota surgem em Deleuze e Deleuze-Guattari como *pensadores privados*, atuando como *pensadores-cometa* (DELEUZE, 1988), amorais e antiéticos por excelência. São aqueles que, no exercício de sua liberdade, rompem com todo e qualquer preceito estabelecido de antemão por meio do seu pensar, por meio de suas formas de expressão pouco usuais.

No limite, podemos afirmar, o mestre não é um sujeito, um indivíduo, mas uma atitude de ocasião. Mestre é todo aquele que, tal qual um idiota, vivencia algo grande demais e, em um efêmero segundo, constrói um problema de sua própria lavra, ultrapassando o espaço do vivido e as limitações do vivente. Esse problema, por sua vez, oferece fôlego, espaço de respiro, para que algumas ações ganhem corpo – um livro, uma performance, uma filosofia etc. A figura do mestre, tal qual a do Idiota, não remete a uma esfera personalista, mas a emergência de um problema ainda não configurado no campo da cultura e capaz de confrontar as regras vigentes. A figura do mestre, portanto, está atrelada a certas experimentações, também a uma certa performatividade enunciativa.

Podemos pensar, com Vila-Matas e Deleuze, a figura do mestre como aquele responsável por construir um outro jogo, imergindo no cotidiano e experimentando-o. Neste jogo outro, não há regras de condutas interiorizadas e tampouco tábua de valores capazes de orientar outros ao criar novos espaços de pensamento, apenas experimentação. Essa atitude, típica do mestre e/ou do idiota, não pode ser ensinada e tampouco replicada, uma vez que cada qual lida com as suas

próprias ocasiões, cada qual joga o seu próprio jogo. O mestre não comunica, não julga, não explica, não representa e por aí afora, ele se cala – uma vez que não possui qualquer controle sobre sua criação, esta os ultrapassa. Sua tarefa é ética e estética, visa acabar com a ordem moral do mundo, coercitiva e opressora, e criar um real-outro, mas sem com isso ofertar uma tábua de valores a ser seguida por todos. Não o podemos seguir, não podemos fazer como ele, mas com ele tudo se torna possível. O mestre é aquele que busca tanto ser outra coisa e exige de nós o mesmo: tornarmo-nos alguma coisa outra.

Esquizocena II

Em 1973, entre 21 e 25 de maio, Michel Foucault proferiu um conjunto de cinco conferências na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), posteriormente publicadas sob o título de *A verdade e as formas jurídicas* (FOUCAULT, 2009a). Após cada apresentação, Foucault se disponibilizava a responder algumas perguntas do público, composto tanto por anônimos estudantes quanto por eminentes intelectuais brasileiros. Surpreende que, logo na abertura do debate, a primeira pergunta dirigida ao palestrante versasse não sobre o conteúdo de sua exposição, mas sobre a obra *O Anti-Édipo* de Gilles Deleuze e Félix Guattari – publicada na Franca um ano antes, em 1972. "Depois da obra de Deleuze, *L'Anti-Oedipe*, como o senhor situa a prática psicanalítica? Ela estaria condenada ao desaparecimento?" (FOUCAULT, 2009a, p. 127), indagava Roberto Oswaldo Cruz à época. Foucault não apenas respondeu-lhe, como aproveitou a ocasião para a elaboração de uma breve análise crítica do livro de seus conterrâneos:

> A meu ver, no livro de Deleuze, o ambiente de versão mínima e máxima não é abordado com muita clareza – o que eles tentarão esclarecer em seu próximo livro – talvez por tratar-se de uma obscuridade voluntária. (...) A noção de esquizofrenia que encontramos no Anti-Édipo, é ao mesmo tempo talvez a mais geral e, consequentemente, a menos elaborada: espaço no qual todo indivíduo se situa. Essa noção de esquizofrenia não está clara. (FOUCAULT, 2009a, p. 128)

Hélio Pellegrino, psicanalista brasileiro, interveio, buscando levar a discussão para uma seara mais afeita ao tema abordado por Foucault em seu conjunto de conferências, qual seja: a figura de Édipo em Sófocles. Não obstante evitar tocar no nome de Deleuze e Guattari, as teses anti-edípicas estavam implícitas em muitos dos argumentos do psicanalista brasileiro e, não por outro motivo, Foucault voltou novamente a discutir as teses deleuzo-guattarianas. A conversa se alongou, até o momento em que, um tanto nervoso, o pensador francês se recusou a continuar respondendo em nome de Deleuze e Guattari: "Escutem. Aí fico um pouco embaraçado. Sou um pouco forçado a falar por Deleuze, e sobretudo num domínio que não é o meu. A psicanálise

propriamente dita é ainda mais o domínio de Guattari do que o de Deleuze" (FOUCAULT, 2009a, p. 134). O debate, finalmente, enveredou para outros assuntos.

Surpreende o quanto os debatedores estavam interessados em discutir as teses apresentadas no primeiro tomo de *Capitalismo & Esquizofrenia*, uma obra que sequer havia sido traduzida para o português, ao invés das interpretações foucaultianas sobre protocolos de verdade em Sófocles. A primeira tradução de *O Anti-Édipo* surgiria três anos depois desse debate travado com Foucault, em 1976, publicada pela *Imago*, mesma editora que, no ano seguinte, publicaria uma tradução de *Kafka: por uma literatura menor*, lançada dois anos antes na França. Sucesso editorial ou não, as teses de Deleuze e Guattari circulavam entre nós e influenciavam uma gama considerável de pessoas.

Em meados da década de 1980 no Rio de Janeiro, por exemplo, muitos psicanalistas passaram a adotar um estilo de vida anti-edípico. Conforme relata Carlos Escobar (1991), esse grupo, valendo-se da iconografia em torno da figura de Deleuze, passou a se vestir de modo similar ao filósofo francês, usando sobretudos rotos e chapéus em pleno verão carioca, e desfilavam pela orla despreocupadamente. As unhas cumpridas, obviamente, não foram deixadas de lado. Esse grupo não deixou rastros, a não ser o comentário malicioso de Escobar que os apontava como estéreis em "publicações, reflexões próprias e originalidade de ideias", acadêmicos interessados apenas nos "lucros materiais ou de luta pelo poder intelectual local" (1991, p. 7).

Tal trupe apenas seguiu os passos de um grupo de lacanianos cariocas que, naquela mesma década, buscara se vestir e se portar tal qual Jacques Lacan. Eram intelectuais ligados ao *Colégio Freudiano do Rio de Janeiro*, representados por Betty Milan e outros, conhecidos popularmente na grande mídia como o grupo *Lacan cancan*. Aproveitando-se do destaque concedido pelos canais midiáticos brasileiros, esse grupo passou a divulgar o pensamento de Lacan por meio pouco ou nada ortodoxos, como o congresso *A Psicanálise no Brasil*, realizado em 1985, e que contou com um desfile comandado pela escola de samba Beija-Flor (MILAN, 1994). Era uma forma, defendia Milan, de dialogar com o imaginário nacional, antropofágico por excelência. Para se fazer ouvir pelos leitores brasileiros, acreditavam os psicanalistas que se travestiam de Lacan ou de Deleuze, era preciso transmutar tudo em um grande carnaval.

Vidas

Marcel Schwob, em *Vidas Imaginárias* (1997), fabula um evento curioso envolvendo Petrônio, o famoso autor de *Satiricon*. Schwob relembra que, ao completar trinta anos, o escritor romano elaborou uma série de histórias nas quais fabulava anedotas engraçadas ocorridas no dia-a-dia da cidade, envolvendo "escravos errantes e depravados" (1997, p. 70). Era uma forma,

ademais, de criticar a deterioração de costumes das classes mais favorecidas. Prossegue Schwob (1997) com seu relato:

> Dizem que logo que concluiu os dezesseis livros de sua invenção, mandou chamar Síron, e os leu para ele, e que o escravo ria e gritava alto batendo as mãos. Nesse momento, conceberam o projeto de executar as aventuras compostas por Petrônio. Tácito relata falsamente que ele foi árbitro de elegâncias na corte de Nero, e que Tigelino, invejoso, ordenou sua morte. Petrônio não se esvaiu delicadamente numa banheira de mármore, murmurando pequenos versos lascivos. Ele fugiu com Síron e terminou sua vida percorrendo as estradas. (p. 71)

Viveu seus últimos anos ao ar livre, na interpretação do escritor francês, passando fome e até mesmo roubando, tudo em companhia de seu escravo. Prostituíram-se, cometeram barbaridades ao lado de gladiadores fugidos e encontraram refúgio junto às libertinas romanas. Não obstante as mazelas cotidianas, dormiram ao ar livre, nos jazigos abandonados dos cemitérios, apreciando as estrelas, divertiram-se conversando com toda a classe de pessoas e sentiram na pele o difícil gosto da liberdade. Enquanto vivia as vidas que havia imaginado, Petrônio esqueceu-se completamente da arte de escrever. Pareciam, escrita e vida, incompatíveis.

Certa noite, Petrônio desapareceu. Síron procurou encontrá-lo, retornou a um prostíbulo no qual haviam feito amizade com "uma mulher da vida com os cabelos trançados" (SCHWOB, 1997, p. 72), mas ele não estava lá. Depois, soube-se que havia sido assassinado. Um trabalhador de minas, bêbado, enfiara-lhe uma grande lâmina em seu pescoço, enquanto dormiam sobre as lajes de um jazigo abandonado. Petrônio morreu, não sem antes atrever-se a "viver o que escreveu", conforme relata Enrique Vila-Matas (2013, p. 260).

O relato da vida de Petrônio, tal qual elaborado por Schwob, serviu como mote para o encontro de Vila-Matas com Sophie Calle. Dizem que, no dia 27 de dezembro de 2005, a artista francesa encontrou-se com o pensador catalão e solicitou-lhe uma história, para que ela a pudesse viver tal qual o Petrônio em *Vidas Imaginárias*. A proposta, a princípio, parecia atraente, uma vez que:

> aquela proposta de Sophie me fez pensar que o que ela procurava era o desaparecimento do autor, justamente o que em meus últimos textos eu dizia desejar tanto, sem ousar leva-los a cabo, limitando-me apenas a esfumar minha identidade em meus escritos. Disse para mim mesmo que Sophie parecia estar a par de minhas inquietações e por isso me escolhera para que transpusesse, de uma vez por todas, minha literatura para a vida. (VILA-MATAS, 2013a, p. 261)

Surgia, então, a história de Rita Malú. Calle, por uma série de problemas pessoais, não conseguiu viver o escrito vila-matense, postergando sua realização sempre para adiante. A mãe da artista francesa encontrava-se muito doente, à beira da morte e, por esse motivo, Calle havia

suspenso todo e qualquer compromisso. Tal qual Truman Capote, o prestigioso autor de *A Sangue Frio*, Vila-Matas começou a irritar-se, pois sabia que, concluído o livro – a história de Rita Malú –, "não podia entregá-lo sem a cena da execução" (VILA-MATAS, 2013a, p. 265). Passou, então, a desejar a morte da mãe de Calle e encaminhou uma série de e-mails mórbidos para a artista, instigando-a a realizar logo a ação performática que daria vida à Rita Malú.

Calle, por seu turno, respondia com fotos de jazigos abandonados, em um deles podia-se ler *não espere nada*. Angustiado, Vila-Matas pensou em parar de escrever. Devaneando, passou a imaginar que a artista francesa havia armado um mórbido jogo no qual o grande objetivo era fazer com que alguns escritores simplesmente abandonassem o seu ofício e, tal qual Petrônio, passassem a viver aquilo que escreveram um dia. O pensador, então, resolveu isolar-se e evitar qualquer contato com a literatura. O problema, porém, é que a literatura se imiscuía em cada pequeno evento do dia-a-dia de Vila-Matas. Em Buenos Aires, numa conferência na qual realizou uma intervenção em um evento literário, o pensador catalão passou uma semana inteira preso em seu quarto de hotel, tal qual o personagem de *Viagem ao redor de meu quarto* de Xavier de Maistre. Depois, acometido por uma insuficiência renal, viu-se internado em um quarto de hospital, obrigado a olhar o mundo pela janela lateral tal qual o narrador de *Os Anéis de Saturno* de W. G. Sebald. A literatura, estranhamente, invadia cada pequeno acontecimento e isso o fez continuar escrevendo, não obstante a angustiante recusa de Calle em dar vida à sua história.

Há, em Vila-Matas, uma reconfiguração do campo problemático ao qual a literatura estaria imersa, um campo responsável por ditar a incompatibilidade entre o cotidiano, o espaço em que vivemos, e a literatura, apresentada como uma instância etérea. No relato do pensador catalão, porém, o velho problema entre a relação literatura e vida, colocado a partir do Petrônio de Schwob, é transfigurado em alguma outra coisa; transfigura-se em um jogo no qual o importante é descobrir o que a escrita escreveria caso escrevesse, ou seja, ao ousar escrever, sem valer-se de parâmetros e regras estabelecidas *a priori*, qual potência um escrito poderia alcançar? Que outras formas de pensamento e, no limite, de vida um escrito poderia fomentar em seu interior? A escrita, doravante, assumiria uma potência criativa que, quando apartada da vida, não demonstraria. O problema de Vila-Matas não seria mais aquele de Petrônio, representante de toda uma tradição de pensamento, no qual a arte de viver implicaria um esquecimento da arte de escrever. A literatura jamais seria apartada da vida e tampouco seria capaz de ditar os (des)caminhos desta.

Diferentemente de Petrônio, Vila-Matas alimenta-se de sua escrita enquanto escreve. Vida e obra não são incompatíveis, não obstante viverem em constante tensão. Ao procurar cotidianizar o literário, o pensador catalão visa acabar com qualquer proeminência de um campo sobre o outro. Forças impessoais, literatura e vida seriam convocadas como peças de um jogo cujo objetivo último

é confrontar certos valores estabelecidos há muito, certa cultura metafísica que regeria nossas práticas de pensamento e de escrita. Em Vila-Matas vislumbramos uma nova reconfiguração do campo literário, no qual novos problemas surgem em confronto com velhas tradições escriturais. Não se trata mais de responder qual a relação entre literatura e vida, mas de distorcer a questão para que outros problemas, ainda não formulados, possam surgir. Vila-Matas parece partilhar com Deleuze (1988) a concepção de que:

> É um preconceito infantil, segundo o qual o mestre apresenta um problema sendo a nossa tarefa resolvê-lo e sendo o resultado desta tarefa qualificado de verdadeiro ou de falso por uma autoridade poderosa. E é um preconceito social, no visível interesse de nos manter crianças, que sempre nos convida a resolver problemas vindos de outro lugar e que nos consola, ou nos distrai, dizendo-nos que venceremos se soubermos responder: o problema como obstáculo e o respondente como Hércules. É esta a origem de uma grotesca imagem da cultura, que se reencontra igualmente nos testes, nas instruções governamentais, nos concursos de jornais. (p. 228)

Percebemos, pelo excerto supramencionado, o quanto seria importante modificar a concepção de mestre legada pela tradição. Essa antiquada figura é aquela responsável por produzir uma partilha entre o certo e o errado e o verdadeiro e o falso. Para Deleuze e Deleuze-Guattari, o mestre deveria tanto ser uma outra coisa. Aquele que, ao recusar-se seguir o instituído, instaura um outro espaço de pensamento, no qual não haveria qualquer espaço para demandas metafísicas de nenhuma ordem.

Os problemas atrelados a essa velha figura do mestre, aliás, também vigem em outros campos, como, por exemplo, o das pesquisas em Educação. Há tempos, como notou Julio Groppa Aquino (2015), a seara educacional lida com destinações humanitárias e universais expressas em palavras de ordens tais quais: "a construção da cidadania; o fomento do espírito crítico; a edificação da cultura democrática; o cultivo do respeito às diferenças etc." (p. 353). Essas palavras de ordem, conforme argumentam Deleuze e Guattari (1995), possuiriam pressupostos implícitos responsáveis por impor obrigações sociais, e acabariam demandando, como notaram alguns autores (PASSOS; EIRADO, 2009), uma *performatividade da experiência*. Quando, por exemplo, afirmamos que a obrigação da escola é formar o cidadão crítico, imediatamente estabelecemos que, na escola, alguém deve se imbuir dessa tarefa formativa e outro alguém deve se sujeitar a tal processo. Estabeleceríamos, desse modo, dois momentos distintos: aquele de Petrônio escritor e aquele de Petrônio vivente. Competiria ao pesquisador em Educação, diante dessa única experiência possível, refletir sobre como deve ocorrer esse processo ou maneiras de aprimorá-lo/vivê-lo. Pode, para tanto, valer-se de um estudo de caso ou, até mesmo, de uma reflexão de cunho mais teórico.

Posteriormente, alguém deve se responsabilizar em dar vida a tal escrito, reproduzindo a experiência transcrita no papel em sala de aula.

Esses problemas, configurados pelo campo da cultura, demonstrar-se-iam falsos problemas. Conforme argumenta Deleuze, por encontrarem-se prontas, essas palavras de ordem acabam condicionando nossas experiências de pensamento e impedem-nos de pensar para além do campo epistemológico do qual emergem. Diante delas, seríamos sempre meros alunos.

> Com efeito, cometemos o erro de acreditar que o verdadeiro e o falso concernem somente às soluções, que eles começam apenas com as soluções. Esse preconceito é social (pois a sociedade, e a linguagem que dela transmite as palavras de ordem, "dão"-nos problemas totalmente feitos, como que saídos de "cartões administrativos da cidade", e nos obrigam a "resolvê-los", deixando-nos uma delgada margem de liberdade). Mais ainda, o preconceito é infantil e escolar, pois o professor é quem "dá" os problemas, cabendo ao aluno a tarefa de descobrir-lhes a solução. Desse modo, somos mantidos em escravidão. A verdadeira liberdade está em um poder de decisão de constituição dos próprios problemas: esse poder, "semidivino", implica tanto o esvaecimento de falsos problemas quanto o surgimento criador de verdadeiros. (DELEUZE, 2012, p. 11)

Libertar-se dos problemas postos pela cultura, considerados por Deleuze como falsos, manifestos nas palavras de ordem que vemos circular aqui e acolá é uma tarefa urgente. Apenas após essa libertação, conseguiremos alcançar uma liberdade de pensamento expressa na criação e na experimentação de verdadeiros problemas.

Funcionando como horizontes prescritivos, portanto, as palavras de ordem operariam como um mantra que impediria os pesquisadores em Educação de ultrapassá-las. Tendo de lidar com esses universais presentes na área, responsáveis por denegrir o presente e louvar um promissor futuro no qual certos valores acabarão por se concretizar, muitos não conseguem deixar de responder aos velhos problemas que configuram o seu espaço de experiência. Suas pesquisas, nesse sentido, limitar-se-iam a concordar ou discordar com a palavra de ordem vigente: ou se aceita, por exemplo, que o papel da escola é formar cidadãos críticos ou se recusa essa premissa. Restam reféns, portanto, de duas forças, de ordem marcadamente metafísica, presentes na área e que movimentam as palavras de ordem do campo. A primeira, defensora do progresso educacional e de caráter marcadamente cientificista, prega a necessidade de, por meio da implementação de inovações técnicas, "arrancar das trevas a horda de indivíduos ignorantes" (AQUINO, 2015, p. 357). A outra, por sua vez, de acento mais pragmático, procura convocar:

> os educadores por meio de comandos não mais amparados cientificamente, nem enredados no sonho de autoatualização, mas engajados à forja de um suposto bem comum educativo que a todos abarcaria. Para seus signatários, trata-se de conduzir as massas educacionais – agora não mais ignorantes, mas ingênuos

> e úteis – a um estado de consciência tal que elas pudessem se insurgir, por conta própria, contra as arbitrariedades desse mundo. (AQUINO, 2015, p. 357)

Ambas as forças atuam na domesticação do pensamento, ao elegerem os objetos passíveis de serem ou não pensados, bem como os horizontes de problematização. Instauram, portanto, uma "cultura metafísica no seio das práticas educacionais" (AQUINO, 2015, p. 359).

Corroborando essa leitura, outra autora, Cintya Regina Ribeiro (2011), argumentou que essa cultura metafísica teria sido a responsável por produzir um consenso investigativo no campo. Fazer pesquisa em educação, para aqueles inebriados por uma ou outra das forças descritas acima, implicaria discutir certas temáticas - currículo/conhecimento, metodologia de ensino, sujeito-aluno, sujeito-professor, relação professor-aluno, didática, ensino, aprendizagem, gestão etc. – a luz de certas metodologias ou a partir de certos problemas já configurados socialmente. Tudo isso visando atender certas palavras de ordem entranhadas há muito no campo, quiçá desde o surgimento dos primeiros estudos educacionais. A Educação, desse modo, ainda estaria criando vidas imaginárias para serem vividas, ao invés de buscar pensar aquilo que pensaria caso ousasse pensar.

Esquizocena III

Em um auditório da *Universidade Federal de Juiz de Fora* (UFJF), no primeiro semestre de 2014, uma sessão de qualificação de mestrado do programa de Pós-Graduação em Educação teve início. Um evento obrigatório na carreira de qualquer pós-graduando e uma efeméride comum ao ambiente acadêmico. Na sessão, como de praxe, os momentos iniciais eram destinados para que o mestrando pudesse apresentar um resumo de sua pesquisa e/ou as ideias mais gerais de seu trabalho à banca. Trajando uma roupa similar àquelas utilizadas por mães de santos em terreiros de candomblé e confeccionada apenas com páginas de caderno, o arguido optou por oferecer uma espécie de performance em vez de uma costumeira sinopse de seu trabalho. Dançava ao som de uma música de Caetano Veloso, escrita quando de seu exílio.

Enquanto realizava um gesto tresloucado de mãos, como se estivesse em uma espécie de transe mediúnico, cenas eram projetadas sobre o seu corpo. Nas projeções, imagens, palavras de ordem extraídas das obras de Deleuze e Guattari, escritos à lápis inteligíveis e assim por diante. Não pronunciou uma só palavra sequer, tampouco distribuiu algum texto explicativo ou algo que o valha. Deixou-se embalar pelo fluxo contagiante da canção de Caetano, apenas. Enquanto se movimentava, a roupa, calculadamente frágil, começou a se descoser. Folhas eram lançadas ao chão, pisadas e repisadas, como se fossem de pouca ou nenhuma relevância. Conforme se

desnudava, e como se assombrado por algum sentimento casto, evitava olhar nos olhos de sua plateia e, lentamente, deu-lhes as costas. Em certa altura, quase ao final de sua performance, abraçou-se e massageou as próprias pernas, seguindo a canção que o embalava. Passados alguns minutos, completamente nu e de costas para os membros da banca, o mestrando então cobriu suas partes pudicas com exemplares de uma revista muito popular e se retirou do recinto sob uma saraivada de aplausos e assovios.

A *performance* em questão foi apresentada como um requisito parcial para a obtenção do título de mestre, estando atrelada ao trabalho de pesquisa intitulado *Uma educação esquizita. Uma formação bricoleur: processo ético e estético e político e econômico* (MENDES, 2015). Realizada sob os auspícios do referencial teórico de Deleuze e Deleuze-Guattari, mormente aquele forjado nas obras integrantes dos tomos de *Capitalismo & Esquizofrenia*, a dissertação procurou apresentar exercícios – ou fluxos – de escrita operacionalizados a partir da dita esquizoanálise. Articulou, também, alguns procedimentos artísticos em sua confecção, *perceptos* e *afectos* extraídos das ações de Flávio de Carvalho e das intervenções de Lygia Clark e outros tantos artistas. Recusando-se a apresentar uma narrativa linear e clara, a dissertação procurava problematizar os modos como a pós-graduação no Brasil operava, bem como os métodos de pesquisa consolidados em Educação. Recorrendo a bricolagens, fotos intercaladas com narrativas memorialísticas, além de utilizar formatações distintas ao longo do texto para dar-lhe uma outra estética, o trabalho buscou apresentar, a partir do referencial teórico de Deleuze e Deleuze-Guattari, um modo outro de fazer pesquisa educacional. Procurou criar um pensamento educacional que, em outros termos, não fosse lastreado por fórmulas prontas e/ou metodologias tradicionais.

O registro de sua *performance* foi resgatado em 2017 e acendeu uma discussão acalorada em algumas poucas páginas de internet e fóruns on-line. Alguns criticaram o pesquisador por ter realizado um trabalho bizantino, ao realizar uma pesquisa que não apresentava qualquer aplicabilidade imediata e tampouco alguma discussão de interesse intelectual, afora o fato de ter utilizado verba pública para tanto, e, ainda por cima, optar por apresentá-la de maneira pouco convencional. Outros, o taxaram de arauto do caos, um esquerdista preocupado em dizimar com a ordem social vigente e com os bons valores que vigoravam no espaço acadêmico brasileiro. Não tardou para que comentaristas mais maliciosos dissessem que o performer claramente estava sob efeito de drogas, algum conhaque misturado com maconha e quiçá algumas anfetaminas – algo que, como logo fizeram notar, era muito recorrente nas faculdades de humanas de todo o país. Dentre esses comentaristas maliciosos, ainda, não poucos sugeriram tratar-se de um louco que merecia ser pedagogicamente internado em alguma instituição, militar ou psiquiátrica. Um número considerável de pessoas, entretanto, veio à público em sua defesa, argumentando que o exercício

apresentado era uma forma de pensar outros modos de existência/pensamento e que, aqueles que não eram capazes de compreender e/ou sentir o que estava em jogo ali, era por conta de não conhecerem discussões recentes em Educação levantadas a partir da influência do pensamento de Deleuze e Deleuze-Guattari[8].

Polêmica de curto fôlego, restou um vídeo na rede mundial de computadores, alguns ofendidos e um certo número de deslumbrados. É curioso, porém, nem o referencial teórico deleuziano e/ou deleuze-guattariano foi atacado nesse debate, tampouco os seus usos no campo da pesquisa educacional. Em todo o momento, tratou-se de um ataque *ad hominem*. Muitos detratores do trabalho, aliás, mencionavam que entendiam o quanto a performance dialogava com o método da esquizoanálise, mas não viam a relevância do gesto produzido pelo pesquisador para o campo das pesquisas educacionais, mormente para aqueles que estudavam o pensamento de Deleuze e Deleuze-Guattari. Para os acusadores, não havia qualquer ressalva quanto ao lastro teórico do trabalho e o grande problema dizia respeito à *performance* conduzida pelo mestrando, ao ato isolado, e ao trabalho em si, essa bricolagem esquizo. *Como avaliá-lo?*, indagavam aqueles que o criticavam. Ou, em outras palavras, como acompanhar e ser embalado pelos introspectivos passos de Mendes?

Pedidos

Na derradeira parte de seu conto, *Porque ela não me pediu isso*, Vila-Matas nos informa que jamais conheceu Sophie Calle pessoalmente e que a artista francesa tampouco lhe encomendou uma história para ser transmutada em projeto artístico. Tudo não passou de ficção. Não obstante esse empecilho, o pensador catalão encantou-se pelo jogo travado por Calle com o escritor Paul Auster e, por esse motivo, resolveu de livre e espontânea vontade participar da brincadeira. Fez tal qual Petrônio, inventou uma história e decidiu vivê-la.

Após escrever as duas primeiras partes de seu conto, entrou em contato com a artista, por intermédio de um amigo, e discorreu sobre a historieta *A viagem de Rita Malú* bem como sobre seu interesse em realizar uma ação similar àquela realizada por ela com Auster. Marcaram um encontro em Paris. Conversaram sobre trivialidades, sobre a vida e a literatura, sobre a vida e a arte. O escritor

[8] As menções presentes nesse parágrafo e nos demais tiveram em vista as discussões suscitadas e conduzidas em blogs e pela plataforma digital Facebook. Algumas manifestações se perderam, devido ao tempo. Outras podem ser recuperadas nos links: https://universoracionalista.org/o-desprestigio-da-academia-brasileira/; https://universoracionalista.org/os-perigos-da-condescendencia-ideologica/ e http://www.gazetadopovo.com.br/rodrigo-constantino/artigos/desgraca-de-nossa-educacao-o-vale-tudo-na-area-de-humanas/. O autor da dissertação concedeu uma entrevista a um blog de teor anarquista em resposta aos ataques sofridos, tal qual pode ser lida no endereço: http://larvaspoesia.blogspot.com.br/2017/07/formato-de-dissertacao-cria-polemica-na.html. Último acesso em: 18 de janeiro de 2018.

catalão, enquanto proseavam, aguardava o momento que Calle iria lhe pedir autorização para viver Rita Malú. No momento em que a artista começa a conversar sobre o projeto, porém, Vila-Matas subitamente muda de ideia, passando a enxergar como absurda aquela situação. Essa espera por um pedido de Calle, no limite, parecia contradizer tudo aquilo que o escritor catalão defendia em termos de literatura. Levantou-se, então, e deu por encerrada a reunião, chegando a argumentar:

> Não quero mais indagar no abismo, ou seja, no além da literatura. Não há vida lá, e sim risco de morte. É parecido com essas descobertas bioquímicas que começamos a entrever e que acho que armam uma cilada para o homem. Por isso, falei de portas que seria melhor não abrir. (VILA-MATAS, 2013a, p. 299)

Ao aguardar o pedido de Calle, sobrevalorizando o jogo performático em detrimento do conto, o pensador catalão acabou por separar radicalmente escrita e vida. Apostar que a vida acontece fora de um escrito, em outros termos, seria assumir a escrita como pura representação de algo que lhe seria exterior. Vila-Matas (2013b), porém, compreende o escrever como criação, atividade vital. É preciso, portanto, ser prudente quanto aos pedidos.

Os pedidos reordenam o nosso espaço de experiência, impondo suas demandas e condicionando os nossos modos de pensar. Um simples pedido pode impactar todo um campo de saber, como talvez seja o caso do campo educacional brasileiro. Décadas atrás, os pesquisadores brasileiros interessados em educação receberam um pedido: refletir sobre os problemas educacionais de nosso país e propor soluções. Alguns pesquisadores, preocupados em responder essa demanda, reuniram-se e fundaram o *Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos* (INEP) em 1938, que contou com a *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, surgida em 1944, como principal veículo de divulgação científica. Eram escassos os trabalhos desenvolvidos nesse momento e todos, sem exceção, surgiram visando dar subsídio às ações governamentais levadas a termo no período. Marcadas pelo escolanovismo, as pesquisas desenvolvidas durante os anos 1930-1940 assumiram um tom cientificista exacerbado, expressando a primeira das forças metafísicas identificadas por Aquino (2015). Estavam preocupados em conferir uma aplicabilidade imediata àquilo que estampavam em suas páginas (GATTI, 1999; 2001; 2005a; ANDRÉ, 2001) e surgiam para solucionar problemas há muito identificados – altas taxas de analfabetismo, evasão escolar etc. – e sobre os quais era necessário agir rapidamente e com precisão.

Ao longo da década de 1950, embora sofrendo algumas sensíveis modificações, a pesquisa em Educação ainda buscava atender aos pedidos colocados desde sua aurora. Algo passível de ser vislumbrado quando do surgimento do *Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais* (CBPE) e da criação dos centros regionais do INEP, conforme salientado por Gatti (2005a). Os bons resultados obtidos pela aplicação dos princípios escolanovistas, como a ampliação da escolarização, trouxeram à tona

questões educacionais específicas, abrindo, assim, o leque temático, porém sem que houvesse o abandono do tom tecnicista. O espaço de experiência no qual a pesquisa educacional se situava, portanto, sofreu pouca ou nenhuma modificação, uma vez que os trabalhos desenvolvidos ainda precisavam lidar com os pedidos postos pela cultura da época.

As décadas de 60 e 70 veriam uma modificação significativa no cenário da pesquisa educacional brasileira, graças à expansão universitária e, consequentemente, à introdução de novos cursos de pós-graduação. Foi um dos raros momentos de expansão, do qual veríamos outro similar apenas na década de 2000, durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva. O enfoque das pesquisas, nesse momento, passou a ser majoritariamente econômico, tal qual ocorreu com as demais ciências ditas humanas – devido à forte influência do pensamento de Celso Furtado e de outros teóricos ligados à *Comissão Econômica para a América Latina* (CEPAL). A princípio, o intento desses trabalhos pouco se diferenciou daquele apregoado pelo INPE, as pesquisas deviam ainda oferecer subsídios às ações governamentais e um bom parâmetro avaliativo do sucesso daquilo que vinham desenvolvendo continuou sendo a aplicabilidade imediata e o quanto aquilo pensado nos institutos de pesquisa e nas universidades seria capaz de resolver os velhos problemas da área. Questões psicopedagógicas, processos de aprendizagem e outros tópicos privilegiados nos decênios anteriores perdem espaço e só retornam à cena na década posterior, mas em uma nova roupagem inspiradas pelos estudos ditos qualitativos (MELLO, 1983). Ganha relevância, nessa década, análises que privilegiam o contexto econômico do país, enfocando o universo extraescolar e voltando-se à discussão de tópicos econômico-culturais.

Por privilegiar aspectos econômicos em detrimento daqueles de caráter mais pedagógicos, o campo das pesquisas educacionais ao longo das décadas de 1960 e 1970 continuou com o processo de importação de teorias e de metodologias. Conforme argumentam muitas autoras (GATTI, 1999; 2005a; FONSECA, 1999; GOUVEIA, 1976; MELLO, 1983), as pesquisas em educação sempre careceram de teorias e metodologias próprias e, em decorrência disso, muito dos problemas apresentados pelos trabalhos desenvolvidos na área transcorreria de uma má aplicação ou má transposição de teorias e metodologias estrangeiras – sejam elas oriundas da economia, psicologia, filosofia, etnografia etc. Desse modo, apontam André (2001) e Hostins (2013), a Educação acabaria por ser desqualificada como ciência diante dos demais campos de saber. A pesquisa em Educação não possuiria qualquer especificidade e, por esse motivo, seria antes uma temática do que uma disciplina, nos dizeres das autoras supracitadas[9]. A problemática

[9] Bernard Charlot (2006) corrobora essa análise, afirmando que muitas das pesquisas em Educação são conduzidas por sociólogos, psicólogos e outros interessados em temáticas educacionais. Há, portanto, uma dificuldade em definir uma ciência da Educação, com objetos e metodologias próprias.

metodológica, surgida desde os primórdios da pesquisa, continuaria nas décadas subsequentes e, de certo modo, imporia sua marca nos trabalhos realizados ao modular a experiência do pesquisar. Uma boa pesquisa, inquestionavelmente na visão das autoras aqui elencadas, deveria buscar aprimorar suas ferramentas metodológicas, adaptando-as à realidade educacional brasileira a fim de extrair respostas satisfatórias para os problemas educacionais reconhecidos de véspera.

Na década de 1970, dando prosseguimento a leitura das autoras aqui evocadas, a pesquisa educacional vivenciou uma ampliação do enfoque analítico, abandonando o economicismo da década anterior e apostando em abordagens múltiplas – sociais, culturais, políticas etc. –, e, consequentemente, acabou vivenciando uma diversificação teórico-metodológica. Para Gatti (2001), nesse período: "não só houve maior diversificação dos temas, como também dos modos de focalizá-los. Passou-se a utilizar tanto métodos quantitativos mais sofisticados de análise e, no final da década [70], um referencial teórico mais crítico" (p. 67). Foi o momento do surgimento da dita teoria crítica que, em sua diversidade, buscou abandonar a visão laboratorial da educação e passou a trazer para o cerne de suas preocupações "o exame de situações reais do cotidiano da escola e da sala de aula" (ANDRÉ, 2001, p. 54). Nesse movimento, iniciou-se um grande questionamento dos instrumentos teórico-metodológicos disponíveis e começaram as buscas pela elaboração de novas ferramentas analíticas, dando surgimento às ditas análises qualitativas – compreendidas como aquelas responsáveis por compor "um universo heterogêneo de métodos e técnicas, que vão desde a análise de conteúdo com toda a sua diversidade de proposta, passando pelos estudos de caso, pesquisa participante, estudos etnográficos, antropológicos etc." (ANDRÉ, 2001, p. 73). Esse momento de autocrítica, conforme nota Hostins (2013), coincidiu com um movimento mundial de crítica às grandes metanarrativas por meio do qual certas visões duras de ciência acabaram abaladas.

Não obstante tais mudanças, a experiência do pesquisar ainda parecia continuar limitada pelas questões postas pela cultura e uma boa pesquisa deveria seguir uma série de pressupostos e regras para acontecer. Não por outro motivo, Mirian Warde (1990) argumenta o quanto o descrédito das metanarrativas científicas – tanto em âmbito nacional quanto internacional –, ocorrido no intervalo 1960-1970, foi extremamente prejudicial para a pesquisa educacional brasileira, visto que tais mudanças não vieram acompanhadas de uma reflexão sobre quais os parâmetros capazes de garantir um mínimo de rigidez científica e, por esse motivo, muitos dos trabalhos gerados desde então acabaram carecendo de cientificidade. Para a autora, a universidade brasileira não avançou conceitualmente e a ampliação da pesquisa em nosso país visou apenas a titulação de quadros habilitados para ocupação das vagas abertas com a expansão universitária, sem conseguir ofertar o conhecimento necessário para a formação de um bom pesquisador. Sem

conseguir trazer para o seu cerne o debate que ocorria em nível internacional, a universidade teve de lidar com pesquisadores(as) críticos(as) que, ironicamente na visão da autora, não possuíam qualquer cabedal crítico.

Para Mello (1983), passou-se de um objetivismo tacanho, marcado pelo cientificismo das décadas anteriores, para um subjetivismo raso, uma espécie de *vale tudo* marcado por um pretenso tom crítico. Esse predomínio de um ambiente no qual *vale tudo*, ainda nos dizeres da autora, advém de sua leitura de que os métodos qualitativos passaram a ser utilizados de maneira exaustiva na área e, somados com uma precariedade teórico-metodológica – ainda derivada da importação ou má aplicação de teorias e métodos estrangeiros –, resultaram em conclusões destituídas de argumentos e dados que as sustentem. O modo qualitativo abriu espaço para abordagens precárias em balizas teórico-metodológicas, preocupadas, quando muito, em observar o cotidiano escolar e averiguar como é possível intervir neste[10].

Conforme nota André (2001), muitos desses trabalhos partiram da premissa de que as pesquisas produzidas nas academias se distanciaram sobremaneira da realidade das salas de aula, preocupados que estavam em discutir teórico-metodologicamente as ferramentas analíticas disponíveis. A solução para amenizar esse distanciamento seria abandonar as grades impostas por uma suposta cientificidade acadêmica e passar a lidar com o cotidiano escolar bruto, abdicando de filtros teórico-metodológicos para tanto. Esses trabalhos procuraram, então, pensar a partir de casos concretos, trazer a fala dos personagens escolares e, para tanto, utilizariam pouca ou nenhuma teoria – como defendem Fonseca (1999) e Warde (1990). Na grande maioria dos casos, argumenta Fonseca (1999), os(as) pesquisadores(as) estão diretamente implicados no contexto analisado e isso acaba por gerar ainda mais confusão: são professores, coordenadores pedagógicos ou coisa que o valha. Todo esse esforço, por sua vez, deveria nortear intervenções específicas na realidade escolar brasileira. Sintetizando essa leitura, Warde (1990) afirma:

> É curioso constatar como, apesar dos esforços em superar a visão estreitamente técnica e administrativa que herdamos dos intelectuais-dirigentes escolanovistas, mantemos em nossa área uma tônica técnico-administrativa, de um tal jeito que parece-nos estar sempre produzindo com vistas à aplicabilidade, à pragmática de nossas ideias, ou que precisamos sempre justificar que, apesar das aparências em contrário, o que estamos produzindo tem, em última instância, uma utilidade social. Não é casual que tenhamos substituído, no discurso, o critério da relevância científica (em razão da dubiedade política e ideológica) pelo ainda mais duvidoso critério de relevância social. Continuamos pragmatistas, mas agora em nome do coletivo. (p. 72)

[10] Vale aqui relembrar a crítica de José Pires Azanha (2011) que, embora também denuncie o *abstracionismo pedagógico* – as análises realizadas sem levar em conta o cotidiano escolar –, não deixa de salientar a importância de preservamos certa prudência teórico-metodológica diante de nosso objeto. De pouco adianta partir para a mera observação cotidiana, um pesquisador deve também armar-se de teorias e métodos de pesquisa mais gerais, não para tomá-los como universais – objetos não passíveis de crítica –, mas para experimentá-los em situações concretas.

Fonseca (1999), ainda preocupada com esse tacanho tom pragmático das pesquisas desenvolvidas a partir de meados de 70, salienta especificamente a aproximação dos(as) pesquisadores(as) em Educação da etnografia, vista por muitos como a ferramenta mais adequada para pensar situações restritas de observação, e responsável por gerar os estudos ditos reflexivos que, em sua maioria, também pecariam por uma má aplicação dos métodos etnográficos. A observação atenta de alguns poucos casos considerados sintomáticos somada a um trabalho narrativo primário, realizado sempre à custa da simplificação das ferramentas analíticas de um campo de saber estrangeiro, tendem a dificultar qualquer possibilidade de cientificidade para a autora supramencionada.

Por meio de uma leitura dos trabalhos supramencionados, podemos perceber o seguinte quadro: de um lado, pesquisadores(as) afirmando a ausência de rigor científico das pesquisas desenvolvidas nas universidades, derivada da falta de parâmetros teórico-metodológicos consistentes. Do outro, um novo grupo de pesquisadores(as) universitários(as) reclamando da saturação teórico-metodológica, responsável por distanciá-los da realidade educacional brasileira. São as duas forças, reconhecidas por Aquino (2015), integrantes da cultura metafísica predominante no campo e erigidas em torno daquele velho pedido feito aos pesquisadores que, na visão das autoras aqui evocadas, perduraria até os tempos atuais. Para ambos os grupos, a pesquisa educacional é tida como precária por não conseguir atender as demandas impostas pela realidade brasileira. Predominaria, em ambas as visões, uma forte noção de aplicabilidade-intervenção. Para os adeptos da primeira, seria necessário rigor científico para assegurar que os resultados ou ferramentas obtidas com a pesquisa pudessem ser aplicados universalmente; para os da segunda, a pesquisa teria que ser realizada levando em conta realidades locais e restritas, a fim de poder retornar com seus resultados ao local de origem e intervir socialmente. Há uma urgência comum a ambas as visões, uma certa ansiedade incontrolável em se atingir um pretenso futuro melhor. Divergem, apenas, nos meios de se atingir esse futuro: por meio de desenvolvimento tecnológico ou por meio de intervenção e esclarecimento.

Muitas das pesquisas, nos dizeres das autoras aqui elencadas, pecam por serem irrelevantes, científica e socialmente; não possuírem objeto definido; apresentarem análises frouxas; serem pobres teórica e metodologicamente etc. etc. etc. A pesquisa educacional, em suma, é uma natimorta. Seu atestado de óbito é a impossibilidade de erigir uma teoria ou metodologia de pesquisa própria, a impossibilidade de se afirmar como ciência aos olhos dos demais campos de saber e a sua incapacidade de fazer retornar ao seio da sociedade os resultados obtidos em suas

análises. A experiência do pesquisar, para acontecer, deveria estar condicionada por uma série de regras e preceitos.

Buscando escapar dos pedidos feitos aos pesquisadores em Educação, aqueles mesmos elaborados na década de 1930 e ainda hoje atuantes na área, um grupo de pesquisadores buscou adotar uma atitude mais combativa contra os preceitos metafísicos norteadores do pensamento pedagógico – trata-se do grupo costumeiramente identificado como *pós-crítico*. Recusando-se a oferecer respostas prontas a problemas consolidados de véspera, adotam uma outra visão de ciência, mais poética do que científica e buscam experienciar de outra maneira suas pesquisas. Qual a diferença entre a visão de ciência presente nestes trabalhos *pós-críticos*, se é que apresentam uma, e aquela consagrada por outras vertentes inebriadas com a cultura metafísica vigente na área? Resgatemos, à guisa de exemplo, o ponto mais sensível na área: a importação de modelos teórico-metodológicos. Lívia Cardoso e Marlucy Paraíso (2013) assumem que, muitas vezes, os modelos utilizados pelos(as) pesquisadores(as) agenciados(as) com o pensamento de Deleuze e Deleuze-Guattari e outros autores ditos "pós" são estrangeiros: "acabamos nos ancorando em 'modelos de pesquisa' já consagrados em outras abordagens teóricas, que parecem não combinar com o que fazemos. Dizemos então que a metodologia usada é a etnografia, a observação participante e até mesmo a utilizar um jargão como 'pesquisa qualitativa'" (p. 272). Outras vezes, os modelos são inusitados e portam uma denominação singular: cartografia, análise do discurso, genealogia e assim por diante. São as teorias e métodos forjados a partir do pensamento de filósofos como Michel Foucault, Gilles Deleuze e outros. As balizas teórico-metodológicas, como nota uma outra autora (COSTA, 2007), são secundários em relação à busca por novos modos de olhar os problemas do campo.

Livros como *Caminhos Investigativos* e os *Cadernos de Notas*, ambas as coleções ligadas à grupos de pesquisa agenciados com o referencial extraído de autores *pós-críticos*, carregam consigo essa impressão: de que não importa o método, mas a sensibilidade do(a) pesquisador(a). Aquele problema da transposição de metodologias estrangeiras ao campo, então, persistiria? Para essas autoras, não. Ou, pelo menos, a questão da transposição não configura problema de nenhuma ordem. A ciência almejada por Cardoso e Marlucy é dita alquimista, por exemplo, pouco interessada em ferramentas rígidas, com fronteiras científicas bem delimitadas e mais preocupada em vivenciar os deslizes, ou "as múltiplas possibilidades de caminhar" (CARDOSO; MARLUCY, 2013, p. 274). Se algumas ferramentas possibilitam esse deslize, sejam elas usuais para os(as) demais pesquisadores(as) ou não, tanto melhor. Uma imagem outra do pesquisar, pois. Essa outra imagem, contudo, não surge como um mero contraponto em relação àquela mais tradicional, trata-se, antes, de um outro modo de se orientar no espaço da pesquisa, da ação de um movimento que busca criar

os seus próprios problemas ao invés de recebê-los prontos do campo da cultura e abrir assim a sensibilidade do pesquisador para outras experiências de pensamento. A experiência da pesquisa é validada pelos próprios percalços do pesquisar, pelos caminhos trilhados por um(a) pesquisador(a), ou, em outros termos, pelas experimentações empreendidas. Tratam-se de trabalhos que privilegiam a duração, a potência do pesquisar e os *afectos* passíveis de serem experimentados. Recusam-se a seguir os passos de Petrônio, evitam escrever histórias para depois vivê-las. Antes, optam por viver dos *afectos* extraídos de sua própria escrita, deliciam-se com suas experimentações. Indiferentes às promessas de um futuro melhor, seguem ao rés do chão buscando produzir o impensável.

Indiferença

ou

O pensamento ao rés do chão

Por que deveríamos dizer tão alto e com tal fervor aquilo que somos, que queremos ou não queremos? Vamos observá-lo de modo mais frio, mais distante, com mais prudência, de uma maior altura; vamos dizê-lo, como pode ser dito entre nós, tão discretamente que o mundo não o ouça, que o mundo não nos ouça! Sobretudo, digamo-lo lentamente...

Friedrich Nietzsche. *Aurora*.

Alguém disse, há quase um século, "o que importa quem fala" (BECKETT, 2015, p. 14). Muito se escreveu acerca desse desditoso chiste, sobre o qual Michel Foucault argumentou ser o portador de uma espécie de ética da escrita contemporânea ou, em outras palavras, de uma indiferença que operaria como uma "regra imanente, retomada incessantemente, jamais efetivamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática" (FOUCAULT, 2009b, p. 268). Um preceito manifesto em dois grandes temas contemporâneos ao pensador francês, quais sejam: 1) a escrita, liberta da necessidade de expressão, bastaria a si mesma e, em decorrência disso, 2) a escrita acabaria por funcionar como o espaço na qual a morte do autor se realizaria. Em uma conferência proferida em 1969, intitulada *O que é um autor?*, Foucault (2009b) atentou para o fato de que as derradeiras consequências dessas temáticas ainda restariam ser devidamente mensuradas e, também, denunciou o modo como uma série de outras noções, como a de obra e a de escrita, circulariam impedindo a concretização de tais tópicos. Não obstante muito discutida, a questão da morte do autor, horizonte último daquela indiferença apontada como regra imanente à escrita, parecia ainda afugentar muitos escritores e pensadores; muito por conta de suas radicais – e não totalmente conhecidas – implicações.

Não seria descabido afirmar que essa discussão, apresentada por Foucault em 1969, seria incessantemente revisitada pelo pensador francês nos anos subsequentes. Isso não significa que os escritos foucaultianos vindouros tratariam exclusivamente e de maneira exaustiva das temáticas atreladas ao tema da morte do autor, pelo contrário. Este atuaria como uma espécie de programa obscuro, indagação primeira cujos ecos poderiam ser ouvidos nas derradeiras problematizações de Foucault, tanto em seus escritos quanto em seus cursos e palestras. Por essa razão, ainda naquela conferência proferida na década de 1960, com coragem, o pensador vaticinou:

> Talvez seja o momento de estudar os discursos não mais apenas em seu valor expressivo ou suas transformações formais, mas nas modalidades de sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam de acordo com cada cultura e se modificam no interior de cada uma; a maneira com que eles se articulam nas relações sociais se decifra de modo, parece-me, mais direto no jogo da função autor e em suas modificações do que nos temas ou nos conceitos que eles operam. (...) Todos os discursos, sejam quais forem seu status, sua forma, seu valor e seja qual for o tratamento que se dê a eles, desenvolviam-se no anonimato do murmúrio. Não mais se ouviriam as questões por tanto tempo repetidas: "quem realmente falou? Foi ele e ninguém mais? Com que autenticidade ou originalidade? E o que ele expressou de mais profundo ele mesmo em seu discurso?" Além destas, outras questões, como as seguintes: "Quais são os modos de existência desses discursos? Em que ele se sustentou, como pode circular, e quem dele pode se apropriar? Quais são os locais que foram ali preparados para possíveis sujeitos? Quem pode preencher as diversas funções de sujeito?" E, atrás de todas essas questões, talvez apenas se ouvisse o rumor de uma indiferença: "que importa quem fala?" (FOUCAULT, 2009b, p. 286-288)

Convém reter, à guisa de resumo, o seguinte: responsável por solapar a famigerada figura do autor, essa indiferença foucaultiana, frágil e ao mesmo tempo escandalosa, marcaria tanto uma prática radical de escrita quanto um modo outro de pensar e, no limite, de viver. Ambas, vida e escrita, estariam marcadas por uma ausência, a ausência do autor. Por essa razão, não importa quem fala, uma vez que o discurso jamais se remeterá a um "Eu", a um sujeito dotado de consciência. Se, partindo desse indolente princípio, não interessaria quem fala, o que importaria então?

Maurice Blanchot, outro atento desbravador dessa temática e parceiro de pensamento para Foucault, chegou a apresentar indagações muito similares algumas décadas antes do autor de *As palavras e as coisas*. Em *O livro por vir*, lemos:

> Quem é esse "Eu" incansável, que aparentemente diz sempre a mesma coisa? Aonde ele quer chegar? O que espera esse autor que, afinal deve estar em algum lugar? O que esperamos nós que o lemos? Ou então ele entrou num círculo onde gira obscuramente, arrastado pela fala errante, não privada de sentido mas privada de centro, fala que não começa nem acaba, mas é ávida, exigente, que nunca termina e cujo fim não suportaríamos, pois então teríamos de fazer a descoberta terrível de que, quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o silêncio se fala eternamente. (BLANCHOT, 2005, p. 308).

Para Blanchot, se aquele quem fala é indiferente, o mesmo não pode ser dito acerca do local no qual emerge esse discurso sem fim e nem começo. Esse deslocamento da questão permitiria inferirmos que essa verborragia errante, na qual o silêncio se fala eternamente, não parte de um "Eu", um alguém dotado de consciência, mas de um lugar mais obscuro e distante. Em "o que importa quem fala", não seria, pois, Samuel Beckett (2015) quem fala, mas algo falando, ecoando em Samuel Beckett (2015). Esse algo, denominado por Foucault de indiferença, será alcunhado de *experiência original* por Blanchot. Definida como uma "experiência vivida sob a ameaça do impessoal, a aproximação de uma fala neutra que fala sozinha, que atravessa aquele que a escuta, que é sem intimidade, exclui toda intimidade, e que não podemos fazer calar" (BLANCHOT, 2005, p. 312)[11].

Distante de tudo e de todos, prossegue Blanchot, tal experiência demandaria uma completa entrega, sacrifício. Seria necessário tornar-se outro para acessá-la, mas não um outro em relação ao vivente que se era, um singelo contraponto ao antigo "Eu". De nada adiantaria transmutar "b" em "d" ou coisa que o valha. Antes, exigir-se-ia a abolição de todo o familiar, toda e qualquer referência deveria evanescer, para que fosse possível emergir o nunca pensado, nem ouvido, nem visto (BLANCHOT, 2005). Nessa experiência, morre-se. Mas que morte é essa? Morre-se na escrita,

[11] É importante notar como essa diferença de tons, entre Blanchot e Foucault, revela uma diferença de abordagem: este, mais preocupado em pensar a circulação desses discursos e os modos como foram apropriados; enquanto aquele, buscando dizer das condições de possibilidade responsáveis por permitir a emergência dessa indiferença, dessa experiência primeira.

diria Blanchot sem titubear, mas esta morte apenas expressaria um momento mais obscuro, difícil de ser captado. Seria, para o pretenso autor de *O Espaço Literário*, o momento no qual:

> a morte não seria mais "a possibilidade absolutamente própria", a minha própria morte, esse evento único que responde à prece de Rilke: "Ó Senhor, daí a cada um sua própria morte", mas, pelo contrário, o que nunca me acontece, de sorte que jamais "eu morro" mas "morre-se", morre-se sempre outro que não eu, ao nível da neutralidade, da impossibilidade de um Ele eterno. (BLANCHOT, 2011, p. 263)

Momento de uma experiência sem "Eu", neutra e anônima. Pura experimentação. É difícil compreender todas as implicações dessa indiferença, como a quer Foucault, ou dessa experiência original, tal qual a pensou Blanchot, pois, como ambos os autores o notaram, estamos presos a uma série de noções e restritos por práticas que impediriam o nosso pensamento de acessar esse espaço outro. Não por outro motivo, esse assunto retornou e retorna tantas e tantas vezes. Talvez, não seria descabido afirmar, esse seja o grande tema de nossa contemporaneidade, ou, ao menos, o foi um dia. O que importa quem fala? Quão perturbadora não é essa questão, que, "por uma convenção tranquilizadora" (2005, p. 312), constantemente tentamos calar, respondendo que, independentemente de qualquer coisa dita, nesse caso em específico, aquele quem fala é sempre ninguém mais do que Samuel Beckett (2015)? Nos recusamos a pensar a experimentação-Beckett, optando sempre pelo autor-Beckett.

Sobre o homem Beckett, aliás, há uma curiosa anedota. Conta-se que, aquele apontado como o autor de *O Inominável*, quando agraciado com um dos mais renomados prêmios de literatura, o Nobel, em 1969, optou por não aparecer na cerimônia de premiação. Preferiu ficar em casa, pois não gostava de aglomerações públicas. Não havia nada a ser dito, tampouco algo a agradecer. Qualquer discurso, qualquer consideração, seria demasiado.

Indiferente a tudo e a todos, fiel apenas à experiência despontada em obras como *Malone Morre*, *Murphy* e *O Inominável*, algo, certa vez, fez-se ecoar em Beckett (2009):

> (...) são palavras, só há isso, é preciso continuar, é tudo o que sei, elas vão parar, conheço isso, sinto que me deixam, será o silêncio, um momentinho, um bom momento, ou será o meu, aquele que dura, que não durou, que ainda dura, será eu, é preciso continuar, não posso continuar, é preciso continuar, então vou continuar, é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam, estranha pena, estranho pecado, é preciso continuar, talvez já tenha sido feito, talvez já tenham me dito, talvez já tenham me levado até o limiar da minha história, diante da porta que se abre para a minha história, isso me surpreenderia, se ela se abrir, vai ser eu, vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar. (p. 184-185)

É curioso como, ao final do excerto acima transcrito, um fio de vontade veio à tona, sendo logo calado. O narrador afirma entusiasticamente "vou continuar", uma inferência forte e quase que distanciada da involuntária experimentação verborrágica vivenciada por ele até então, mas logo restou silenciado por um brusco ponto final. O surgimento de uma breve e pretensiosa centelha no narrador, um certo voluntarismo, imediatamente cessou o fluxo de palavras, a enxurrada de pensamento, e instaurou o silêncio. Silêncio, talvez, no qual habitaria um "Eu", com suas pequenas vontades e seus pequenos momentos. Momentos contra os quais é difícil seguir indiferente. A indiferença, como regra imanente da escrita e como princípio ético, habitaria um espaço outro, aquele no qual não interessa quem fala, capaz de nos surpreender e de nos levar até o limiar de nossa história, de nossas memórias. Espaço original em que, simplesmente, morre-se. Mas como acessar esse espaço outro, de pura experimentação? Seguindo os ecos recolhidos em Beckett, não parece ser possível acessá-lo por meio de qualquer voluntarismo, qualquer vontade. Como proceder, então? Se Blanchot, Foucault e Beckett armam a cena para a emergência de tal indagação, outras pessoas, por tê-la vivido em toda a sua intensidade, serão convocadas para respondê-la, ainda que não haja resposta de nenhuma ordem a ser dada. É preciso continuar, pois.

Uma piada de bar

Gilles Deleuze foi um inveterado alcóolatra. Não surpreende, portanto, que o álcool seja uma constante em seu pensamento (LINS, 2013). Volta e meia, discussões etilicamente mareadas por licores fortes como metal fundido, tal qual o quer Rimbaud, surgem em seus escritos. No dia 27 de novembro de 1979, por exemplo, em uma aula destinada a discutir certa teoria econômica dita marginalista, Deleuze (2017) interrompe sua argumentação para contar uma singela – e longa – anedota sobre bêbados em uma mesa de bar:

> Gostaria de lhes contar uma história ordinária: quatro homens estão em um bar, cada um pede uma dose. Vocês percebem que há algo incomum? Eu acredito que há algo marginalista, um certo número limite, quer dizer, um certo número de copos, o tempo no qual eles permaneceram no bar é determinado pela última dose. Logicamente que há outras variáveis: necessidade de não voltar para casa muito tarde, coações econômicas, o dinheiro, tudo o que quiserem... Porém, além desses fatores, não haveria uma série marginalista, qual seja: que o valor de todas as doses estaria determinado pela ideia de uma dose marginal, a última dose, ao ponto que, como em uma série a ser finalizada, todas as doses bebidas visariam apenas chegar à última dose? (p. 152, tradução nossa)

Poderíamos crer que se trata de uma singela piada, utilizada, talvez, para ilustrar um argumento. Mas, como sabemos, Deleuze não aprecia o jogo metafórico no qual uma imagem, ou uma anedota, serviria para explicar um alhures. A imagem trazida pelo filósofo deve ser

compreendida, pois, em sua literalidade. Deleuze dramatiza os conceitos, criando poderosas cenas imagéticas. Estas deveriam ser sentidas, mais do que propriamente compreendidas. Busquemos, então, sentir aquilo construído pelo professor-Deleuze em sua aula.

Alguns homens estão em uma mesa de bar. Em silêncio, sorvem os copos com gula. Avaliam, a cada instante, o quão próximo estão da derradeira dose. Pressentem-na chegando, tomam cuidado. Pedem uma saideira e a conta, apressados. Voltam para os seus lares mambembes, de modo que possam, no dia seguinte, prosseguir com seu ritual. A saideira é o limiar de uma bebedeira, aquele momento que pode se prolongar por muito tempo – quiçá uma eternidade – e no qual nos aproximamos da derradeira dose. Em outros termos, a saideira é a "pausa necessária entre duas experimentações de um mesmo agenciamento" (DELEUZE, 2017, p. 153). A última dose é o limite, o limite de um agenciamento. Para Deleuze, os homens no bar são um agenciamento. A dose-limite seria aquela responsável por finalizar uma série ou conduzir os seus apreciadores para um outro agenciamento. No caso em questão, a última dose poderia levá-los do agenciamento-bar para um agenciamento-hospital, por exemplo. De uma série à outra, de um jogo de conexões para outro. Da série garçom-uísque-bêbado para a série médico-insulina-paciente.

É curioso que, para cada homem presente naquele bar, o agenciamento é experimentado de um modo diferente. Por qual razão? Deleuze (2017), ainda nessa curiosa aula ministrada em 1979, argumenta que tudo o que existe, seja em termos orgânicos ou não, possui uma força qualitativa ou, em outros termos, uma potência. A quantidade de força de uma pessoa não é fixa e imutável, sofre variações de acordo com os agenciamentos que cada indivíduo vive, e cada um pode viver uma série de agenciamentos simultaneamente. Nada impede que alguém, considerado muito resistente e que constantemente se alegra com o álcool, possa acordar no outro dia, após uma briga com o(a) conjugue ou com o(a) chefe, e ter experiências ruins no bar, ao ponto de resolver mudar de bebida ou, até mesmo, parar de beber. Nesses casos, o agenciamento-casamento ou o agenciamento-trabalho, argumenta Deleuze, interferiram no processo agenciamento-bar. O que aconteceu? O indivíduo atingiu o umbral de seu agenciamento, o ponto limítrofe no qual, dentro de em breve, chegaria a se encontrar com a derradeira dose. O ponto da saideira, pois. Na saideira, o bêbado pode parar de beber ou, simplesmente, passar a experimentar outras coisas: beber água, por exemplo. Isso não lhe retira a potência adquirida com a(s) saideira(s), pelo contrário, a prolonga. Por esse motivo, Deleuze aprecia tanto os alcóolatras, pois eles "são muito sensíveis aos limiares" (DELEUZE, 2017, p. 154).

O limiar, diferente do limite, permite que o alcóolatra possa experimentar outras conexões, vivenciar outras doses, e não simplesmente ser empurrado para outro agenciamento. O último copo é importante, mas como algo a ser constantemente postergado. Ele regula toda a nossa

experiência, mas ele só interessa na medida em que cria condições para vivenciarmos a situação de saideira. Nesta, coisas acontecem. É preciso, para viver, saber dosar a potência vital experimentada nos encontros, aquele bate papo banal com os amigos numa mesa de bar, a saideira que jamais tem fim. Ou, em outros termos, aquilo que ocorre entre o início do agenciamento e o seu limite.

Deleuze chama a atenção de seus alunos para o seguinte fato: em nenhum momento isso significa que o limiar forneça ao indivíduo uma feliz consciência de seu estado, um "Eu" embriagado. O limiar, ao contrário, leva o alcóolatra a encontrar a zona de indiscernibilidade do agenciamento-bar, pouco antes de ele se tornar um agenciamento-hospital ou outro agenciamento qualquer. E essa zona é importante e, acerca dela, diz-nos Deleuze (1997a) em outra ocasião:

> Diríamos de preferência que uma zona de indistinção, de indiscernibilidade, de ambiguidade se estabelece entre dois termos, como se eles tivessem atingido o ponto que precede imediatamente sua respectiva diferenciação: não uma similitude, mas um deslizamento, uma vizinhança extrema, uma contiguidade absoluta; não uma filiação natural, mas uma aliança contranatureza. (p. 90)

Zona limítrofe, de indistinção, e não de limite, é na indiscernibilidade que ocorre o devir. Nesse espaço, o alcóolatra atinge um estado, segue um fluxo, no qual, num átimo, pode vir a se tornar uma outra coisa, pode vir a ficar bêbado, por exemplo, com água.

Então, encerrando com a sua piada, o que querem os homens no bar? Seria a última dose? Sim e não, argumenta Deleuze (2017). Buscam intensamente a última dose, ela é o valor de todas as demais doses, de toda experimentação empreendia após o expediente exaustivo ou a briga em casa. Porém a última dose é o limite, o fim de tudo. Deleuze (2017), com a imagem montada em sua aula, pede para seus estudantes imaginarem um bar no fim de noite, com homens cansados, jogados no chão e sujos. Um ambiente triste, aonde não há mais conversa, tampouco risos. Essa cena é a imagem do limite. Minutos antes, quando todos estavam alegres e risonhos, conversando sobre trivialidades quaisquer, era o momento do umbral. Nesse instante, o do limiar, alguns homens se levantaram e passaram a beber água ou simplesmente seguem para suas casas, mudaram o agenciamento. Para Deleuze (2017), para que vida possa seguir seu fluxo, é preciso adentrar em um máximo de agenciamento possíveis, experimentando-os com intensidade e extraindo deles a potência impessoal que emerge de seus limiares.

A imagem construída por Deleuze em sua aula, envolvendo uma anedota com homens bebendo em um bar, traz questionamentos importantes. Deixemos de lado esse pensamento etílico e busquemos pensar algumas experimentações de pensamento acadêmicas envolvendo a escrita. Busquemos pensar as experimentações de pensamento conduzidas escrituralmente visando acessar aquela indiferença apontada por Foucault, aquele espaço original blanchotiano ou, ainda, os limiares vislumbrados por Deleuze.

Não são poucos aqueles que, em suas pesquisas, buscam criar um certo estilo de escrita, a fim de atingir um fluxo narrativo vertiginoso, pretensamente capaz de nos conduzir aos limites do "Eu" ou àquele espaço no qual as palavras restariam destituídas de sentido, embora ainda portando um universo de possibilidades semânticas pouco usuais. Quiçá, ainda, valendo-se de uma escrita induzida por ampliadores de consciência. Confundiriam, desse modo, aquela exigência de sacrifício enunciada por Blanchot com uma necessidade de realizarem ousados e arriscados movimentos? Pode ser, mas, para um ex-alcóolatra como Deleuze, é necessário estar atento aos perigos desse sacrifício. Em seu *Abecedário*, o filósofo chegou a comentar:

> Beber, se drogar, tudo isso parece tornar quase possível algo forte demais, mesmo se se deve pagar depois, sabe-se, mas em todo caso, está ligado a isto, trabalhar, trabalhar. E é evidente que quando tudo se inverte, e que beber impede de trabalhar, e a droga se torna uma maneira de não trabalhar, é o perigo absoluto, não tem mais interesse, e, ao mesmo tempo, percebe-se, cada vez mais, que quando se pensava que o álcool ou a droga eram necessários, eles não são necessários. Talvez se deva passar por isso, para perceber que tudo o que se pensou fazer graças a eles podia-se fazer sem eles. (DELEUZE, 2001)

É necessário beber para alcançar aquela experiência original? Não, responde Deleuze, nada é necessário *a priori*, mas você pode se valer do álcool ou das drogas em sua experimentação, se eles forem capazes de os levar ao seu umbral, ao limiar de um determinado agenciamento. Há um preço a ser pago, porém, e devemos ficar alertas. O álcool ou as drogas, como substâncias pretensamente capazes de fazer calar o "Eu", podem apenas vir a reafirmá-lo, criando o seu avesso, o "Eu" embriagado. Esse "Eu" incapaz de trabalhar, pensar... experimentar. Antes da ébria vontade dos escritores, a indiferença etílica dos alcóolatras. Não por outro motivo, Gilles Deleuze e Félix Guattari, atentos para questões desse porte, exigiram prudência de seus leitores, questionando se: "aquilo que o drogado obtém, o que o masoquista obtém, poderia também ser obtido de outra maneira nas condições do plano: no extremo, drogar-se sem droga, embriagar-se com água pura, como na experimentação de Henry Miller?" (DELEUZE; GUATTARI, 2007 , p. 29).

Para Deleuze e Guattari, não importa muito o gatilho, mas sim o processo capaz de nos levar aquela zona limítrofe, a zona da saideira. Não importa quem fala ou o objeto disparador, interessa unicamente a experimentação empreendida para se atingir o umbral, ainda que resulte em um grande nada ao fim. Uma ébria volta para casa, talvez, já seja o suficiente. Não há nada melhor ou mais adequado para a produção da indiferença foucaultiana ou da experiência original blanchotiana ou da zona de indiscernibilidade deleuziana e/ou deleuzo-guattariana, os objetos e as palavras não possuem propriedades intrínsecas. É possível embriagar-se com uísque, mas também é possível embriagar-se com água. Não é, pois, o grau etílico do uísque que produziria a embriaguez, ao menos não nesse espaço outro. Desse modo, não devemos louvar a drogadicção ou o

alcoolismo, álcool e drogas podem nos ajudar, bem como qualquer outra coisa, desde que indiferentemente bem dosados, desde que não submetidos à experiência de um "Eu" que precisa fazer calar a voz de sua consciência, que precisa atingir o seu próprio limite. Não é, pois, o limite que interessa, mas o limiar. Esse pequeno e efêmero momento, um entre-agenciamentos. E esse umbral, esse espaço da saideira, é construído aos poucos, com pequenos goles e muita prosa. Não há fórmula correta e nem método preciso para tanto, há experimentações apenas. E esta ocorre em um mundo de puro involuntarismo, quase que sem querer, muitas vezes em uma mesa de bar. Ébria experimentação.

A noção de experimentação, aliás, retomada por Deleuze e Deleuze-Guattari em muitos momentos de sua obra, certa vez foi apresentada da seguinte forma:

> Pensar é experimentar, mas a experimentação é sempre o que se está fazendo – o novo, o notável, o interessante, que substituem a aparência de verdade e que são mais exigentes que ela. O que se está fazendo não é o que acaba, mas menos ainda o que começa. A história não é experimentação, ela é somente o conjunto das condições quase negativas que tornam possível a experimentação de algo que escapa à história. Sem história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é histórica, ela é filosófica. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 143)

Da ordem do pensamento, não possuiria começo e tampouco fim. Por esse motivo, seria a-histórica. Essa contraposição é interessante, uma vez que a história, sobretudo quanto travestida de ciência, diz do que foi e procura extrair lições, fórmulas, daquilo ocorrido outrora. Mas, no espaço da experimentação, nada aconteceu, tudo está acontecendo. A história é o limite; a experimentação, o umbral. Eterno processo, no qual o pensamento pensa a si próprio e, embebido daquilo que pensa, não se conforma ao pensado e continua em um jogo infinito de problematização, experimentando construir novos e outros campos. Uma dose e mais outra dose, a eterna saideira. Procuremos, em companhia de Deleuze e Deleuze-Guattari, embriagar-nos desses movimentos; busquemos a nossa saideira, pois. Mas, para tanto, é necessário cercar-nos de cuidados.

Se não há caminho certo, há apenas o caminhar, como falar dessa experimentação enquanto experimentamos? Como atingir esse umbral? Qualquer tentativa de racionalizá-lo seria recair em contradição, pois, ao fim, acabaríamos transmutando-lhe em objeto de pensamento, quando, conforme defendem Deleuze e Guattari (1992), a experimentação é puro pensar. Se não podemos olhar de maneira mais detida, de cima, resta-nos colocarmos em um mesmo plano, prudentemente buscando um pensamento que opere ao rés do chão, que seja incapaz de se sobressaltar e privilegiar um objeto em detrimento de outro, que busque apenas seguir fluxos e conectar-se com aquilo que surge. Como bêbados em uma mesa de bar, busquemos uma narração mais vã e sem grandes

pretensões totalizadoras, busquemos conduzir a narrativa indiferente a tudo e interessados unicamente no sabor extraído de uma boa prosa. Para tanto, busquemos um *MacGuffin*.

Um bêbado saiu do bar... ou sobre os *MacGuffins*

Para onde vai, trôpega, aquela escrita? Dança sem parar, por caminhos pouco iluminados, quase que sem direção, bradando estranhos e inquietos pensamentos. Em certo momento, detém-se. Vislumbra um algo qualquer, um momento singular colhido do cotidiano vivido. Um soldado dado como louco, afirmando a todo momento conhecer Hong Kong; um homem excêntrico embarcando em um navio rumo ao nada, carregando consigo uma série de livros e manuscritos; um jovem parecido com Bob Dylan que vocifera, em algum café de Madri, acerca de sua genialidade como escritor; um senhor solitário, sozinho na mesa de um restaurante na cidade de Kassel, apresentado como se fosse uma obra de arte em um dos maiores eventos de arte contemporânea, tomando notas sobre nada em um minúsculo caderno etc. Basta isso, alguma simples cena casual, para essa escrita passar a fabular. Algumas vezes, um jornal ou uma historieta antiga, contendo algum caso obscuro, já lhe satisfaz. Papéis e palavras recolhidas em um bar ou em um café são de uma preciosidade sem tamanho. Uma escrita que não deseja atingir o seu limite, não se conforma com aquilo que fabula e continua em um longo e, aparentemente, interminável processo de escrever. Uma escrita que não cessa, usufruindo de uma eterna saideira. Falamos aqui não de Enrique Vila-Matas, o homem, mas daquilo que, em seus escritos, ecoa. Ecos vindos de um lugar obscuro, um grande nada que, por falta de palavras mais adequadas, o pensador catalão apelidou de *MacGuffin*. Mas o que seria isso? Para explicá-lo convenientemente, precisaremos recorrer a uma experiência singular que acometeu Vila-Matas, recontada em *Não há lugar para a lógica em Kassel*. Nessa obra, diz-se:

> Quanto mais de vanguarda é um autor, menos pode se permitir ser classificado dessa forma. Mas quem se importa com isso? De fato, a minha frase é apenas um *MacGuffin* e tem pouco a ver com o que me proponho a narrar, ainda que, talvez, ao final, tudo que eu contar sobre o convite para ir a Kassel e minha posterior viagem a essa cidade acabe desembocando precisamente nessa frase. (...) Como alguns sabem, para explicar o que é um *MacGuffin* o melhor é recorrer a uma cena que se passa em um trem: "Poderia me dizer o que é este pacote no maleiro sobre a sua cabeça?", pergunta um passageiro. E o outro responde: "Ah, isso é um *MacGuffin*". O primeiro quer saber, então, o que é um *MacGuffin*, e o outro explica: "Um *MacGuffin* é um aparato para caçar leões na Alemanha". "Mas na Alemanha não há leões", diz o primeiro. "Então isso não é um *MacGuffin*", responde o outro". (VILA-MATAS, 2015, p.7)

Nessa experiência escritural, há um eco daquela pergunta lançada há muito por Samuel Beckett. Não interessa aqui quem fala, tampouco o que se fala e para quem se fala. O importante

é o *MacGuffin*. E para explicar o que afinal é isso, recorre-se à uma historieta atípica que beira o sem sentido; algo muito usual entre os alcóolatras e aqueles portadores de um senso de humor singular, aliás. Essa espécie de piada poderia, em princípio, fazer-nos crer tratar-se de um simples objeto para caçar leões. Entretanto, o artefato em si não é relevante, uma vez que a validação de um *MacGuffin* parece depender da concretização de uma circunstância: a caçada em si. *MacGuffin*, por conseguinte, diria respeito a uma experimentação singular, a possibilidade de uma caçada de leões em território alemão. A questão é que, como reza o senso comum, "não existem leões na Alemanha!". Então, afinal, o que é um *MacGuffin*? Absolutamente nada, asseveraria de maneira ainda mais brusca Alfred Hitchcock.

O diretor inglês, na verdade, passou por grandes confusões por conta dos seus *MacGuffins*, confundido muitas vezes com um mero pretexto. Em entrevista concedida à François Truffaut (2004), Hitchcock argumentou que, quando trabalhava com algum novo roteirista, todos tendiam a conceder uma importância desmesurada aos *MacGuffins*. Tinha, então, que lhes explicar que essas fórmulas – chamemo-las assim –, não possuíam a menor importância. Truffaut, inquiridor refinado, não se conforma com a resposta oferecida por seu entrevistado e, de maneira lógica, procura esmiuçar o *MacGuffin*. Chega, em certa altura, a defini-lo: seria uma fórmula óptica utilizada em determinado momento da narrativa para romper qualquer ordenação causal. O diretor francês, nesse momento, procurou explicar logicamente o *MacGuffin*, sua lei dramática (TRUFFAUT, 2004), sendo logo corrigido pelo mestre do suspense.

> O mais importante que aprendi com os anos foi que o *MacGuffin* não é nada. Estou convencido disso, mas sei por experiência que é muito difícil persuadir os outros. Meu melhor *MacGuffin* – e, por melhor, entendo o mais vazio, o mais inexistente, o mais irrisório – é o de *Intriga Internacional*. É um filme de espionagem e a única pergunta feita pelo roteiro é: "O que procuram esses espiões?". Ora, durante a cena no campo de aviação em Chicago, o homem da Agência Central de Inteligência (CIA) explica tudo a Cary Grant, que lhe pergunta, referindo-se ao personagem de James Madson: "O que é que ele faz?". O outro responde: "Digamos que é um sujeito que faz um *export-import*". "Mas o que é que ele vende?" "Ah... só segredos do governo!" Você vê que, aí, reduzimos o *MacGuffin* à sua mais pura expressão: nada. (HITCHCOCK apud. TRUFFAUT, 2004, p. 139)

O diretor inglês, ademais, desmente Truffaut ao argumentar que os *MacGuffins* não seriam algo exclusivo do cinema, não poderiam, portanto, resumir-se à uma fórmula óptica apenas; sua origem, aliás, seria literária: remete aos escritos de Rudyard Kipling.

Vila-Matas (2015), por sua vez, leva os *MacGuffins* para um outro patamar, ao experimentá-lo não como um simples recurso literário, mas como expressão de um modo de pensamento. Modo manifesto, diz-nos o pensador catalão (2015), tanto na pintura de Manet, sobretudo após o seu encontro com o poeta Mallarmé, que lhe sugeriu não pintar o objeto em si, mas o efeito que ele

produz. Também na filosofia da composição de Edgar Allan Poe e nos *ready mades* de Marcel Duchamp, no cinema de Hitchcock e outros diretores, na música de John Cage, no gol marcado por Pelé na distante copa de 1958 e assim por diante. Um modo de pensamento que não buscaria dizer do real, representar o real, mas apagar toda e qualquer referência, buscando pensar aquilo que o pensamento pensaria se pensasse, ou, em termos literários, aquilo que a escrita – e o cinema e a pintura e a música etc. – escreveria se escrevesse.

É curioso como, tanto no relato de Hitchcock quanto no de Vila-Matas, o *MacGuffin* só é passível de ser explicado por meio de uma historieta – aliás, o relato apresentado pelo pensador catalão, com variações, é contado também pelo diretor inglês em sua entrevista. A historieta, em sua banalidade, comporta aquele indiferente nada que Hitchcock argumenta ser necessário para a construção de seus filmes. Em sua indiferença, é capaz de abolir as grandes elucubrações lógicas – Vila-Matas (2010) argumenta em termos de perda de teorias – e abrir um espaço vazio no qual o pensamento pode seguir em um livre curso. Visão corroborada por um outro pensador, Hans Blumenberg (1995), que, em um curioso escrito intitulado *El ser, um MacGuffin: como mantener el deseo de pensar*, argumenta que, essa fórmula, serve apenas para prolongar o trabalho de pensamento e, prossegue, todos os filósofos o utilizam de uma maneira ou outra.

Poder-se-ia argumentar que o *MacGuffin,* ao fim, atua como uma espécie de fórmula e, como gosta de nos lembrar Deleuze (1997a), esta:

> é arrasadora porque elimina de forma igualmente impiedosa o preferível assim como qualquer não-preferido. Abole o termo sobre o qual incide e que ela recusa, mas também o outro termo que parecia preservar e que se torna impossível. De fato, ela os torna indistintos: cava uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação, que não para de crescer entre algumas atividades não-preferidas e uma atividade preferível. (p. 83)

O pensador francês, no excerto em questão, retoma o caso de Bartleby, o escrivão, personagem de Herman Melville. Descrito como um vivente demasiado frágil, vivendo de seus inócuos pães de mel à base de gengibre[12], Bartleby possui apenas uma única posse, uma potente fórmula – gramaticalmente correta, não obstante atípica –, qual seja: *I Would prefer not to* [eu preferiria não]. Deleuze nota que o escrivão utiliza seu jargão em situações precisas, há dez momentos em que o termo aparece ao longo do livro de Melville, e, em comum a todas essas circunstâncias, o fato de implicarem uma determinação. "Quero que me ajude a conferir esta página aqui"

[12] "Alimenta-se de pão de mel, pensei; nunca faz uma refeição propriamente dita; deve ser vegetariano, então; mas, não, nunca come legumes, apenas pão de mel. Fiquei pensando sobre os efeitos prováveis no organismo humano de uma alimentação à base de pão de mel. Esse pão-de-mel é basicamente feito de gengibre, que lhe dá o sabor final. Ora, o que é o gengibre? Algo picante e condimentado. Seria Bartleby picante e condimentado? De modo algum. O gengibre, portanto, não tinha efeito sobre Bartleby. Provavelmente ele achava melhor que não tivesse" (MELVILLE, 2005, p. 12).

(MELVILLE, 2005, p. 9); "as cópias, as cópias! Nós vamos conferi-las. Tome aqui!" (MELVILLE, 2005, p. 10); "quando todos aqueles documentos forem copiados, vou conferi-los com você" (MELVILLE, 2005, p. 12); "você poderia dar um pulo até o correio e verificar se há algo para mim lá?" (MELVILLE, 2005, p. 13); "vá para a sala ao lado e diga a Nippers que venha cá" (MELVILLE, 2005, p. 14); "você poderia me contar qualquer coisa a seu respeito?" (MELVILLE, 2005, p. 19); "diga agora que dentro de um ou dois dias você se tornará sensato" (MELVILLE, 2005, p. 20); "chegou a hora; você tem que ir embora; sinto muito; aqui está o seu dinheiro; mas você tem que ir" (MELVILLE, 2005, p. 22); "vai ou não vai me deixar?" (MELVILLE, 2005, p. 25); "que tipo de trabalho você gostaria de fazer?" (MELVILLE, 2005, p. 31); "você não quer vir para casa comigo, agora? Não para meu escritório, mas para a minha casa, e ficar lá até que possamos fazer um arranjo conveniente para você?" (MELVILLE, 2005, p. 32). Como resposta a todas essas interpelações: "acho melhor não. Preferiria não!". Tudo foge, tudo rui diante dessa simples construção, o grau de tensão aumenta a cada ocorrência e, ao fim, resta apenas uma estupefação por parte de seu interlocutor.

Bartleby, tal qual o carrapato[13], sente o momento preciso de investir contra sua presa. Atravessa-lhe uma espécie de afecção, sensação difusa diante de um estado de coisas. Para compreendermos que coisas são estas e por qual motivo o escrivão as evita, voltemos à Deleuze (1997a). A fórmula, como nota o filósofo francês, surge em momentos cruciais e diante de situações determinadas e determinantes, todas elas envolvendo o papel que cabia a Bartleby desempenhar em seu ofício, em seu escritório e, no limite, em sua vida. As determinações infligidas ao escrivão não são simples e pontuais coações, mas imposições de modos de vida por meio de pedidos. Acatar aos desmandos dessas situações cotidianas seria, para Bartleby, assumir uma passividade vital e, conforme aponta François Zourabichvili (2000), implicaria em perder a possibilidade ou a liberdade de moldar sua própria existência.

O que teria visto Bartleby em seu escritório? Zourabichvili (2000, p. 348) prontamente responde: "Os esquemas sensório-motores que nos ligavam habitualmente ao mundo". Em outras palavras, o escrivão vislumbra a impotência, o nada de vontade, que algumas conexões impõem cotidianamente ao nosso viver. Um copista deveria copiar, um empregado, obedecer, e, no limite, um vivente, viver. Mas qual vida pulsa em cada uma dessas escolhas? Aquela dos que passeiam moribundos por Wall Street? Bartleby, com sua fórmula atípica, recusa essa via e também a que lhe

[13] "Quando von Uexküll define os mundos animais, ele procura os afectos ativos e passivos de que o bicho é capaz, num agenciamento individual do qual ele faz parte. Por exemplo, o Carrapato, atraído pela luz, ergue-se até a ponta de um galho; sensível ao odor do mamífero, deixa-se cair quando passa um mamífero sob o galho; esconde-se sob sua pele, num lugar o menos peludo possível. Três afectos e é tudo; durante o resto do tempo o carrapato dorme, às vezes por anos, indiferente a tudo o que se passa na floresta imensa" (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 42-43).

é oposta. Como o nota Deleuze (1997a), mais uma vez, o escrivão abre uma zona de indeterminação, na qual não cabem as opções ditadas pela *doxa* – ser um hippie ou um executivo, por exemplo. Bartleby não tem consciência de seu estado, daquilo que recusa. Habita um limiar, trata-se de uma vida frágil que captou algo grande demais, algo que ultrapassa as suas capacidades cognitivas. Responde a elas a partir de uma zona vazia, um nada de vontade que, em certa altura, transmuta-se em uma vontade de nada. Bartleby morre, de inanição, após atingir o limite de sua fórmula.

A fórmula é algo arriscado; o *MacGuffin*, por exemplo, possui os seus riscos. E por esse motivo Vila-Matas defende a necessidade de abolir as teorias e as metodologias, abandonar as fórmulas antes destas atingirem o seu limite. Esse profundo conhecedor da síndrome de Bartleby (VILA-MATAS, 2004), argumenta que não podemos nos fiar nos procedimentos que criamos. Eles servem, de acordo com o autor (VILA-MATAS, 2010), para alegrar o pensamento, abrir espaço para a escrita, mas devem ser deixados de lado conforme se aproximem de seu limite. Quando pressentimos esse limite? Quando a fórmula passa a ser racionalizada, ou seja, quando a escrita deixa de ditar os caminhos do escrever e cede espaço para uma ordenação racional, uma teoria. Devemos, nesse instante, abandonar as fórmulas, para não morrermos de inanição tal qual Bartleby. Esse abandono implica não se colocar acima da escrita, não valorizar racionalmente o produto do escrito, antes recusá-lo. Essa recusa é similar àquela dos que evitam a última dose para poder continuar bebendo no dia seguinte, para continuar usufruindo das alegrias do agenciamento-bar. Abandonar significa aceitar viver, prudentemente, a saideira. A escrita deve seguir o seu fluxo, inventar suas fórmulas e procedimentos, quando estas estiveram chegando ao seu limite, devem ser deixadas de lado. É preciso se conservar no limiar. E o limiar não deve ser confundido com a fórmula em si ou com o produto acabado da escrita. O limiar está na banalidade do cotidiano vivido, no rés do chão, em uma mesa de bar povoada por indiferentes alcóolatras que, muitas vezes, podem acabar se embebedando tomando água. É ali que algo acontece, a todo o momento. Mas como narrar esse momento, como captá-lo?

O pensamento ao rés do chão ou sobre a crônica

Enrique Vila-Matas, homem de muitas anedotas, é constantemente confundido com um cronista. Suas experimentações escriturais buscam narrar o coloquial, detendo-se em historietas de bar e outros assuntos menores. Indiferente, não busca narrar grandes histórias, contenta-se com o trivial da vida – esse espaço no qual a escrita ou o pensamento pulsam. Na crônica, e Vila-Matas (2013b) o sabe, é o vazio do cotidiano vivido, em sua mais exuberante banalidade, quem fala.

Esse gênero, conforme notou Antônio Candido (1993), narra a vida ao rés do chão e, portanto, opera uma "quebra do monumental e da ênfase" (p. 23). Carregada de humor, trabalha com o miúdo ou aquilo deixado de lado pelos que escrevem do alto de uma montanha. Com um ar bonachão, assumindo certo tom de conversa fiada, a crônica narra o cotidiano em sua simplicidade, narra aquilo que circula – ou se arrasta – pelo rés do chão. A crônica possui um compromisso ético para com o contingencial, sendo uma espécie de porta-voz daquilo que banalmente acontece, dos pequenos acidentes cotidianos desprezados pelas grandes narrativas. Não por acaso, ciente desse compromisso, Fernando Sabino, conforme lembra-nos Candido, escreveu:

> Eu pretendia apenas recolher da vida diária algo do seu disperso conteúdo humano, fruto da convivência, que a faz mais digna de ser vivida. Visava ao circunstancial, ao episódico. Nesta perseguição do acidental, quer num flagrante de esquina, quer nas palavras de uma criança ou num incidente doméstico, torno-me simples espectador e perco a noção do essencial. Sem mais nada para contar, curvo a cabeça e tomo o meu café, enquanto o verso do poeta se repete na lembrança: "assim eu queria o meu último poema". Não sou poeta e estou sem assunto. Lanço então um último olhar fora de mim, onde vivem os assuntos que merecem uma crônica. (SABINO apud CANDIDO, 1993, p. 27)

Enrique Vila-Matas, profundo conhecedor dos compromissos ético-estéticos que a embalam, experimenta a crônica não apenas como um gênero, mas como um modo de pensamento. Nas crônicas deparamos com as existências contingenciais, aquilo que indiferentemente circula por aí, e não com o essencial das coisas. A crônica, portanto, é um registro da vida escoada, aquela que transborda e se esparrama pela calçada, como lembra Davi Arrigucci (1987). Capta o banal acidental, o objeto pouco prezado por jornalistas e romancistas. Aquilo que, por seu pouco valor, cotidianamente desprezamos. Desprezamos por estarmos preocupados com coisas pretensamente mais importantes, com valores mais dignos e elevados. A crônica, nesse sentido, rompe com toda e qualquer transcendência, captando a força e a potência imanente aos pequenos acontecimentos. Apenas um bom cronista, como o foi Charles Dickens, é capaz de extrair a potência de uma vida em seu derradeiro momento, tal qual ocorreu em *O amigo comum*. A crônica, ademais, é o lugar por excelência dos *MacGuffins*. Apenas nesse modo de pensamento, essas historietas jocosas podem ganhar vida e assumir a dimensão que Vila-Matas lhes dá.

Em Vila-Matas, portanto, são as vidas breves, os que primam por desaparecer, os que evitam escrever que o interessam. Não os grandes escritores tampouco os grandes fatos, mas aqueles que desapareceram ao ponto de se tornarem anônimos ou aqueles que vivem banalidades infames. Dessas existências banais, a escrita de Vila-Matas extrai grandes narrativas ao mesmo tempo em que problematiza o próprio fazer literário. Do rés do chão, surgem grandes

problematizações, pois ali os falsos problemas são abandonados e emergem ocasiões para criação de problemas singulares. Por essa razão, a escrita vila-matense, incessantemente, não deixa de achar, no banal, assuntos para serem tratados. Vejamos como isso acontece, lançando uma mirada para o modo como o pensador catalão trabalha com a figura de Robert Walser.

Em entrevista concedida a André Gabastou, lançada sob o título *Fuera de Aquí* (VILA-MATAS, 2013b), o pensador catalão argumenta sobre o modo como sua escrita segue a apagada existência de Robert Walser, a enorme influência do *horror walseriano ao êxito* em sua obra. Em *História abreviada da literatura portátil*, por exemplo, vemos o autor de *Jakob von Gunten* integrar uma dita *sociedade secreta Shandy*, ao lado de personagens como Walter Benjamin, Marcel Duchamp, Aleister Crowley e outros tantos "escritores embriagados de tanto café e tabaco, livres e delirantes heróis dessa batalha perdida que é a vida, amantes da escrita quando ela se transforma na mais divertida e radical experiência" (VILA-MATAS, 2011b, p. 18). Conforme o esperado de uma sociedade secreta, há poucas informações confiáveis sobre essa trupe e, por esse motivo, sobram imprecisões e teorias obscuras acerca de seus preceitos norteadores. Em Vila-Matas, conforme minuciosas análises, poderíamos reconhecer com absoluta certeza ao menos três pilares dessa sociedade: a) cada integrante deveria experimentar um alto grau de loucura; b) a obra de cada associado necessitaria ser leve e portátil, restringindo-se ao exíguo espaço disponível em uma maleta de mão; e, por fim, c) cada *shandy* precisaria funcionar como uma *máquina celibatária*, ou uma espécie de engrenagem solta numa grande maquinaria destituída de objetivo. Haveriam outros requisitos, todos dispensáveis à primeira vista, que também poderiam caracterizá-los: "espírito inovador, extrema sexualidade, ausência de grandes propósitos, nomadismo incansável, tensa convivência com a figura do duplo, simpatia pela negritude, cultivo da arte da insolência" (VILA-MATAS, 2011b, p. 17).

Após uma longa pesquisa, para além de traçar um perfil de alguns *shandys*, é rascunhado e nos é oferecido a única história disponível sobre essa obscura confraria a qual calhou pertencer Walser; este, embora não assumisse um papel importante no interior dessa congregação, era muito próximo de um dos seus principais líderes, Duchamp. Tal inventário não caracteriza um mero exercício de diletantismo, pois a escrita vila-matense não deixa de pensar questões da literatura dita contemporânea.

De acordo com Vila-Matas (2011b), a denominada *literatura portátil* praticada pelos *shandys* acabou por influenciar, para além do restrito círculo de seus associados, uma miríade de literatos. Por vezes sem o saber, muitos escritores contemporâneos preocupados com experimentações radicais de escrita acabaram levando a termo um tema fulcral para a maioria dos integrantes da *sociedade secreta Shandy*, qual seja: o do *suicídio no próprio espaço da escrita.*

> Cometer o suicídio no próprio espaço da escrita. O que nasceu como um comentário irônico acabou se transformando em um princípio aceito por todos os membros da sociedade secreta. E ficou bem claro que, daí em diante, o suicídio só poderia ser cometido no papel. (...) Embora, como vimos, o drama de todo shandy inicialmente fosse compreender que havia tombado para o lado da morte, logo se percebeu que o suicídio não era solução nem nada, e que só poderia ser cometido no próprio espaço da escrita, de fora, como veremos, recorrendo ao silêncio mais radical, ou então se convertendo num personagem literário, ou traindo a própria linguagem, ou bebendo licores fortes como metal fundido, ou vagando em busca de um delírio ou uma ilusão de óptica, ou alguma espécie de miragem: soluções portáteis para todos os gostos. (VILA-MATAS, 2011b, p. 42)

Os *shandys* arrolados em *História Abreviada...*, desse modo, permitem pensar não só uma genealogia desse problema, o momento de sua emergência no seio desse enigmático grupo, como também serve de disparador para cartografar os muitos desdobramentos dessa questão no interior da literatura praticada ao longo do século XX em autores variados. Trabalho de fôlego, iniciado com *História abreviada da literatura portátil*, publicado originalmente em 1985, e continuado em experimentações posteriores do pensador catalão. Dentre as *soluções portáteis* supramencionadas, serão a do silêncio mais radical e a da conversão em personagem literário aquelas que mais demandarão esforços analíticos, visto sua importância para a literatura praticada a partir do pós-guerra. Walser, com sua existência errante, assumirá papel de destaque para a discussão de ambas as temáticas.

Assim, em outro momento, integrando uma nova confraria, a dos *escritores do não*, veremos Walser ser agenciado em Vila-Matas (2004) para pensar a temática da *escrita do não*, ou, em outras palavras, o processo de *escrever sobre a impossibilidade de escrever*. O suíço apresentar-se-á como uma cópia quase perfeita de *Bartleby*, o escrivão – figura emblemática, criada por Herman Melville, ilustrativa desse universo dos *escritores do não*. Nesse escrito, lemos:

> Robert Walser sabia: escrever que não se pode escrever também é escrever. E entre muitos empregos subalternos que teve – balconista de livraria, secretário de advogado, bancário, operário em uma fábrica de máquinas de costura e, finalmente, mordomo em um castelo na Silésia –, Robert Walser se retirava de vez em quando, em Zurique, para a "Câmara de Escrita para Desocupados" (o nome não pode ser mais walseriano, mas é autêntico), e aí, sentando em uma velha banqueta, servia-se de sua graciosa caligrafia para trabalhar como copista, para trabalhar como "*bartebly*" (sic). (VILA-MATAS, 2004, p. 11-12)

Para além de ter atuado como copista em dado momento de sua vida e de ter escrito sobre a impossibilidade de escrever, Walser também ficou historicamente marcado por sua recusa em publicar os seus derradeiros textos e pelo agudo silêncio sustido nas décadas finais de sua vida. A somatória desses fatos lhe valeu um local de destaque no interior desse outro estudo, como uma

espécie de caso exemplar. Mais uma vez, a pesquisa empreendida pelo catalão não mirou apenas o inventário dos integrantes desse outro clube, ou a narração de seus efêmeros feitos, mas visou pensar outro grande problema da seara literária: a dita *síndrome de Bartleby*, ou

> O mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou, ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fique, um dia, literalmente paralisados para sempre. (VILA-MATAS, 2004, p. 10)

Esse *mal endêmico*, atentemos, prolonga a solução *shandy* do *silêncio mais radical*. Essa síndrome singular, por sua vez, irá reaparecer novamente em uma experimentação posterior, intitulada *O mal de Montano*. Nesta, a escrita vila-matense opta por realizar um estudo de caso, debruçando-se sobre o diário de um jovem escritor, Montano, que, após ter escrito um romance sobre casos de escritores que renunciaram a escrever – algo muito próximo, por sinal, do trabalho empreendido em *Bartleby e companhia* –, acabou sendo "apanhado nas redes de sua própria ficção, apesar de sua tendência compulsiva à escrita, e converteu-se num escritor totalmente bloqueado, paralisado, ágrafo trágico" (VILA-MATAS, 2005, p. 13). Walser, nesse caso, para além de ser uma referência constante nos escritos montanianos – que chega, em certa altura, a simular os trejeitos do escritor suíço –, adquire um novo e importante papel, deixando de ser um caso exemplar dos portadores da *síndrome de Bartleby* para assumir o local de clínico. Por meio de uma leitura atenta dos diários de Montano, percebemos a maneira pela qual uma espécie de bálsamo walseriano passa a atuar no tratamento dessa grave crise. Montano, recuperando uma alegria secreta pela desaparição tão característica de Walser, deixa de maldizer o seu bloqueio escritural e vislumbra uma oportunidade para criações de outra ordem, passando a escrever pequenos *microgramas*.

Percebemos o quanto essas experimentações seguem relatos banais, perseguindo, por exemplo, uma vida que primou pelo silêncio. A partir do resgate dessa excêntrica personagem, Robert Walser, Vila-Matas narra pequenos acontecimentos: o surgimento de uma sociedade secreta, uma doença que levou muitos a pararem de escrever etc. Por manter-se atada ao rés do chão, a crônica vila-matense pensa o banal cotidiano sem pretensão de julgá-lo, tampouco sem procurar dizer sua essência íntima. Isso não significa, em nenhum momento, que sua escrita deixa de tecer reflexões sobre aquilo que vê, pelo contrário. A escrita de Vila-Matas discute com toda uma tradição literária, problematiza também a literatura dita contemporânea. Sua crônica opera uma crítica de outra ordem, na qual não há espaço para valores transcendentes. A escrita, operando a partir desse outro modo de pensamento, cria outras formas de avaliação, primando por privilegiar

aquilo que a potencializa, que a leva a ir sempre para além de si própria. É a escrita que, não obstante esgotado o assunto, prossegue, indiferente, inebriada por aquilo que encontra espalhado por aí.

Os *MacGuffins*, nesse sentido, são importantes para Vila-Matas. Funcionam como espécie de disparadores, expressão máxima da crônica como um modo de pensamento. Cada *MacGuffin* permite trazer um pequeno relato, resgatar alguma anedota banal. Desse resgate, a escrita inventa situações para se fazer continuar. Pensando, a escrita segue. Ao rés do chão, obviamente. Ebriamente indiferente àquilo que diz, busca fazer falar os limites e os limiares. No espaço da crônica, não interesse quem fala e tampouco sobre o que se fala. Uma boa crônica é feita por acaso, acidentalmente quase. Não há método, fórmula ou teoria capazes de orientar alguém no espaço da crônica. Nos limiares do cotidiano vivido, quando não há mais assunto ou mais nada a dizer, ela emerge e segue com seus passos bêbados. Naquele raro instante entre o banal e o grandiloquente, um momento indiscernível no qual tudo acontece, no qual os mais loucos delírios fabulatórios podem ocorrer.

PARTE II

DELÍRIOS FABULATÓRIOS: CRÔNICAS DE UMA ÉBRIA EXPERIMENTAÇÃO

Limiar:

Uma brisa fresca em Sorrento

Durante o verão de 1876, Friedrich Nietzsche procurou abrigo na Itália, isolando-se com alguns amigos em Sorrento – uma província de Nápoles –, com o intuito não só de recuperar suas energias, mas também com o objetivo de fundar uma espécie de *claustro para espíritos livres*. Ao lado de Paul Rée, Malwida von Meysenbug e Albert Brenner, o pensador alemão leu e discutiu textos filosóficos os mais diversos enquanto caminhava pela costa italiana. Em seus longos passeios, dedicaram-se a estudar os autores que consideravam dignos de portarem o epiteto de *espíritos livres*. Nessa época, aliás, o amor de Nietzsche pelos franceses se fortaleceu, um amor que perduraria até o final de seus dias. Em *Ecce Homo*, o pensador alemão não teme confessar: "É a um número pequeno de velhos franceses que sempre retorno: creio só na cultura francesa e vejo como mal-entendido tudo o mais que se denomina de 'cultura' na Europa" (2008a, p. 38-39). Prognóstico que retomava uma leitura apresentada em *O andarilho e sua sombra*, obra na qual chegou a sentenciar:

> Ao ler Montaigne, La Rochefoucaultd, La Bruyère, Fontenelle (sobretudo *Dialogue des morts*), Vauvenargues, Chamfort, estamos mais próximos da Antiguidade do que com qualquer grupo de seis autores de outros povos. Através desses seis, o espírito dos últimos séculos da idade antiga ressuscitou – juntos eles formam um elo importante na grande, contínua cadeira da Renascença. Seus livros se erguem acima das variações do gosto nacional e do colorido filosófico, em que agora todo livro habitualmente reluz e tem de reluzir, para tornar-se famoso: eles contêm mais pensamentos reais do que todos os livros dos filósofos alemães reunidos: pensamentos do tipo que gera pensamentos (...) Mas, para dizer em claríssimo louvor: eles seriam, tendo escrito em grego, entendidos também pelos gregos. (NIETZSCHE, 2008b, p. 259-260)

Dentre os pensadores franceses listados acima, um costumava se destacar: Michel de Montaigne. Nietzsche já havia tecido algumas lisonjas públicas ao autor dos *Ensaios* mormente em sua terceira consideração extemporânea. Neste opúsculo de juventude, intitulado *Schopenhauer educador*, o seu autor sentenciou: "não conheço senão um escritor que, por honestidade, eu coloco tão elevadamente, senão mais, do que Schopenhauer: é Montaigne. Na verdade, pelo fato de que um tal homem tenha escrito, o prazer de viver nessa terra foi aumentado" (NIETZSCHE, 2011, § 2, p. 173). O apreço de Nietzsche pelo ensaísta jamais arrefeceu, como podemos constatar em carta enviada a Peter Gast em 27 de outubro de 1887 (apud OLIVEIRA, 2009), alguns anos antes de seu mais violento colapso. Em sua missiva, o pensador alemão insistiu sobre a importância do autor dos *Ensaios* na superação do humor sombrio produzido em sua alma graças à nefasta influência exercida pela negação da vontade schopenhaueriana.

Exemplo de alguém que viveu os mistérios daquilo denominado por Nietzsche de uma existência filosófica, o ensaísta francês teria dado testemunho de uma vida menos judicativa e opressora, por meios poucos usuais: "pela expressão do rosto, pela vestimenta, pelo regime alimentar, pelos costumes, mais ainda do que pelas palavras e sobretudo mais do que pela escrita"

(2011, p. 176). Separados por séculos, Nietzsche conheceu Montaigne por meio dos retratos de si pintados pelo ensaísta ou, em outros termos, por meio das experimentações de pensamento levadas à cabo em seus *Ensaios*. Tomou-o como exemplo, por fim.

O apreço por Montaigne, pela existência filosófica da qual seus textos davam testemunho, tomou tal proporção que em sua quarta extemporânea, intitulada *Wagner em Bayreuth* e escrita em 1875, Nietzsche assim definiu o pensador francês: "uma busca de calma interior, um pacífico ser para si e uma respiração tranquila" (NIETZSCHE, 2009, p. 56). Um intervalo, uma calmaria e uma brisa, um estado mais do que um indivíduo. Uma força impessoal, pulsando para além do vivente, eis Montaigne. Um vento tranquilo, capaz de refrescar as angústias de qualquer andarilho, mesmo aquelas que acometiam Nietzsche em seus passeios por Sorrento.

Fora-daqui

ou

A arte selvagem de Montaigne

Figura 2 - Strang, Willian. *Montaigne and his cat.*

Fonte: National Galleries Scotland.

Ordenei que tirassem meu cavalo da estrebaria. O criado não me entendeu. Fui pessoalmente à estrebaria, selei o cavalo e montei-o. Ouvi soar à distância uma trompa, perguntei-lhe o que aquilo significava. Ele não sabia de nada e não havia escutado nada. Perto do portão ele me deteve e perguntou:
- Para onde cavalga, senhor?
- Não sei direito – eu disse –, só sei que é para fora daqui, fora daqui. Fora daqui sem parar: só assim posso alcançar meu objetivo.
- Conhece então o seu objetivo? – perguntou ele.
- Sim – respondi. – Eu já disse: "fora-daqui", é esse o meu objetivo.
- O senhor não leva provisões – disse ele.
- Não preciso de nenhuma – disse eu. – A viagem é tão longa que tenho de morrer de fome se não receber nada no caminho. Nenhuma provisão pode me salvar. Por sorte esta viagem é realmente imensa.

Franz Kafka. *A partida.*

"Uma coisa em todo o caso é certa: é que o homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tenha colocado ao saber humano. (...) O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente", escreveu há muito Michel Foucault no encerramento do seu *As Palavras e as Coisas* (1999c, p. 536). Para o pensador francês, caso concordemos com sua linha argumentativa, esse seria um fato inconteste, bem como a sua aposta de que, muito em breve, o homem desapareceria, desvanecer-se-ia, "como, na orla do mar, um rosto de areia" (FOUCAULT, 1999c, p. 536). Décadas depois, adensando a leitura apresentada por Foucault, Enrique Vila-Matas (2009b) também passaria a sondar a trágica fortuna do homem, figura nascida sob o signo do esvaecimento. O desaparecimento, compreendido pelo pensador catalão como uma irrefreável sina, teria deixado marcas indeléveis nos dois principais marcos da modernidade: os *Ensaios*, de Michel de Montaigne, e as *Meditações Metafísicas*, de René Descartes[14].

Montaigne, para escrever os seus *Ensaios*, enclausurou-se em uma das mais altas torres de seu castelo em Bordeaux, isolando-se do mundo e desfrutando de uma relativa tranquilidade para poder pintar-se em palavras. Dizia não almejar "o favor do mundo" e, por esse motivo, mostrava-se em sua "maneira mais simples, natural e habitual, sem apuro e artifício" (MONTAIGNE, 2002, p. 4). Advertia, então, o seu leitor: "não é sensato que empregues teu lazer em um assunto tão frívolo e tão vão" (MONTAIGNE, 2002, p. 4). Insensatos, prosseguimos com a leitura.

Não tarda para depararmos com certas construções coloquiais, destoantes da alta erudição demonstrada pelo ensaísta e passíveis de ilustrar aquela ausência de apuro e artifício propagada pelo artista em sua apresentação. Dentre as expressões mais utilizadas por Montaigne, Vila-Matas (2009b) retém a seguinte: *roubemos espaço aqui para uma história*. Para o pensador catalão, esse recurso popularesco seria um modo de inserir um relato qualquer no interior de reflexões filosóficas mais densas, ou simplesmente compartilhar uma memória pessoal. Por meio de fórmulas singelas como essa, Montaigne conferia movimento e velocidade ao seu pensar e, ademais, transmutava as mais altas sabedorias em simples prosa, singelas crônicas de uma vida. Uma reflexão, desse modo, abria espaço para alguma trivialidade que, por sua vez, permitia a erupção de uma historieta pessoal e esta, por seu turno, apontava para uma ponderação filosófica e assim seguimos, extasiados e desnorteados. No "Eu" mais profundo de Montaigne, parecia pulsar o mundo.

---

[14] Foucault, em sua *História da Loucura*, reconhece uma diferença fundamental entre esses dois autores, o renascentista Montaigne e o moderno Descartes, argumentando que: "Se o homem pode sempre ser louco, o pensamento, como exercício de soberania de um sujeito que se atribui o dever de perceber o verdadeiro, não pode ser insensato. Traça-se uma linha divisória que logo tornará impossível a experiência, tão familiar à Renascença, de uma Razão irrazoável, de um razoável Desatino. Entre Montaigne e Descartes algo se passou: algo que diz respeito ao advento de uma *ratio*. Mas é inquietante que a história de uma *ratio* como a do mundo ocidental se esgote no progresso de um "racionalismo"; ela se constitui em parte equivalente, ainda que mais secreta, desse movimento com o qual o Desatino mergulhou em nosso solo a fim de nele se perder, sem dúvida, mas também de nele lançar raízes" (1978, p. 54-55).

O retrato pintado pelo ensaísta, em uma lenta voragem, não é claro e tampouco preciso, mas docemente aberrante e em constante mudança. Os devaneios mais diversos ou os relatos mais triviais o encantavam e acabavam por conduzir sua narrativa por caminhos pouco ou nada convencionais. Em determinada altura de sua obra, Montaigne não se furta em dizer:

> Os outros formam o homem; eu o descrevo, e reproduzo um homem particular muito mal formado e o qual, se eu tivesse de moldar novamente, em verdade faria muito diferente do que é. Mas agora está feito. Ora, os traços de minha pintura não se extraviam, embora mudem e diversifiquem-se. O mundo não é mais que um perene movimento. (...) Não consigo fixar meu objeto. Ele vai confuso e cambaleante, com uma embriaguez natural. Tomo-o nesse ponto, como ele é no instante em que dele me ocupo. Não retrato o ser. Retrato a passagem. (...) Se minha alma pudesse firmar-se, eu não me ensaiaria: decidir-me-ia; ela está sempre em aprendizagem e em prova. (MONTAIGNE, 2001, p. 27-8)

Lidamos aqui com uma curiosa arte do retrato, preocupada em apreender a passagem e o devir. Uma arte que, conforme argumentou Vila-Matas (2009b), contrapor-se-ia àquela dita cartesiana.

René Descartes também optou pela clausura, trancafiando-se em um lugar solitário de Ulm para escapar do frio e escrever suas principais obras. Estas, contudo, não partilham do mesmo impulso fabulatório presente nos escritos de Montaigne. Em suas *Meditações Metafísicas* (2011), por exemplo, Descartes, também se valendo da imagem do pintor, adotou uma visão mais sóbria e séria em comparação com aquela propagada pelo autor dos *Ensaios*, acreditando que qualquer devaneio ou coloquialismo seria uma forma de se desviar do seu "Eu" e, por conseguinte, da verdade. Não por outro motivo, ao refletir sobre qual a melhor arte do retrato que um pintor deveria adotar, argumentou:

> Os pintores, mesmo quando se esforçam com o maior artifício em representar sereias e sátiros com formas esquisitas e extraordinárias, não lhes pode, todavia, atribuir formas e naturezas inteiramente novas, mas fazem somente certa mistura e composição dos membros de diversos animais; ou então, se talvez sua imaginação for bastante extravagante para inventar algo de tão novo que jamais tenhamos visto nada de semelhante, e que assim sua obra nos represente uma coisa puramente fingida e absolutamente falsa, por certo no mínimo as cores com que eles o compõem devem ser verdadeiras. (DESCARTES, 2011, p. 33-34)

Enquanto Montaigne entregava-se com voragem às suas fabulações, Descartes as esconjura e busca fiar-se apenas em sóbrios elementos, matematicamente inquestionáveis. Frutos de um gênio maligno, qualquer distração – sentidos, devaneios, sonhos etc. – deve ser calada em prol do mais simples e do mais verdadeiro, do imutável e do estático. Se passarmos a fabular sereias e outros seres imaginários, devemos parar e buscarmos focar apenas naquilo que é claro e distinto nesses entes, ainda que restem apenas simples cores nesse processo. Montaigne, entretanto, pensa

o oposto, não evita os loucos devaneios de seu pensamento; entrega-se a eles com volúpia. Assim, em *Da ociosidade*, lemos:

> [Meu espírito] engendra-me tantas quimeras e monstros fantásticos, uns sobre os outros, sem ordem e sem propósito, que para examinar com vagar sua inépcia e estranheza comecei a registrá-los por escrito, esperando com o tempo fazer que se envergonhe de si mesmo por causa deles. (MONTAIGNE, 2002, p.46)

Seu espírito, dada a volumosa quantidade de escritos que nos foram legados, jamais pareceu se envergonhar de seus desvarios, pelo contrário. Antes, inebriou-se com eles, divertindo-se tal qual uma criança com as imagens criadas.

Na aurora da subjetividade moderna, em resumo, deparamos com duas artes do retrato, distintas e singulares. Uma, dita cartesiana, preocupou-se em captar o ser em sua pretensa essência imutável e verdadeira. Outra, ensaística, cuidou de entregar-se aos ébrios movimentos do pensar. Em ambas, o risco do desaparecimento. No primeiro caso, o desaparecer do homem estaria atrelado às ilusões impostas pelos sentidos, pelos sonhos ou por um gênio maligno qualquer; no segundo, desaparecer seria uma espécie de inevitável movimento do próprio pensamento. Para Descartes, desaparecer é um problema a ser evitado; para Montaigne, um ponto a ser atingido.

"Fora-daqui": um objetivo

Os devaneios ensaísticos de Montaigne o conduziram para um lugar sem nome, um "fora-daqui" muito singular. Um mundo obscuro, no qual vivem canibais, vigoram medos de muitas ordens, os correios não funcionam como deveriam – na época de Ciro eram muito melhores! –, em que a ociosidade é tão valorosa quanto a reflexão obstinada e assim por diante. Mundo no qual as impressões do "Eu" não chegam a configurar certezas, apenas ocasiões para se deixar levar numa longa jornada noite adentro, rumo ao desaparecimento. O ensaísta move-se pelas sendas daquilo que Vila-Matas denomina de *regiões inferiores*, buscando fixar o seu olhar "somente nos acontecimentos mais minúsculos, em tudo o que parece provisório, transitório" (VILA-MATAS, 2009b, p. 129). Decorre disso seu interesse pelas histórias mais banais, muito provavelmente. O "fora-daqui" de Montaigne, curiosamente, não se encontraria em um além-mundo, sendo antes o efeito extraído da construção de uma outra relação com o espaço do vivido. Seria, pois, uma espécie de "fora-daqui" imanente.

Descartes, por sua vez, não obstante ciente de que o homem tende naturalmente a entregar-se aos mais loucos devaneios e seguir em direção ao desaparecimento, esforça-se em achar o eterno e o imutável para poder observar o mundo e seus desvios a partir de um alhures. Para tanto, sua

arte do retrato segue os preceitos defendidos há tempos em *Discurso do Método*, quais sejam: a) "nunca aceitar coisa alguma como verdadeira sem que a conhecesse evidentemente como tal" (DESCARTES, 2009, p. 33), ou seja, aceitar apenas aquilo que se apresenta de maneira imediata e inconteste como correta ao meu espírito – no caso, as verdades matemáticas –, de modo claro e distinto; b) no exame dessas verdades, dividir as dificuldades que se apresentam em "tantas parcelas quantas fosse possível e necessário para melhor resolvê-las" (DESCARTES, 2009, p. 34); c) iniciar a análise dessas pequenas partículas constituintes dessa pretensa verdade pelas partes mais simples e mais fáceis de se conhecer; e, por fim, d) enumerar e revisar cada conclusão, a fim de nada omitir.

Esse método, acessível a todos na visão de seu autor (DESCARTES, 2009), estabelece uma série de preceitos capazes de nortear *a priori* uma investigação ou uma experimentação de si. Evitando se mover pelas *regiões inferiores*, na quais tudo é transitório e incerto, o autor das *Meditações Metafísicas* pensa um caminho seguro para orientar suas práticas de pensamento e elevar-lhe o espírito a fim de melhor observar o mundo que o rodeia.

Descartes também almeja um "fora-daqui", mas, diferentemente daquele buscado por Montaigne, esse encontrar-se-ia alhures. Duvidando plenamente de seu mundo, não partilha de uma crença nas forças criativas do vivido tal qual Montaigne. Para Descartes, a verdade e a certeza partiriam de um ser extramundano, Deus, cuja maior manifestação seria a nossa própria individualidade como seres pensantes que somos, o nosso "Eu" ou o nosso *cogito*. As histórias banais, os relatos fantásticos e as fabulações dos homens não o interessam, por serem frutos de seres iludidos e enganados. Ali, aonde Montaigne enxerga potência para acreditar nesse mundo, Descartes só vê erro e ilusão, quando não loucura.

A pintura de Descartes, por conseguinte, segue preceitos muito bem definidos e delineados. Tais preceitos devem permitir-lhe extrair os fundamentos de seu mundo para melhor representá-lo em seus quadros; Montaigne, por sua vez, apresenta-se como um desvairado artista, seus quadros não seguem regras ou protocolos de nenhuma ordem. Enquanto Descartes cria teorias e metodologias para melhor representar o seu mundo, Montaigne as perde.

Perder teorias, diz-nos Vila-Matas (2010), seria algo essencial para o exercício do pensamento. Para os que primam por mover-se nas *regiões inferiores*, não existiria um alhures ou algo similar, apenas movimentos e devires. Para captá-los, precisamos criar um espaço outro, um "fora-daqui". Não se trata de vislumbrar um além-mundo, tal qual Descartes, acessando uma imagem de um lugar mais verdadeiro e perfeito, mas habitar o espaço do vivido com suas baixezas e impurezas, ou seja, apossar-se das forças constitutivas de nosso mundo de modo a transmutá-las em alguma coisa outra, algo da ordem do impensável. Para tanto, convém escapar dos desmandos do *cogito*, dos imperativos da razão e buscar acessar uma zona nebulosa na qual não há nada senão fabulações

e invenções, senão pensamento. As teorias e metodologias, elementos importantes da arte cartesiana, atam-nos ao cotidiano de uma maneira torpe, obrigando-nos a enxergar apenas o estático e o imutável, apenas um instantâneo do mundo, enquanto uma arte ensaística como a de Montaigne procura produzir um fluxo voraz de pensamento, a partir do qual o impensável se torna possível.

Foi Gilles Deleuze (1988) quem, certa vez, argumentou que o pensamento não opera por recognição, mas por criação. Ou seja, apenas quando acessamos o impensável, aquilo que não encontra referência no mundo sensível ou das ideias, passamos realmente a pensar. A arte de Montaigne, por conseguinte, pode ser vislumbrada como um modo de ousar pensar, algo característico da forma ensaio. O que significaria isso? O pensamento, prossegue Deleuze, é de ordem intensiva, jamais extensiva – não obstante o privilégio da sensibilidade para sua produção:

> O pensamento só pensa coagido e forçado, em presença daquilo que "dá a pensar", daquilo que existe para ser pensado – e o que existe para ser pensado é do mesmo modo o impensável ou o não pensado, isto é, o fato perpétuo que "nós não pensamos ainda". É verdade que, no caminho que leva ao que existe para ser pensado, tudo parte da sensibilidade. Do intensivo ao pensamento, é sempre por meio de uma intensidade que o pensamento nos advém. O privilégio da sensibilidade como origem aparece nisso: o que força a sentir e aquilo que só pode ser sentido são uma mesma coisa no encontro, ao passo que as duas instâncias são distintas nos outros casos. Com efeito, o intensivo, a diferença na intensidade, é ao mesmo tempo o objeto do encontro e o objeto a que o encontro eleva a sensibilidade. (DELEUZE, 1988, p. 210)

Esses encontros violentos com certas intensidades constitutivas do mundo são capazes de engendrar pensamento em nós, seu surgimento se dá naquelas *regiões inferiores* nas quais Montaigne, Vila-Matas e tantos outros buscam habitar. Regiões nas quais não há método ou caminho seguro para nos guiar, apenas uma forte corrente que nos arrasta para campos ainda não configurados.

A arte cartesiana do retrato, seguindo uma vez mais Deleuze (1976; 1988; 2010), partilharia de uma concepção equivocada do que significaria pensar, sendo portadora de uma imagem dogmática de pensamento. Essa imagem estaria assentada em três pressupostos, quais sejam: 1) haveria uma relação necessária e natural entre a verdade e o pensamento; 2) desviamo-nos da verdade por conta de uma série de distrações – sentidos, sonhos, devaneios etc. –, uma vez que não somos única e exclusivamente seres pensantes; e, por fim, 3) para evitar tais distrações, bastaria um método – um artifício – capaz de nos colocar novamente em contato com a nossa natural propensão à verdade. Para os adeptos dessa imagem dogmática, pensar significaria, em resumo, o estabelecimento de relações entre fatos empíricos e verdades há muito estabelecidas, partilhadas por todos graças ao senso comum ou por encontrarem-se instituídas em um além-mundo. A dificuldade em não conseguir forjar tais relações derivaria do fato de não sermos unicamente seres

pensantes, mas sujeitos dotados de sensibilidade, propensos a devanear e a sonhar acordados. Seres de fabulação, ensaístas por ocasião. Descartes, para sanar esse problema, concebe uma parcela de nós tomada como puro pensar – o *cogito* – e que, portador de um método preciso, seria capaz de acessar a verdade primeira do mundo – aquela estabelecida por um Deus portador de bondade infinita –, livrando-nos dos nossos mundanos erros e equívocos.

Para Deleuze (1988), esse sujeito cartesiano jamais conseguiria realmente pensar, uma vez que o pensamento seria antes uma criação da ordem de movimentos terríveis, apenas suportados por sujeitos larvares, do que uma verdade reconhecida por uma substância pensante completamente formada, o dito *cogito*. Pensamos em nossa involução, ao atingirmos aquele instante indiscernível em que deixamos de portar um "Eu" ou uma consciência ou algo similar. Pensamos quando do encontro com o fluxo intensivo próprio das *regiões inferiores*.

A questão que fica, pois, é: como acessar esses movimentos terríveis? Em primeiro lugar, prossegue Deleuze, seria preciso "engendrar pensar no pensamento" (1988, p. 174). Para isso, seria necessário escapar da imagem dogmática de pensamento, aquela mesma propagada por homens como Descartes, livrando-se de seus pressupostos e criando um "fora-daqui". Como bons pintores, precisamos começar limpando os clichês de nossas telas:

> O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê. Ora, tudo o que tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la. Portanto, ele não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo: ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia. Em suma, o que é preciso definir são todos esses "dados" que estão na tela antes que o trabalho do pintor comece. E, entre esses dados, quais são um obstáculo, quais são uma ajuda ou mesmo os efeitos de um trabalho preparatório. (DELEUZE, 2007a, p. 91)

Encontramos ressonâncias, nessa imagem deleuziana, com a discussão de Vila-Matas sobre perda de teorias. Para o pensador catalão (2010) a escrita só acontece quando a permitimos seguir seus próprios rumos ou, em outros termos, quando deixamos de imaginar o que escreveríamos caso escrevêssemos e passamos simplesmente a escrever. As metodologias, nesse sentido, podem ser danosas, uma vez que estão carregadas de pressupostos sobre como escrever ou pensar. Enchem, portanto, a folha em branco de modelos e orações pré-formatadas. Ora, não sabemos de antemão como uma escrita acontece, como estabelece os seus próprios caminhos, e tampouco do que seria capaz. Para descobrir, precisamos limpar a folha de seus clichês, apropriando-se de elementos que podem ajudar a empreitada escritural e abdicando de outros capazes de a atrapalhar.

Vila-Matas (2010), nesse esvaziamento da página em branco ou na busca da construção de seu "fora-daqui", propõe abdicarmos de qualquer teoria ou metodologia, para que possamos adotar *procedimentos*. Estes, tais quais concebidos por Raymond Roussel, seriam capazes de *alegrar* o escrito, ou seja, vitalizá-lo. Por meio do estabelecimento de conexões diversas – Vila-Matas, por exemplo, escreve seus textos distorcendo citações literárias e filosóficas, algumas inventadas por ele –, o *procedimento* permitiria a criação de ocasiões para a escrita, situações nas quais somos conduzidos pelos fluxos fabulatórios dos próprios movimentos escriturais. Diferentemente do método, o *procedimento* é informe. Não possui pressupostos, tampouco regras ou ponto de chegada. Acredita piamente nesse mundo, procura habitá-lo, sendo o seu único compromisso com as forças criativas das *regiões inferiores*.

Operando por meio de descrições singelas de banalidades cotidianas, o procedimento em Vila-Matas segue o caminho da crônica, esse modo de pensamento que nos ata ao rés do chão. O próprio Roussel aproxima-se desse modo de pensar ao optar, em *Como escrevi alguns dos meus livros* (2015), por descrever de forma coloquial suas brincadeiras escriturais, ao invés de criar uma série de preceitos ou regras, ou seja, ao optar por uma arte mais próxima de Montaigne e Vila-Matas do que de Descartes. Para o autor de *Locus Solus*, cada qual elabora seu próprio procedimento, uma vez que não existe um procedimento universal capaz de ser utilizado por todos para atingir um determinado e único fim, tal qual ocorreria com o *cogito* cartesiano. Existiriam, portanto, apenas procedimentos singulares, cujos resultados só poderiam ser medidos poeticamente dado que "do mesmo modo que com rimas pode-se fazer bons ou maus versos, pode-se, com esse procedimento, fazer bons ou maus livros" (ROUSSEL, 2015, p. 44). Nessa obra, Roussel descreve as primeiras brincadeiras literárias as quais se entregou, ainda na infância, e prossegue falando de alguns momentos de seus livros, considerados por ele engraçados ou dignos de uma história.

Um procedimento, diante da folha em branco, brinca com os elementos que já estariam lá de maneira virtual: ora permitindo à escrita encontrar-se com um ou outro vetor de força capaz de potencializar o escrever, conduzindo-nos forçosamente a zonas de fabulação; ora descartando-os, por impedirem os devaneios. O *procedimento*, argumentou Deleuze (1997), nada mais é do que a escrita em processo. Processo infinito, incapaz de ser domado, tal qual o pensamento. Processo que surge quando, paradoxalmente, desaparecemos com o "Eu", com o *cogito*, e com toda e qualquer metodologia. Se, caso optemos por embrenharmo-nos nessa vereda, não há método ou caminho seguro, tampouco modos de domar o pensamento-escrita, como prosseguir? Uma saída, vislumbrando as discussões deleuzianas e deleuzo-guattarianas, seria a experimentação.

A experimentação é o jogo próprio dos que procuram habitar as *regiões inferiores*, buscando desaparecer com o seu "Eu" e entregando-se aos movimentos terríveis perceptíveis apenas àqueles

que involuem. Procedimental, dado seu caráter informe e pouco prescritivo, oferece riscos para aqueles que ousam enfrentá-la. A involução pode chegar a um ápice no qual não restaria nada senão vidas apáticas, entregues a um nada de vontade. Podem-se realizar boas ou más experimentações, algumas, inclusive, podem resultar mortais. Por essa razão, Deleuze e Deleuze-Guattari insistem na questão da prudência.

Antes de encararmos essas nossas adversárias, convém aguçarmos nosso olhar para essa outra arte surgida com os *Ensaios* de Montaigne. Ali, deparamos com um modo de pensar que jamais deixou de assombrar as ciências modernas. Não podemos ignorar, ademais, o quanto a produção educacional deleuziana e/ou deleuzo-guattariana dialoga sobremaneira com esse espírito ensaísta surgido na modernidade, em sua ânsia por escapar dos desmandos do cartesianismo. Abramos, pois, espaço para uma história.

Dos avessos ou a arte do entorno: um intervalo

Reza a lenda que Montaigne havia mandado gravar algumas citações de autores clássicos nas paredes de seu quarto, de modo a melhor se deliciar com a sabedoria dos antigos. Lia-as em voz alta, de boca cheia. A escolha desses excertos advinha do quão saborosos soavam ao serem lidos em voz alta, do quanto apeteciam aos ouvidos. O falar, dizia, deveria ser algo "suculento e musculoso" (MONTAIGNE, 2002, p. 256). Em alguns momentos, cansava-se do sabor apresentado por algum dito e mandava substituí-lo por outro, mais adequado ao paladar daquele momento. Após sua deglutição, regurgitava-as no papel. Devorava essas inscrições de maneira singular, distorcendo-as e readequando-as ao contexto dos ensaios com os quais lidava naquele momento. Em *Da educação das crianças*, o autor não teme de maneira alguma expor os modos como abocanhava as inscrições clássicas gravadas em suas paredes, devorando-as conforme o sabor do tema tratado por ele em um determinado escrito. Comparava esse gesto – Montaigne o chama de *plágio* – com o ato de comer propriamente. Em certa altura, referindo-se a esses estranhos hábitos, afirmou:

> No entanto bem sei com quanta ousadia eu mesmo tento a todo momento igualar-me a meus plágios, ir par a par com eles, não sem uma temerária esperança de conseguir enganar os olhos dos juízes ao discerni-los. Mas isso é graças tanto à minha aplicação como à minha imaginação e minha força. E, depois, não rivalizo com esses velhos campeões por atacado e corpo a corpo: é por repetição, por golpes miúdos e leves. Não me obstino; apenas apalpo-os e não tanto vou como negaceio em ir. (MONTAIGNE, 2002, p. 220)

Por golpes miúdos e leves, apalpando-os e repetindo aquilo que outrora disseram, é assim que Montaigne lentamente deglutia a sabedoria dos antigos. Compara-se com as abelhas, seres que

"lidam com flores de todas as espécies, mas depois fazem o mel que é unicamente seu e não do tomilho ou da manjerona" (MONTAIGNE, 2002, p. 223). Sim, pois, como reza a etiqueta, "é prova de crueza e de indigestão regurgitar o alimento como foi engolido" (MONTAIGNE, 2002, p. 224).

Encontramos uma técnica similar em Enrique Vila-Matas, para quem a perda de teorias passa sobretudo por um procedimento de devoramento e distorção de citações alheias. Acreditando que as frases ganham novos sentidos ao serem glosadas, retocadas ou simplesmente alocadas em um contexto insólito, Vila-Matas (2010) constrói um procedimento para utilizá-las como ocasião para que a escrita possa acontecer. Uma citação ou uma obra inteira podem ser devoradas, tornando-se elementos capazes de abrir caminhos para o pensamento ou para a escrita. Antropofagia pura, o procedimento, nesse sentido, permite digerir certos objetos/ideias e regurgitá-los em outros campos problemáticos. Raymond Roussel, por exemplo, tomou uma brincadeira com as palavras, típica do universo infantil, e comeu-a – tal qual a apreciação do Bispo Sardinha pelos Caetés –, expelindo-a posteriormente em uma seara literária.

Montaigne e Vila-Matas, elegidos por nós como dois importantes praticantes dessa voraz arte do retrato, são pintores bárbaros, atuam como selvagens retratistas antropófagos. E como selvagens malandros que são, sabem que, em toda pintura, há sempre alguns espaços relegados a um segundo plano nos quais seria possível regurgitar um pequeno objeto/ideia capaz de modificar a relação do espectador com a cena retratada em uma tela. Seguem, assim, uma antiga tradição retratada em *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)* por Serge Gruzinski (2006). Nessa obra, o historiador francês narra os embates entre os povos originários das Américas e os colonizadores espanhóis em torno das imagens.

Idólatras, os americanos possuíam *zemes* e *ixiptlas*, pequenos bonecos ou outros objetos carregados de inscrições que encarnavam os seus deuses ancestrais. Diferentemente das imagens sacras espanholas, esses artefatos não representavam o panteão de divindades daquele povo, mas os encarnava. Os deuses, podemos dizer, não residiam alhures, em algum céu ou em uma outra vida, mas viviam em companhia dos homens, em suas casas ou mesmo pendurados em seus pescoços. Conversavam, sentiam fome e sede. Descritos como seres fantásticos, capazes de se imiscuir facilmente com a densa selva tropical, costumavam assombrar o imaginário cristão, no qual eram representados como aberrantes demônios coloridos. Uma das mais violentas políticas levadas a cabo pelos colonizadores consistia em destruir esses objetos e substituir as imagens a eles associadas por aquela do Deus cristão.

É curioso como Montaigne, em *Dos canibais*, pintou esse povo, considerando-os puros e "mais próximos de sua naturalidade original" (2002, p. 308). Seus costumes e tradições, para o

artista, eram elevados e, por vezes, muito mais ricos e interessantes do que aqueles cultivados na Europa. O único problema, na visão de Montaigne, não era o fato de cultuarem outros deuses ou mesmo de deglutirem uns aos outros, mas o fato de não usarem calças. Por conta desse pequeno detalhe, muitos cristãos acreditavam ser necessário promover uma reformulação moral desses povos. E essa dita reformulação passava pela imposição da fé católica, muitas vezes infligida de maneira violenta. Esse processo de aculturação ocorreu, lembra Gruzinski (2006), de distintas formas.

Em um primeiro momento, os espanhóis acabaram com os rituais denominados por eles de bárbaros e destruíram toda e qualquer forma de idolatria pagã, substituindo os artefatos ancestrais por imagens e símbolos católicos – únicos passíveis de adoração. Não obstante o sucesso inicial, dado o fato de povos originários considerarem os colonizadores como divindades – Hernán Cortez foi considerado como a reencarnação de *Quetzalcoatl* –, seu efeito demonstrou ser de curto fôlego. Os deuses ancestrais, em algumas ocasiões, eram sacrificados em prol de melhorias terrenas, ou seja, eram mortos em troca de mudanças climáticas ou sociais. Não raro, eram devorados. Não por outro motivo, Montezuma, certa vez, recebeu a cabeça de um espanhol, como se de um deus fosse. A relação com as divindades era mais profana do que aquela cultivada pelos espanhóis. Por esse motivo, com o passar do tempo, os colonizadores atentaram que seria preciso educar esse povo para uma devida apreciação e veneração da iconografia católica. Não bastava lhes ensinar como vestir calças e usar lenços, era preciso devorá-los na fé cristã.

Imagens sacras e outros objetos de teor católico foram trazidos para o novo mundo e alguns padres, inicialmente, permitiram que esses objetos figurassem em altares pagãos ao lado dos *zemes* e dos *ixiptlas*. Era um modo de permitir um primeiro contato com os preceitos do catolicismo. Um lento e gradual trabalho de substituição teve início então, os deuses pagãos foram gradativamente sendo substituídos pelo Deus católico e, com o passar do tempo, as punições pela idolatria aos velhos deuses retornaram e se enrijeceram. Isso, porém, não impediu de todo os cultos clandestinos. Uma pequena inscrição em uma cruz, um objeto simples deixado aos pés de um altar cristão, alguma marcação feita no avesso de um quadro e outras tantas formas de resistência surgiram.

O caso mais emblemático relatado por Gruzinski (2006) diz respeito às artes sacras desenvolvidas nas Américas, em oficinas e ateliês aqui instalados. Enquanto a arte principal, a representação maior, ficava a cargo dos religiosos espanhóis, o entorno do quadro – ou mesmo a moldura – era encargo dos povos colonizados. Ali, nesse entorno, eles inseriam pequenas marcações, símbolos minúsculos que modificavam o modo como se relacionavam com as imagens

católicas. Devoravam a nova religião e regurgitavam-na imiscuída com elementos dos antigos cultos.

Conta-se que alguns jesuítas se impressionaram com o modo como um índio conversava com um Jesus crucificado, falava longas horas com ele e pedia-lhe conselhos e auxílios em suas empreitadas. Era um exemplo de fé católica, diziam. Estranharam, porém, quando o mesmo ofertou comida e água para a imagem, alegando que a mesma estava com fome. Ao analisarem a cruz, perceberam uma pequena marca pagã em sua base. Não seria descabido afirmar que, esse *bárbaro*, ao colocar uma pequena citação pagã na cruz que portava consigo, deslocando-a, vitalizou sua antiga fé graças àquele artefato cristão. Criando, pois, um bárbaro procedimento.

Ora, a arte de Montaigne e de Vila-Matas deve muito aos hábitos e costumes dos antropófagos, dos pagãos e de outros tantos habitantes das *regiões inferiores*. Foram eles os responsáveis por mostrar a importância dos avessos, o quanto o entorno de um retrato pode ser preenchido com uma série de outros elementos a fim de modificar a cena principal ou, em outros termos, deslocá-la para outro campo de problemas. Foram os primeiros a utilizar a fórmula: *roubemos espaço para uma história*...

Como toda pintura, nas linhas precedentes também pulsa uma ancestral arte do entorno. Constituída por discussões que, não obstante longe de nosso objeto principal, ajudam-nos a devorá-lo. São comentários suculentos e musculosos, leituras capazes de nos permitir pensar um pouco sobre o avesso do aparato conceitual deleuziano e deleuzo-guattariano. Não concordamos de todo com as leituras que serão doravante regurgitadas, mas deglutimos com prazer algumas das inquietações apresentadas por esses autores. A principal delas, como não poderia deixar de ser, resumir-se-ia à seguinte indagação: como trabalhar em companhia de Deleuze e Deleuze-Guattari sem transmutá-los em gurus ou meras grades de leitura de mundo? Preocupação partilhada com muitos autores do campo educacional brasileiro. Podemos afirmar que nosso interesse por nos aprofundarmos no conceito de experimentação, sua relação com a prudência, ao fim, não passa de um modo de regurgitarmos essa dificuldade, de tocarmos nos riscos e nos problemas metodológicos colocados por muitos dos conceitos deleuzianos e deleuzo-guattarianos. A nossa arte do entorno, por sua vez, auxiliar-nos-á nesse processo. Antes de apresentá-la, porém, convém contar uma piada.

Uma antiga anedota, muito popular na extinta URSS, começava com a seguinte indagação: *Qual a diferença entre um socialista e um capitalista?* E, como resposta, sugeria: *um socialista é alguém que leu O Capital de Karl Marx, enquanto um capitalista é alguém que leu e entendeu O Capital de Karl Marx*. Andrew Culp (2016) retoma tal anedota para referir-se aos (des)caminhos trilhados pelas obras de Deleuze e Deleuze-Guattari ao redor do globo. Alçados, na visão de Culp, ao patamar de *zemes* ou *ixiptlas*,

seres propagadores de respostas ousadas aos desmandos do capitalismo moderno, os pensadores franceses também acabaram sendo devorados por muitos dos discursos capitalistas vigentes. O fundador do famoso site de variedades *BuzzFeed*, Jonah Peretti, por exemplo, deglutiu em sua tese a obra dos autores de *Mil Platôs* e Jared Cohen, diretor de ideias da *Google*, regurgitou os argumentos de Deleuze e de Deleuze-Guattari em um relatório público de sua empresa. Esses curiosos fatos, bem como muitos outros resgatados por Culp, indicam que o referencial teórico de Deleuze e Deleuze-Guattari não são abocanhados apenas por aqueles interessados em produzir linhas de fuga em relação ao capitalismo vigente, tal qual Toni Negri e Michael Hardt, mas também pelos principais agentes desse sistema global.

Para Culp (2016), muitos dos conceitos forjados em *Capitalismo & Esquizofrenia* acabaram por se transmutar em uma espécie de mantra budista do novo empresariado californiano. *Transversalidade*, *conexões rizomáticas*, *agenciamentos coletivos*, *afectos* e outros tantos termos deleuzianos e deleuzo-guattarianos, surgem amiúde nos pronunciamentos e documentos oficiais do grande empresariado norte-americano, justificando políticas agressivas no âmbito das relações trabalhistas e nas políticas de proteção intelectual. No prognóstico traçado pelo autor, muito dessa assimilação seria decorrência do cânone da alegria[15] propagado pelos comentadores de Deleuze e Deleuze-Guattari ao redor do globo. *Criação*, *conexão*, *devir* e outros tantos conceitos, teriam sido trabalhados de maneira imprecisa e acrítica, gerando uma espécie de *metafísica da positividade* (CULP, 2016). Não obstante o caráter vitalista da filosofia deleuziana e deleuzo-guattariana, com uma acentuada insistência na abnegação do negativo, suas obras guardariam também certos movimentos – ou tarefas – destrutivas, lembra-nos Culp.

Em *O Anti-Édipo*, por exemplo, Deleuze e Guattari (2010) não negam que a esquizonálize possuiria uma tarefa negativa, atrelada à destruição do caráter representacional do inconsciente, mas que esta operaria em consonância com as suas tarefas positivas. O próprio pensamento, ademais, só surgiria por meio de uma violência propiciada por um encontro, por meio da destruição dos laços sensório-motores forjados pelo senso comum e pelo bom senso. O mesmo se aplica às discussões sobre criação conceitual empreendida em *O que é a Filosofia?* e às discussões sobre simulacro em *Lógica do Sentido*. A criação em Deleuze, defende Culp (2016), implica a destruição dos mundos erigidos pela representação. Por esse motivo, o autor ressalta a importância de retomarmos a face obscura de Deleuze, atentando para um *Dark Deleuze*.

[15] *Canon of joy*, no original (CULP, 2016).

O negativo da filosofia deleuziana e deleuzo-guattariana não atuaria como um limitador da experiência, dado o caráter imanente desse pensamento[16], mas apenas permitiria atentarmos para algumas especificidades e alguns riscos inerentes ao aparato conceitual forjado por Deleuze, em parceria ou não com Guattari. Os usos apressados desses conceitos, costumeiramente transmutados em palavras de ordem ou slogans, acabaram por apagar o aspecto negativo ou destrutivo do pensamento dos autores de *Mil Platôs* e, desse modo, geraram uma enorme confusão epistemológica. Longe de potencializarem algumas resistências ao capitalismo global ou coisa que o valha, essas apropriações alegres e despreocupadas apenas acabaram por transmutar o aparato conceitual de Deleuze e Deleuze-Guattari em fundamentos metafísicos para os novos tempos. A ética deleuziana e deleuzo-guattariana, em suma, perdeu terreno para uma sua estética.

Agir de maneira anti-edípica, criar linhas de fuga e adentar em agenciamentos capazes de potencializar o nosso viver, tornaram-se mantras citados tanto por pesquisadores acadêmicos de esquerda quanto pelo CEO da empresa Google. Mas não é essa forma de vida, pautada por um valor transcendente – ainda que este seja extraído de qualquer tomo de *Capitalismo & Esquizofrenia* –, que Deleuze e Deleuze-Guattari pareciam defender em suas obras. Por essa razão é preciso atentar para o modo como essa uma vida deleuziana e deleuzo-guattariana não prescinde de uma tarefa negativa ou destrutiva, defende Culp (2016) que, como bom colonizador, defende o fim da idolatria: "precisamos matar os nossos ídolos" (p. 7).

É curioso como, em um outro diapasão, Jean-Clet Martin defende algo similar em seu livro *Le siècle deleuzien* (2016). Publicado no mesmo ano que *Dark Deleuze* de Culp, o filósofo francês considera que adentramos realmente no século deleuziano, momento no qual os conceitos de Deleuze e Deleuze-Guattari circulam com facilidade, sendo deglutidos em banquetes os mais diversos. O autor, revisitando o famoso jargão lançado por Michel Foucault – "um dia o século será deleuziano" –, argumenta que deixamos de habitar o século da razão, o século cartesiano, e passamos a habitar um século que pode ser plenamente descrito por meio de conceitos deleuzianos como *multiplicidade*, *diferença*, *variação* etc. Conceitos que outrora soaram como radicais, passaram então a se conformar ao real. Não há problema algum nisso, apenas a confirmação do olhar aguçado lançado por Deleuze para os fluxos contemporâneos e capaz de explicar os movimentos do capitalismo; mas, como argumenta Martin (2016), essa confirmação das teses deleuzianas e/ou deleuzo-guattarianas acabou por gerar alguns *enfants terribles* [crianças terríveis]. Uma geração que,

[16] Nesse sentido, seria muito similar ao uso do negativo nos escólios espinosanos, tal qual referenda Deleuze (1968). Em Espinosa, a negação é utilizada a favor de um modo de expressão que nega o próprio negativo, uma vez que surge a serviço sempre de uma afirmação especulativa e de uma alegria prática. O negativo, por conseguinte, funciona a serviço de uma positividade ímpar, por meio de uma construção argumentativa singular. Culp, infelizmente, em nenhum momento toca na questão formal dos escritos deleuzianos e deleuzo-guttarianos.

sem o perceber talvez, acabou regurgitando o referencial teórico do autor de *Diferença e Repetição* em uma grade fenomenologia, criando uma interpretação de mundo capaz de dizer do real e supostamente apreendê-lo em sua totalidade. Toda filosofia, defende Martin, passa por uma atividade criativa única, mas quando deixamos de formular conceitos, ou vitalizá-los em outros campos problemáticos, acabamos conformando-os à ordem do real. Os conceitos, nesse sentido, tornam-se descritivos, perdendo sua potência virtual, sua força em criar outros mundos.

Pensar é uma atividade difícil, prossegue Martin (2016), e esse é um pressuposto fundamental para todos aqueles ávidos pelo pensamento de Deleuze e Deleuze-Guattari. Conformar-se a dizer do mundo a partir do referencial teórico de *Capitalismo & Esquizofrenia* significa furtar-se de ousar experimentar pensar por conta própria. E ousar pensar é o único desafio lançado por Deleuze e Guattari aos seus leitores. Martin defende que, nesse século deleuziano, muitos deixaram de compreender o jogo próprio da filosofia, relegando sua tarefa criativa para um segundo plano. O mundo contemporâneo talvez tenha passado a se organizar de maneira rizomática, mas o uso indiscriminado dessa expressão para explicar essa realidade não produziria pensamento de fato. É preciso, conclui Martin (2016), ultrapassar certa leitura essencialista de Deleuze e resgatar o espírito próprio de sua filosofia, sua compreensão do quão difícil é produzir pensamento. Para o autor de *Le siècle deleuzien*, precisamos sair do autor, conectá-lo a problemas que não moveram o seu pensamento, e buscar devorá-lo com outros acompanhamentos – o comentador sugere em diversos momentos a suculenta carne de Jacques Derrida.

Nenhum desses autores apresentam críticas novas, apenas aprofundam e radicalizam elementos presentes em uma geração anterior de comentadores, regurgitam sobras de outros banquetes. Ian Buchanan (2000), por exemplo, em seu *Deleuzism*, mormente no capítulo *Deleuze's Project: the method in his madness*, já havia apresentado argumentos muito similares aos de Culp (2016). Buchanan enxerga um Deleuze que, embora combata Hegel e sua dialética, argumenta dialeticamente, e, assim como recusa a metáfora, utiliza-se delas a todo instante. A loucura do método deleuziano, paradoxal e inconstante, seria estratégica, uma forma de evitar o estancamento dos fluxos de pensamento à categorias dadas de antemão, mas normalmente induz a má-leituras de muitas ordens. Quantos leitores deixaram de atentar para os minuciosos movimentos do autor, prendendo-se nas palavras de ordem que eram enunciadas apenas? As mesmas palavras de ordem, aliás, que geraram aquele cânone da alegria denunciado por Culp (2016).

Já na França, encontramos ecos das críticas elaboradas por Jean-Clet Martin em Phillipe Mengue, sobretudo em *Utopies et Devenir Deleuziens* (2009) e *Faire l'idiot: la politique de Deleuze* (2013). Mengue discute um certo Deleuze político e chega a reconhecer que o único exemplo de conduta política passível de ser extraído do *corpus* deleuziano e deleuzo-guattariano é a figura do idiota; um

contraexemplo, na verdade. E o fato de ser o idiota a figura central de Deleuze para pensarmos a política apresenta mais problemas do que soluções, uma vez que é impossível pensar resistências ao cenário político contemporâneo a partir dessa personagem – embora muitos o façam –, que age de maneira involuntária e irracional. O que resta, então? Sair de Deleuze, evitar pensar o mundo a partir de suas categorias, ultrapassá-lo. Deleuze serviria como um mero arcabouço teórico de qualquer tipo de militantismo, defende Mengue, tampouco restringe-se a ser uma grade de leitura do mundo.

Percebemos certos pontos em comum nos autores supramencionados. Em primeiro lugar, o alvo não é propriamente Deleuze, mas os seus *enfants terribles* ou o cânone da alegria ou, em termos mais precisos, os seus seguidores e as apropriações feitas do referencial deleuziano e/ou deleuzo-guattariano. Em suma, o problema são os idólatras. E, em segundo lugar, uma necessidade de sair de Deleuze, conectá-lo a outros autores e outras ideais, devorá-lo acompanhado de outros pratos. De um certo modo, soa como se as análises e leituras apresentadas pelo autor de *Diferença e Repetição* fossem atuais e interessantes – afinal, é o século deleuziano conforme argumenta Martin (2016) –, mas que, caso se queira resgatar a potência do aparato conceitual elaborado por Deleuze, seria necessário produzir variações em seus conceitos, conectá-los a outros problemas. Caso isso não seja possível, restaríamos reféns das apropriações fenomenológicas, militantes, alegres, apressadas, displicentes etc. Ou seja, para lidar com o aparato conceitual deleuziano e/ou deleuzo-guattariano, seria preciso regurgitar o alimento, mas não tal qual foi engolido.

Não obstante figurarem no avesso desse trabalho, não possuímos uma relação idólatra com esses comentadores. Lembremo-nos do encerramento da introdução de *Mil Platôs*, intitulada *Rizoma*, na qual Deleuze e Guattari pintam o seguinte quadro:

> Escrever a n, n-1, escrever por intermédio de *slogans*: faça rizoma e não raiz, nunca plante! Não semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades! Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! Nunca suscite um general em você! Nunca ideias justas, justo uma ideia (Godard). Tenha ideias curtas. Faça mapas, nunca fotos nem desenhos. Seja a pantera cor-de-rosa e que vossos amores sejam como a vespa e a orquídea, o gato e o babuíno. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.36)

A exigência de uma escrita que opere por *slogans* busca conferir uma certa velocidade aos escritos deleuzianos e deleuzo-guattarianos. Trata-se de um recurso estilístico importante, uma vez que conferiria um fluxo específico ao texto. Este não deve ser objeto de ruminação[17], exigindo uma lenta deglutição por parte do leitor mais sensível. Antes, trata-se de um prato para ser devorado

[17] Aqui, talvez, deparamos com o principal ponto de discórdia entre Deleuze/Deleuze-Guattari e Nietzsche (2005). Para o filósofo alemão, como defendida no prólogo de sua *Genealogia da Moral*, a arte da leitura deve ser conduzida pelo tempo lento do ruminar de uma vaca ao invés da pressa bulímica do homem moderno.

voraz e rapidamente. Sendo um fluxo dentre outros, a escrita pode ou não se conectar com tantas outras coisas, pode ou não afetar o seu leitor. Por esse motivo, de nada adianta uma verborragia argumentativa para ser deglutida em lentidão ou algo que o valha. Um livro não é da ordem do convencimento, mas do *afecto*.

Em entrevista concedida à Raymond Bellour, por ocasião do lançamento de *O Anti-Édipo*, Deleuze comenta que haveriam duas maneiras de ler um livro: na primeira, buscar-se-ia significar o escrito, construir um significado interno à economia vocabular do livro; na segunda, procurar-se-ia conectar o livro ou o escrito com o seu fora, com o não-livro, com o não escrito (DELEUZE, 2015). Essa segunda maneira de ler implicaria o abandono da ruminação, a lenta busca pelos significados ocultos de cada palavra, e na adoção de uma atenta e voraz leitura desinteressada. Deleuze compara o leitor ideal de sua filosofia com o apreciador de poesia, aquele que ao ler apenas se pergunta *isso passa ou não?* Consigo devorar ou não? Para o filósofo, "se passar, aquele que lê não irá perguntar pelo significado, o que é esse conceito, o que significa 'fluxo', 'corpo sem órgãos', a não ser que lhe diga alguma coisa" (DELEUZE, 2015, p. 211).

Tempos depois, no diálogo travado com Claire Parnet, Deleuze retornaria a essa questão para argumentar o seguinte:

> Mas uma boa maneira de ler hoje em dia, seria tratar um livro como se ouve um disco, como se vê um filme ou uma emissão televisiva, como se recebe uma canção: qualquer tratamento do livro que exija um respeito especial, uma atenção de outro tipo, vem do passado e condena definitivamente o livro. Não há nenhuma questão de dificuldade nem de compreensão: os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens. São intensidades que vos são ou não convenientes, que passam ou não passam. Pop'filosofia. Não há nada a compreender, nada a interpretar. (...) É a boa maneira de ler: todos os contra-sensos são bons, na condição todavia de que não consistam em interpretações mas que digam respeito ao uso do livro, que multipliquem o seu uso, que construam uma língua nova no interior da sua língua. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 14-15)

Deleuze, desse modo, parece exigir uma leitura apressada e desinteressada, mais atenta aos sentidos que à razão, porém ao mesmo tempo voraz, uma vez que para que haja conexão seria necessária uma urgência, um problema capaz de incitar-nos a utilizar um texto. Um bom livro é aquele que nos emociona, ao se conectar com problemas e questões que não são realmente as do autor, ao invés daquele que simplesmente busca nos convencer. Nesse sentido, operar com os *slogans* deleuzianos e/ou deleuzo-guattarianos não configura um problema em si, uma vez que é justamente essa a economia discursiva exigida pelos autores de *Mil Platôs*: uma escrita produzida com slogans. Obviamente há riscos: risco, por exemplo, de interpretar demais cada um desses slogans, ruminá-los até torná-los algo reconhecível e racionalmente aceitável ou, pior, transmutar certas palavras de ordem em ídolos a serem venerados e, por isso, passíveis de justificarem as piores

barbáries. Algo que, de certo modo, parece ter acontecido com *O Anti-Édipo*, considerado por seus autores como vítima de um fracasso mais profundo, conforme consta no prefácio da edição italiana de *Mil Platôs*.

Pelos motivos discutidos acima, concordamos com o prognóstico traçado por Jean-Clet Martin em *Le siècle deleuzien* (2016), qual seja: haveria uma dificuldade inerente ao pensamento deleuziano e deleuzo-guattarino, relativo aos modos por meio dos quais essa filosofia se formula e se apresenta ao leitor – com suas exigências afectivas pouco usuais –, que demandaria certa atenção aos riscos, certa desconfiança para com os escritos. Exige-se, em outros termos, liberdade de pensamento, de modo que cada leitor possa realizar suas próprias experimentações. Estas, por conseguinte, não seguem fórmulas ou regras de nenhuma ordem. A experimentação deleuzo-guattariana expressa em *O Anti-Édipo*, comenta Martin (2016), apontaria para uma ideia de liberdade como efeito, distante da ideia incondicionada ofertada por Immanuel Kant em sua crítica[18]. Esse efeito jamais poderia ser produzido voluntariamente, não haveria fórmula alguma capaz de a garantir, e por isso Deleuze e Deleuze-Guattari insistiram na necessidade de um empirismo radical. Somente por meio de experimentações impessoais poderíamos produzir, ao final do processo, algo da ordem de uma liberdade.

Esse empirismo, contudo, poderia resultar em fracassos de muitas ordens, alguns mortíferos, uma vez que sua realização demandaria adentrarmos em um estado de pouca ou nenhuma consciência. O vitalismo deleuziano e deleuzo-guattariano, com sua promessa de liberdade, implicaria em maquinismos de muitas ordens – por isso a importância das discussões conduzidas em *O Anti-Édipo* –, e também em um deixar de lado o ser para nos transmutarmos em pequenas engrenagens de um tresloucado processo maquínico. Processo que não nos oferece garantias de nenhuma ordem, sequer sabemos se sairemos vivos ao final. Perigosa liberdade, portanto. Uma liberdade que encanta, nos seduz ao ponto de irmos sedentos ao seu encontro, mas que, por esse motivo, exige precauções, exige uma lenta voragem. Precaução expressa em diversos slogans ao longo de *Mil Platôs*, como por exemplo a chamada: "é por isso que devemos, mais uma vez, multiplicar as prudências práticas" (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 58).

Mas, estamos indo rápido demais, antes precisamos pintar alguns deslocamentos ético-estéticos-políticos produzidos por esses perigosos movimentos de experimentação no campo das

[18] Kant, em sua *Crítica da Razão Pura*, recusa-se a pensar a liberdade em seu sentido prático, atentando-se para aquilo que o autor denominou de liberdade transcendental, ou seja, uma liberdade necessária, mas não objetivamente conhecida. Por não poder ser objeto de nosso conhecimento, o conceito de liberdade seria um incondicionado ou não passível de representação para um sujeito cognoscente. Na *Crítica da Razão Prática*, porém, tal conceito surgira como um dos alicerces do imperativo categórico e figuraria ao lado do Sumo Bem que deveria nortear nosso agir. Deleuze e Guattari não discutem tal conceito, alinhando-se, talvez, à compreensão que Espinosa (2010) oferece de tal conceito. Liberdade, na *Ética* espinosana, remete ao poder que um corpo possui de afetar e ser afetado.

pesquisas educacionais. Para tanto, procuraremos buscar as ressonâncias desses movimentos com a antiga arte do retrato expressa em Montaigne e focarmo-nos em três distintos veios dessas tentativas de produzir um "fora-daqui": um geográfico, um ético e um poético. Busquemos nos aprofundar um pouco mais nesse outro filão surgido na aurora de nossa modernidade, resgatando certas forças presentes tanto nos *Ensaios* quanto nas pesquisas educacionais contemporâneas.

Uma geografia do "fora-daqui" ou o lenço de Montaigne

Em *Do costume – e de não mudar facilmente uma lei aceita*, Montaigne compartilha o seguinte relato com o leitor:

> Roubemos espaço aqui para uma história. Um fidalgo francês sempre se assoava com a mão – coisa muita avessa ao nosso costume. Acerca disso, defendendo sua atitude (e era famoso pelos ditos espirituosos), ele perguntou-me que privilégio tinha aquela suja excreção para que lhe fôssemos preparando um belo lenço delicado a fim de recebê-la e depois, o que é pior, empacotá-la e guardá-la cuidadosamente em nós; que isso devia causar mais horror e náusea do que vê-la ser lançada fora de qualquer maneira, como fazemos com todas as outras excreções. Achei que ele não falava totalmente sem razão e que o costume me eliminara a percepção dessa extravagância, que no entanto consideramos tão horrível quando é narrada a propósito de outro país. (MONTAIGNE, 2002, p. 167)

Surpreende o ensaísta esse estranho hábito do fidalgo francês, tão distante dos rituais adotados pelos nobres franceses. Esperava-se tal gesto, amiúde considerado extravagante e horrendo, de selvagens ou outros povos, ditos pouco ou nada civilizados, quando muito da plebe francesa. O costume do qual Montaigne estava embebido, porém, turvou-lhe a percepção. O uso de lenços, até então, era visto pelo ensaísta como algo essencial para a preservação da sociedade e caso algum cidadão recusasse soar o seu nariz com um pedaço de pano bordado ou coisa que o valha, o edifício social quiçá entrasse em colapso.

Haveria, para Montaigne, um *império do costume*, responsável por:

> apoderar-se de nós e prender-nos em suas garras de tal forma que mal conseguimos libertar-nos de seu jugo e voltar a nós para refletirmos e raciocinarmos sobre suas ordens. Na verdade, porque o ingerimos com o leite de nosso nascimento, e porque a face do mundo se apresenta nesse estado ao nosso primeiro olhar, parece que nascemos para seguir esse procedimento. E as ideias comuns que vemos ser respeitadas ao nosso redor e infundidas em nossa alma pela semente de nossos pais parecem ser as gerais e naturais. (MONTAIGNE, 2002, p. 173)

O costume, esse "mestre-escola violento e traidor" (MONTAIGNE, 2002, p. 162), surge-nos como algo natural, uma vez que o ingerimos junto com o leite de nosso nascimento, e acaba

por retirar nossa liberdade, condicionando, pois, nosso espaço de experiência ao infligir certas regras morais e prescrições comportamentais. Aprendemos quando crianças, por exemplo, com os nossos pais e professores, a maneira correta de soar o nariz, utilizando-nos de um delicado lenço bordado, bem como sobre a necessidade de preservarmos conosco a excreção produzida. Marca de uma boa educação, não ousamos questionar tal hábito.

Passamos, na sequência, a avaliar os hábitos alheios a partir do costume no qual fomos educados. Não raro, ousamos "educar" os adeptos de outros rituais ou, em outros termos, impomos-lhes o nosso costume – por vezes, à base da força –, por considerá-lo mais civilizado ou avançado. Quão pesado fardo afigura, para Montaigne, essa nossa sanha educadora. Pretensos educadores que somos, na visão do ensaísta, agimos como a velha aldeã que "tendo aprendido a trazer nos braços um bezerro desde a hora de seu nascimento, e continuando sempre a assim fazer, pelo hábito ganhou isto: que ele já era boi adulto e ela o carregava ainda" (MONTAIGNE, 2002, p. 162). Convencionou-se chamar esse modelo "pedagógico" de cultura.

Montaigne, desconfiando do modo operatório de nossa cultura, procurou seguir por uma outra via: enxergando, na multiplicidade de hábitos existentes no mundo, a expressão de uma infinita potência criativa. Visando desvencilhar-se desse *boi adulto*, buscou compreender os múltiplos costumes com os quais deparou ao longo de sua vida em sua singularidade, em sua diferença. O mais tresloucado ritual, para o ensaísta, daria mostras de uma liberdade de pensamento ímpar. Um costume, por conseguinte, surgiria sempre de modo a responder a uma situação específica, a um determinado problema. Longe de expressar alguma tendência natural da humanidade, o costume calaria as potências vitais dos homens ao condicioná-los a determinado modo de viver juntos, ao determinar qual cultura uma comunidade deveria partilhar entre si. Não seria descabido afirmar que, em Montaigne, deparamos não só com o embrião de uma crítica ao universalismo, mas também com uma recusa à metafísica.

Montaigne não acredita na natureza humana, embora considere os ditos selvagens homens de boa índole, e tampouco confia em valores imutáveis; crê, unicamente, na potência criativa do mundo, dada a multiplicidade de suas manifestações. Não olha o mundo tal qual um francês, tampouco como um europeu, mas como um fabulador, alguém interessado em construir ou ensaiar uma outra relação com o espaço do vivido. Sua pátria, portanto, é o ensaio, o espaço da fabulação por excelência.

Para habitar esse espaço outro, Montaigne vale-se de uma crença singular ou, caso optemos pela companhia de Deleuze e Guattari (1992), adentrando numa espécie de *conversão empirista*. Esta, embora seja uma das mais importantes tarefas políticas de nosso tempo, não é algo fácil de se alcançar, uma vez que exige a construção de um espaço outro. Esse espaço recebeu muitos nomes

ao longo da história. Deleuze e Guattari (1992), por exemplo, chamaram-no de *plano de imanência* ou, em outros termos, "a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento... Não é um método, pois todo método concerne eventualmente aos conceitos e supõe uma tal imagem" (p. 53). Pré-filosófico, esse plano não opera por conceitos propriamente, mas "implica uma espécie de *experimentação tateante*, e seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 58, grifos nossos). Diz respeito, pois, ao não-pensado do pensamento.

Aquela dita *conversão empirista*, ou a crença de Montaigne nas potências criativas do mundo, expressa não só a busca pela construção desse plano, mas também os modos como procuramos habitá-lo – com maior ou menor sucesso. Dizem-nos, assim, os autores de *O que é a Filosofia?*

> Sobre o novo plano [de imanência], poderia acontecer que o problema dissesse respeito, agora, à existência daquele que crê no mundo, não propriamente na existência do mundo, mas em suas possibilidades em movimentos e em intensidades, para fazer nascer ainda novos modos de existência, mais próximos dos animais e dos rochedos. Pode ocorrer que acreditar neste mundo, nesta vida, se tenha tornado nossa tarefa mais difícil, ou a tarefa de um modo de existência por descobrir, hoje, sobre nosso plano de imanência. É a conversão empirista (temos tantas razões de não crer no mundo dos homens, perdemos o mundo, pior que uma noiva, um filho ou um deus...). Sim, o problema mudou. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 99)

Vítimas da cultura, porém, habituamo-nos a uma outra imagem de pensamento, denominada de dogmática por Deleuze e Guattari, e, por conseguinte, a uma outra imagem de sociedade. Imagem que não foi criada pelo próprio processo de pensar, mas por algo que lhe seria exterior: o senso comum, a cultura, os costumes ou algo similar. Uma imagem que definiria o modo como devemos nos orientar no campo do pensável bem como o que significaria pensar verdadeiramente ou como ordenar o espaço do comum. Uma imagem, ainda, capaz de instaurar pré-julgamentos e estabelecer o certo e o errado, o bom e o mau. Converter-se ao plano de imanência, à imagem engendrada pelo pensamento quando este ousa pensar o impensável, significaria, assim, desvencilhar-se das coordenadas herdadas por nós como se fossem naturais e buscar entregar-se a algumas experimentações tateantes, não importando os riscos oferecidos por estas. Um dos maiores empecilhos, nesse processo, decorreria dessa instância chamada "Eu" ou, em termos cartesianos, do dito *cogito*. Por já portar uma imagem do que significa pensar e por almejar atingir um alhures, o *cogito* impediria nossa conversão ao povoar o plano de imanência com memórias, valores e opiniões, com uma imagem de pensamento construída de véspera.

Lembremo-nos das regras estabelecidas pelo cartesianismo, capazes de pretensamente nos orientar no espaço do pensar: começa-se pela dúvida, sempre; segue-se pela decomposição do problema em partes simples e claras; para, por fim, analisá-las, compará-las e reconstruir a verdade oculta dos objetos/fenômenos. Todas as ciências ditas modernas ou contemporâneas, de um modo ou outro, partilham ou partilharam de tais coordenadas. A grande questão, nessa geografia cartesiana, derivaria do fato de nossas dúvidas preservarem certos alicerces estabelecidos de antemão. A dúvida cartesiana preservaria consigo algumas verdades. E, embora isso pareça trivial, tal modo operatório da ciência cartesiana possuiria implicações políticas graves para aqueles que buscam converter-se ao empirismo radical de um Montaigne ou de um Deleuze e Deleuze-Guattari.

A geografia do *cogito* teria, conforme nota Nadja Prestes em *Metafísica da subjetividade na educação: as dificuldades do desvencilhamento* (1997), determinado o espaço do pensável, ao estabelecer preceitos estáveis para pensar a educação e o viver juntos. Pensar seria, partindo da certeza de que verdades existem, refletir sobre os melhores modos de conviver em companhia de outrem a partir de um referencial pré-estabelecido. A razão, desse modo, transmutar-se-ia em *razão instrumental*, sendo utilizada de forma a domar a potência criativa do mundo. Conforme nota Prestes (1997), vigoraria no modelo educacional fundado nessa arte cartesiana, um *dever ser*, pautado numa ideia de um sujeito racional capaz de ser educado para se tornar um autônomo. O cogito cartesiano, essa essência partilhada por todos – com exceção dos animais e dos dementes –, legitima o edifício pedagógico, cuja principal função é autonomizar os sujeitos, ou adequá-los a uma certa imagem de sociedade. Domá-los em seu pensar e em seu sentir. Na arte cartesiana do retrato, como vimos, há o risco da perdição, do desaparecimento do "Eu"; mas esse risco pode e deve ser evitado por meio de uma boa educação. Essa arte, por conseguinte, implicaria de largada uma necessidade de obedecermos a valores e costumes formatados de véspera. Não por outra razão, o edifício pedagógico moderno, aquele herdado por nós, imbui-se de uma série de tarefas de acento metafísico.

Para Descartes (2009), convém lembrar, não faria sentido reformar um Estado, "mudando-lhe tudo desde os alicerces e derrubando-o para reerguê-lo" (p. 25), tampouco uma ciência ou uma escola; antes, seria necessário colocar em xeque as opiniões correntes apenas, duvidar de suas certezas, porém sem abdicar das esferas institucionais que seriam as responsáveis por gerar essas mesmas opiniões. Os problemas de um Estado ou de uma ciência seriam sempre verdadeiros, indubitavelmente. Suas soluções, porém, são passíveis de dúvidas. Um exemplo: obviamente que Deus existe, os modos como explicamos sua existência, porém, podem estar equivocados ou ser aprimorados.

Diferentemente de Montaigne, para quem os costumes seriam os responsáveis por nos privar de nossa liberdade de pensamento, Descartes crê que os valores morais e cívicos de um povo, bem como sua cultura, devem ser respeitados indubitavelmente, pois apenas assim poderíamos pensar livremente. Defende, pois, o dito *Império do Costume* com afinco, chegando inclusive a elaborar uma moral provisória, responsável por conduzir seu espírito na busca da verdade sem afrontar qualquer valor estabelecido. Sua primeira máxima, aliás, foi assim apresentada:

> Obedecer às leis e aos costumes do meu país, conservando com constância a religião na qual Deus me deu a graça de ser instruído desde minha infância, e governando-me em qualquer outra coisa segundo as opiniões mais moderadas e mais afastadas do excesso, que fossem comumente aceitas e praticadas pelas pessoas mais sensatas entre aquelas com quem teria que conviver. (DESCARTES, 2009, p. 44)

Essa moral justificaria a importância do *cogito*. Se o mundo não pode ser questionado em seus fundamentos, restaria apenas atuar sobre o meu "Eu". Descartes aposta que o grande *locus* de seu embate é sua própria subjetividade: "nunca meu propósito foi mais do que procurar reformar meus próprios pensamentos e construir um terreno que é todo meu" (DESCARTES, 2009, p. 27-28). Pensar implicaria moderar nossos apetites e buscar sensatez em nosso viver, seguindo os preceitos e protocolos há muito estabelecidos e partilhados pelo senso comum. O fluxo fabulatório da vida deve ser calado e suas múltiplas manifestações, ignoradas. As experimentações tateantes do plano de imanência, por sua vez, devem ser evitadas ao extremo. É curioso como a solidão de Descartes, seu isolamento em Ulm, longe de o levar a aproximar-se dos homens em sua multiplicidade – tal qual Montaigne – o conduziu para uma imagem de humanidade e de homem construída de véspera. Essas imagens, por conseguinte, iriam influenciar todo o desenvolvimento científico posterior.

A ciência dos homens, com seus lenços e pressupostos, estabelece que os costumes devem ser respeitados, não compete a um pesquisador afrontar os problemas estabelecidos em uma dada cultura, forjando novas e ousadas questões ou problematizando alguns de seus procedimentos, antes deve-se buscar refletir de maneira clara e detida sobre aquilo que está dado. Refletir, pois a verdade lhe é sempre acessível e encontra-se já formatada em um alhures passível de ser atingida pelo *cogito*. Basta um pouco de comedimento e um método capaz de frear a nossa louca voragem fabulatória, para pensarmos corretamente. Esse é um mundo no qual há verdades indubitáveis e eternas, cujo acesso dependeria apenas de nosso bom senso. Bom senso para obedecer, bom senso para calar os apetites mais vorazes.

Mesmo os cientistas mais radicais, ditos revolucionários, não escapam de uma tal sina. Não obstante sua radical promessa emancipatória, a revolução ainda opera cartesianamente, uma vez que se encontra atrelada a certa imagem de sociedade a ser atingida, vislumbrada como mais justa ou similar e responsável por engendrar uma certa moral regulatória. Dado seu caráter teleológico, ao ver aproximar-se o tempo em que suas reivindicações seriam concretizadas, o fluxo revolucionário tende a esmaecer, restando apenas as regras de conduta por ele imaginadas. A revolução, não obstante questionar a cultura vigente, cria e estabelece os seus próprios costumes e engendra hábitos que podem ser tão perniciosos quanto os anteriores. Comedimento e sensatez não deixam de ser qualidades preciosas para todo e qualquer revolucionário. Por esse motivo, Deleuze chegou a condenar a ideia de revolução – argumentando que esta tende sempre ao fracasso – e defendeu a necessidade de um devir-revolucionário (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 176), no qual a revolução transmutar-se-ia em um processo infinito e incontrolável, sem certo e errado tampouco sem passado e futuro. Ao invés, pois, de um costume ou de uma cultura revolucionária, um devir-revolucionário marcado por uma radical experimentação[19].

Tanto na ideia de aprimoramento quanto na de revolução, em suma, vigoraria uma certa imagem de sociedade a ser atingida. Reguladora de nossa experiência, tal imagem seria a responsável por condicionar o nosso viver juntos. Seja por uma via reformista ou por uma via revolucionária, as ciências ditas modernas, incluindo a pedagogia, buscariam atuar no mundo a partir dessa moldura. A pintura cartesiana exigiria que nossa fé fosse endereçada a um além e impedir-nos-ia, assim, de crermos nesse mundo, ou seja, de olharmos para o aqui e agora e experimentarmos a sua potência constitutiva.

Os efeitos dessa arte cartesiana em Educação não podem ser desprezados. Caso retomemos o panorama sobre a evolução da pesquisa educacional brasileira, apresentada no capítulo *Viver*, veremos que sua evolução segue muitos dos preceitos científicos propagados por Descartes. Uma boa pesquisa educacional, desse modo, questionaria: qual o melhor modo de assoar o nariz? Jamais seria colocado em xeque a necessidade de assoarmos o nosso nariz com um lenço e guardarmos

[19] As discussões sobre o fracasso da revolução, em Deleuze, implicam também uma contraposição entre movimentos macropolíticos, restritos às grandes estruturas político-econômico-sociais, e aqueles ditos micropolíticos. Do lado destes últimos, pulsaria o devir minoritário, o espaço no qual seria possível um devir-revolucionário, um processo de experimentação criativa, em contraposição a revolução como modo de modificar as estruturas macro. Sobre esse devir, diz-nos Deleuze e Guattari: "Há uma figura universal da consciência minoritária, como devir de todo o mundo, e é esse devir que é criação. Não é adquirindo a maioria que se o alcança. Essa figura é precisamente a variação contínua, como uma amplitude que não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário. Erigindo a figura de uma consciência universal minoritária, dirigimo-nos a potência do devir que pertencem a um outro domínio, que não o do Poder e da Dominação. É a variação contínua que constitui o devir minoritário de todo o mundo, por oposição ao Fato majoritário de Ninguém. O devir minoritário como figura universal da consciência é denominada de autonomia. Sem dúvida não é utilizando uma língua menor como dialeto, produzindo regionalismos ou gueto que nos tornamos revolucionários; é utilizando muitos dos elementos de minoria, conectando-os, conjugando-os, que inventamos um devir específico, autônomo, imprevisto" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.53).

conosco os nossos excrementos nasais. O pensável, para Descartes, diria respeito não ao procedimento em si, considerado como natural ou verdadeiro, mas as formas assumidas por ele no espaço do vivido e os modos como elas se aproximam ou se afastam do original. Um mundo melhor, em Descartes, seria aquele no qual todos assoam os seus narizes, tal qual reza o protocolo, guardando em seus bolsos os seus excrementos. Alguns, mais rebeldes, confrontar-se-iam com a moral estabelecida e recusar-se-iam a utilizar lenços, lançando seus excrementos nasais nas ruas. Isso não modificaria o próprio problema, atrelado àquela imagem transcendental imposta pela cultura e responsável por condicionar nossa experiência. Por essa razão Montaigne envereda por um outro caminho, mais tortuoso: não defende o fidalgo sem lenço, prefere abster-se de julgamentos peremptórios; apenas utiliza-o como ocasião para reafirmar sua crença, valendo-se desse personagem como uma ponte para o estabelecimento de uma outra relação com o mundo, em toda sua potência criativa. Muda, portanto, a geografia do pensável.

A arte de Montaigne abre uma picada singular na densa mata do pensar, ao buscar outras formas de se relacionar com a diversidade do mundo, defendendo a necessidade de nos relacionarmos com o seu caráter criativo e indomável. Deleuze, muito provavelmente, argumentaria que o ensaísta buscou a *saída justa*, procurando engendrar em seu pensar o impensável, ou buscando a *virtude do absurdo*.

> Pois não é em nome de um mundo melhor ou mais verdadeiro que o pensamento apreende o intolerável nesse mundo, é, ao contrário, porque o mundo é intolerável que ele não pode mais pensar um mundo, nem pensar em si próprio. O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana. O homem não é um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado. O autômato espiritual está na situação psíquica do vidente, que enxerga melhor e mais longe na medida em que não pode reagir, isto é, pensar. Qual é, então, a saída sutil? Acreditar, não mais em outro mundo, mas na vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: "algum possível, senão sufoco". E essa crença que faz do impensado a potência distintiva do pensamento, por absurdo, em virtude do absurdo. (...) Devemos, antes, nos servir dessa impotência para acreditar na vida, e encontrar a identidade do pensamento e da vida. (DELEUZE, 2007b, p. 205)

O fidalgo sem lenço não surge nos *Ensaios* como uma bandeira para a promoção de uma revolução dos costumes, mas opera em favor de uma aposta no impensável, naquilo que, a princípio, parece não se adequar ao mundo tal qual instituído.

Na aurora da subjetividade moderna, portanto, deparamos com essa outra arte do retrato, cujo principal objetivo é forjar um "fora-daqui", um espaço intensivo em constante tensão com aquele outro dito cartesiano. Tal tensão permanece nos nossos fazeres, visto que vez ou outra questiona-se se o pensamento deve acomodar-se ao real, modificá-lo em prol do seu avesso ou

fazê-lo transbordar em prol do impensável. Vez ou outra, indaga-se: pensar significaria refletir sobre o mundo, aprimorá-lo e colocá-lo no reto caminho estabelecido pelo senso comum, ou, pelo contrário, deveríamos aceitar que

> ao pensamento não caberia a condição pacífica de guardião da cultura e dos valores modernos, fazendo reverberar a conformidade do homem com supostas ontologias do mundo e de si. Refratário a qualquer modo de complacência diante das condições do viver, o pensamento seria de qualidade eminentemente combativa: um vetor de força que se faria contínuo no jogo do poder, produzindo a transgressão do pensável como gesto incondicional de resistência. (RIBEIRO, 2011, p. 620)

Como um vetor de força, talvez caiba ao pensamento tensionar os procedimentos há muito estabelecidos, afrontando o *império do costume*. Nesse sentido, não poderia furtar-se de embates com o poder instituído. O pensamento seria, pois, da ordem da transgressão. Transgredir como um modo de atacar o intolerável, mas não visando produzir um outro mundo, melhor e mais verdadeiro, mas buscando construir uma outra relação com esse mundo por meio da forja de uma outra sensibilidade. Acreditar nesse mundo, portanto, seria a principal tarefa desse outro modo de pensar, o espaço buscado por esse "fora-daqui" e que implicaria na defesa do impensável, na construção de condições que o façam existir, ou, em outros termos, buscar habitar um plano de imanência.

Pesquisar, nesse diapasão, não implicaria um modo de fomentar melhorias nesse real intolerável, ensinando às crianças qual a maneira mais adequada de soar o nariz ou incentivando-as a parar de soá-los, mas potencializar a relação dos indivíduos com o mundo que habitam. Cada vivente possuiria uma relação única com o mundo, passível tanto de ser calada e uniformizada pela cultura quanto potencializada em sua singularidade. Para essa potencialização, seria preciso fazer esse espaço criado por cada qual durar e, para tanto, convém estabelecer conexões vitais que lhe deem sustentação. Permitir ao impensável surgir e perseverar, pois. Ao pesquisador, por conseguinte, não caberia o papel de ordenar processos a partir de um olhar exterior, adequando-a a uma norma padrão estabelecida culturalmente e partilhada pelo senso comum, mas acompanhar e potencializar distintos processos. Vitalizá-los, pois.

Modifica-se o terreno, modifica-se a geografia. Não são mais as coordenadas do *cogito*, mas uma coordenada que experimenta tatear linhas e processos. Modifica-se o modo operatório dessa ciência: "o objeto-processo requer uma pesquisa igualmente processual e a processualidade está presente em todos os momentos – na coleta, na análise, na discussão dos dados e também na escrita dos textos" (BARROS; KASTRUP, 2012, p. 59). Estamos em um outro espaço, sem fora e sem fronteiras. Espaço no qual só existem processos, no qual nada é eterno e imutável, no qual vige um eterno "fora-daqui". "Fora-daqui" como força plástica, que não visa a instauração de um alhures,

a realização de um mundo ideal no aqui-agora, mas a construção e o fortalecimento de novas relações entre os homens e esse mundo, levando-os a experimentar o máximo de *afecto*s possíveis e criando, assim, novas formas de viver juntos. Trata-se de uma louca ciência, pois.

"A ciência enquanto tal é como qualquer coisa, existe nela tanta loucura que lhe é própria", afirmaram Deleuze e Guattari certa vez (1995, p. 102). Fazer transbordar essa loucura científica, deixando os lenços de lado e abdicando de pensar se o melhor seria ou não deixar de soar os narizes, seria um dos maiores desafios na busca por um pensamento capaz de transbordar o vivente e o vívido em prol de potências inauditas. Para tanto, seria preciso olhar o *tarefeiro* (COSTA, 2011), ou os lugares comuns de nossos campos de saber, com outros olhos, mais afoitos e vorazes. Observar os gestos incomuns e pouco usuais em sua própria razão de ser, tal qual Montaigne o faz com o fidalgo francês, sem recorrer a imagens transcendentais. Praticar, "ir a campo, seguir processos, lançar-se na água, experimentar dispositivos, habitar um território, afinar a atenção, deslocar pontos de vista e praticar a escrita sempre levando em conta a produção coletiva do conhecimento" (BARROS; PASSOS, 2012, p. 203).

Esse outro espaço, sem "contornos estáveis" (ESCÓSSIA; TEDESCO, 2012, p. 92), rearranja as fronteiras do vivido ao abdicar para si uma ciência louca, fabulante. Ciência empirista, cujos objetos e sujeitos não estão dados de antemão, mas são configurados ao longo de um processo de experimentação. Neste não existem fronteiras disciplinares, ciência e arte entrem numa estranha comunhão. A dificuldade dessa outra geografia consiste no fato de que o mundo não muda, mas nós mudamos a maneira de nos relacionarmos com ele e, com isso, tudo fica diferente. Não estranha, por conseguinte, constatar que a cena, objeto de análise desses ébrios cientistas, seja muito similar àquela encontrada nos retratistas cartesianos:

> A cena tende a se repetir: professores limitados a reproduzir antigos métodos de ensino e avaliação (tais como a reprodução mecânica de roteiros, planos de aula, mimeógrafos sem vida e sem inovação); alunos e crianças, desde cedo, apartados de seu espírito artístico, alegre, curioso, inventivo são conduzidos para a rigidez do cumprimento do dever, de tarefas e horários desprezíveis. (COSTA, 2011, p. 280)

Esses objetos, porém, não deverão ser conectados e comparados com uma imagem do que seria uma boa educação ou um bom espaço escolar, mas experimentados. Um novo olhar se faz necessário, um olhar que busque captar as potências das redes cotidianas (FERRAÇO, 2007), daquilo que acontece em suas *zonas inferiores*, e potencialize cada pequeno modo de crer no mundo. Cada pequeno gesto serviria como uma ocasião, guardaria uma potência capaz de nos violentar e de nos levar a pensar. Gestos que só podem surgir quando de uma pesquisa, uma experimentação tateante, capaz de nos surpreender, pois, como argumentam alguns autores: "a vida de uma

pesquisa é algo intrigante. Sujeita à sorte, ao tempo, aos lugares, à hora, ao perigo" (OLIVEIRA; PARAÍSO, 2012, p. 161).

Esse espaço, construído tanto a partir de uma imersão na mundanidade quanto no embate com os valores transcendentais vigentes, implica riscos. Costa, por exemplo, insiste que sua "experimentação de um pensar artístico" estabelece "viver uma experimentação artística em seu próprio risco e criação" (2011, p. 284). O risco passa a ser compreendido como um elemento constitutivo desse novo espaço, no qual opera-se uma mudança de percepção singular. Risco, uma vez que não sabemos o que poderá surgir, quais vidas pulsarão. Risco, pois, ainda não sabemos o que há para além do *cogito*, ainda não sabemos de todo o que pode o impensável.

Uma ética do "fora-daqui" ou o dente de Montaigne

Naquele que foi considerado o seu derradeiro ensaio, intitulado *Da experiência*, Montaigne, em uma espécie de despedida, entrega-se à observação dócil de seu próprio corpo e realiza um balanço dos hábitos contraídos ao longo de sua vida. Descreve, com minúcias, o quanto passou a evitar conversas triviais durante as refeições, medida justificada pelo fato de que os discursos e as intenções de alguém raramente "valem vosso guisado" (MONTAIGNE, 2009, p. 498), e reflete sobre os modos como aprendeu a lidar ao longo dos anos com a fragilidade de seu sistema digestivo, incapaz de processar comidas fortes e picantes. Outras tantas moléstias nos são relatadas:

> Não posso, sem sofrimento, nem dormir ao livre, nem fazer colação entre as refeições, nem almoçar, nem ir deitar sem grandes intervalos (em torno de três boas horas) depois do jantar, nem fazer filhos senão antes de dormir, nem fazê-los em pé, nem ficar suado, nem beber água pura ou vinho puro, nem permanecer muito tempo com a cabeça descoberta, nem cortar o cabelo depois do jantar; e teria tanta dificuldade em passar sem minhas luvas como sem minha camisa, e sem lavar-me ao sair da mesa e ao levantar, e sem dossel e cortinado em meu leito, como coisas muito necessárias. (MONTAIGNE, 2009, p. 451)

Vislumbramos, nesse pretenso derradeiro escrito, um Montaigne muito diferente daquele pintado ao longo de sua obra. Deparamos com um Montaigne mais humano e, por esse mesmo motivo, mais frágil. Não obstante seu ensaio ser dedicado ao tema da experiência, possuidora de inúmeras formas tanto quanto a razão, seu pensamento procura sondar com maior afinco os meandros da infelicidade dos homens. Em certa altura, lemos: "certamente há infelicidade, e prodígio, em confessar com qual fragilidade de anos me deparei pela primeira vez sob seu poder" (MONTAIGNE, 2009, p. 456). Não pense o leitor, contudo, estar diante de um ensaio entrecortado por negativas. Pelo contrário, estamos diante de um dos escritos mais leves e alegres

desse prodígio conhecedor da infelicidade. Em certa altura, Montaigne interrompe abruptamente o seu relato e nos brinda com a seguinte passagem:

> Eis que um dente acaba de cair-me, sem dor, sem esforço; era o fim natural de seu tempo. E essa parte de meu ser e várias outras já estão mortas, outras semimorta, das mais ativas e que ocupavam o primeiro lugar durante o vigor dos meus anos. É assim que me vou dissolvendo e escapando de mim. (MONTAIGNE, 2009, p. 479)

Esse dente, vítima do seu próprio tempo, não recebe lamentos de nenhuma ordem; Montaigne não lhe dirige impropérios ou adentra em um saudosismo sem fim. Antes, embebeda-se de sua própria involução, considerada pelo ensaísta como *agradável*, visto acompanhar o fluxo natural das coisas. Ao longo desse ensaio, flagramos uma estranha alegria em Montaigne, uma espécie de satisfação em poder desaparecer. Cada pequeno pedaço de seu corpo, assim, serve-lhe como ocasião para saborear a dissolução do seu "Eu" e produzir um escape de si. Em meio ao seu balanço, não obstante os tantos sofrimentos e as angústias vivenciadas, Montaigne chega a uma lição valorosa, qual seja: "o que quer que eu aceite com desagrado me prejudica, e nada que faça com vontade e alegria me prejudica; nunca sofro dano por ato que me tenha sido prazeroso" (MONTAIGNE, 2009, p. 455).

É curioso o modo como Montaigne elabora, nesse seu derradeiro escrito, uma espécie de ética da alegria que precede em algumas décadas aquela forjada por Bento de Espinosa. Podemos identificar, ao longo de seu ensaio, uma tensão entre involução e vitalidade, tal qual a encontraremos nas leituras que Deleuze e Deleuze-Guattari fizeram da *Ética* espinosana. Ao deparar-se com a queda de um dente, por exemplo, algo culturalmente marcado como símbolo de decrepitude e indicativo da proximidade da morte, Montaigne não gasta seu escasso fôlego para maldizer a vida e tampouco busca cantar a infelicidade; procura, antes, acessar aquela alegria incomum derivada do encontro com uma vida, conforme a descreve Deleuze (2016a). Uma força impessoal e involuntária, capaz de produzir um transbordamento do vivente e do vivido. Desse modo, longe de apegar-se à situação aflitiva propiciada pela queda de um dente, Montaigne busca escapar de si, dissolver-se em um fluxo de vida que não lhe pertence, embora pulse em cada molécula de seu corpo. Montaigne procura extrair, do encontro com o seu dente, um *afecto* alegre. Não seria descabido afirmar que, para o ensaísta, tal qual para Espinosa:

> Cada indivíduo, alma e corpo, possui uma infinidade de partes que lhe pertencem mediante uma certa relação mais ou menos composta. Além disso, cada indivíduo é ele próprio composto de indivíduos de ordem inferior, e entra na composição de indivíduos de ordem superior. Todos os indivíduos estão na Natureza como que num plano de consistência de que formam a figura completa, variável em cada momento. Afectam-se uns aos outros, pois a relação que constitui cada um deles constitui um grau de potência, um poder de ser afectado. Tudo é encontro

> no universo, bom ou mau encontro. (...) Os afectos são devires: ora nos enfraquecem na medida em que diminuem nossa potência de agir, e decompõem as nossas relações (tristezas), ora nos tornam mais fortes na medida em que aumentam a nossa potência e nos fazem entrar num indivíduo mais vasto ou superior (alegria). (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 78)

Espinosa e tantos outros que compõem o universo deleuziano e deleuzo-guattariano – Sade, Nietzsche, Masoch, Bergson, Bataille etc. –, parecem partilhar a mesma arte do retrato vislumbrada por nós, em companhia de Vila-Matas (2009b), em Montaigne. Uma arte que não se contenta em retratar o mundo, mas que busca construir um "fora-daqui" imanente ao criar uma relação mais alegre com o entorno.

Ao longo de seu ensaio, Montaigne parece indagar apenas uma coisa: como potencializamos o nosso agir? Vila-Matas, outro alegre pensador, argumentaria que por meio de *ocasiões*. Sobre o significado desse termo, convém resgatar uma história narrada pelo próprio pensador catalão, em *Un lugar solitario*, que ao ser interpelado sobre os motivos que o levaram a escrever, comenta:

> -Por que escreve? – Perguntam-me às vezes.
> Se eu soubesse, penso.
> Uma resposta possível: porque um comandante espanhol resolveu roubar caixas de uísque em um entreposto na África. (VILA-MATAS, 2011c, p. 12)

Em 1971, o então soldado raso Vila-Matas foi enviado para Melilla, uma cidade autônoma espanhola no Marrocos, de modo que pudesse cumprir com as suas obrigações militares. O trabalho era escasso e, para um jovem cujo principal interesse era o cinema, entediante. Um dia, cansado de tanta chatice, deu prosseguimento a um ritual que havia se tornado usual entre os soldados espanhóis de Melilla que buscavam dispensa de suas obrigações. Iniciou seu dia bebendo uma garrafa de conhaque e fumando alguns baseados, além de experimentar algumas anfetaminas.

Naquele dia, durante os exercícios matinais e artificialmente extasiado, o soldado decidiu imitar um corvo, batendo asas e grasnando, e encerrou sua performance com um arremesso de fuzil aos ares. Assustado, o capitão logo veio lhe exigir explicações, tomando-lhe o fuzil das mãos e lhe perguntando, um tanto preocupado, o que estava acontecendo. O desvairado Vila-Matas, então, respondeu estar louco. Seu capitão, desconfiado e ciente das respostas absurdas que os seus subordinados inventavam para escapar das obrigações e dos deveres, argumentou que os loucos jamais admitiam estarem de posse de sua loucura. O soldado, então, respondeu que era devido ao fato de não estarem tão loucos quanto ele estava naquele momento. Instaurou-se um silêncio, longo e tenso. Os companheiros de batalhão assistiam a tudo cabisbaixos, não esboçavam qualquer reação.

Ao perceber que sua resposta não havia surtido efeito imediato, Vila-Matas lembrou-se de um sonho que tivera outrora. Estava em uma cidade muito distinta de Melilla e não estava mais incumbido de cuidar e reprimir os fluxos imigratórios. Não era mais o responsável por matar o sonho de tantos árabes e africanos que se arriscavam diariamente nas fronteiras de Melilla, buscando qualquer pequena oportunidade para cruzar o mar de Alborão em frágeis balsas construídas com o que tivessem à mão. Não. Em seu sonho, o soldado flanava por Hong Kong, encantado com a vida noturna da região. Caminhava solitariamente, sendo iluminado por luzes coloridas de neon. Estava um tanto apreensivo, não entendia a língua e tampouco conseguia se comunicar com os habitantes locais. Mas nada disso importava, pois seguia pelas ruas sem destino certo, seguro de que em breve encontraria aquilo que tanto desejava. Ali, em Hong Kong, sentiu que poderia se permitir usufruir de outras experiências e, quiçá, poderia até mesmo encontrar a felicidade que Melilla lhe negara. Olhou, então, para o seu capitão e, vertendo densas lágrimas, respondeu: *todos conhecemos Hong Kong*.

Essa fórmula, assim enunciada, acabou comovendo a todos. Parecia sincera, não obstante desvairada. Não tardou para que Vila-Matas fosse encaminhado ao Hospital Militar de Melilla, que usufruía de uma moderna ala psiquiátrica. Internado por vinte dias, o pensador catalão empreendeu um longo trabalho de pesquisa. Observava os loucos ao longo do dia, atentando para os seus trejeitos: certos gestos de mão, vagarosos e precisos, embora destituídos de significação; certas formulações verbais, geniais por conta de seu afastamento da lógica ordinária etc. Conforme escreveu anos depois (VILA-MATAS, 2011c), muitas das pessoas que conheceu naquele hospício acabaram inspirando algumas de suas posteriores experimentações de pensamento. A sua própria história, aliás, assemelha-se muito àquela narrada no experimento intitulado "El hijo del columpio (Barcelona, 1981)" publicado em *Hijos sin hijos* (1993).

Passado uma vintena de dias, Vila-Matas recebeu alta médica. O médico, embora desconfiasse de impostura, acabou receitando-lhe descanso e recomendou o seu afastamento de atividades estafantes. Vila-Matas assumiu um cargo burocrático, sendo eleito o responsável por cuidar do almoxarifado do quartel. Ali, recebeu uma nova missão por parte de seu comandante. O soldado raso deveria investigar o recorrente roubo de uísque e apontar o culpado de tal falta em relatórios semanais. Sozinho e tendo de lidar com tamanha incumbência, Vila-Matas passou o resto do ano interpretando pistas e elaborando os seus extensos relatórios.

Os sinais logo apontaram que o grande larápio de uísque era ninguém mais e ninguém menos que o seu superior, o mesmo que havia lhe ordenado realizar essa investigação. Tamanha coincidência deixaram o soldado estupefato e sem saber como lidar com tal descoberta. Nesse momento, diz-nos Vila-Matas (2011c), a realidade passou a exigir-lhe um pouco de invencionice.

Iniciou então seu relatório tal qual um escritor inicia um romance policial. Há uma cena de abertura, típica dos romances *noir*, na qual um obscuro crime é cometido, e um detetive, sempre apresentado como portador de alguns problemas patológicos graves, é convocado para tomar parte na busca por pistas. Cada capítulo de seu relatório trazia uma pequena pista e apresentava algum suspeito em potencial. Ao final, o relatório demonstrava-se inconcluso, as pistas eram insuficientes e não era possível apontar o verdadeiro culpado. Por conseguinte, as investigações continuariam em um próximo relatório, obviamente. Era uma forma de Vila-Matas evitar acusar o seu superior, podendo postergar o resultado de sua investigação até o infinito se fosse o caso e, assim, impedindo qualquer espécie de represálias.

Vila-Matas demorava-se na feitura de seus relatórios e, entrementes, o real ladrão acabou retornando para a Espanha por outros motivos, pessoais. Desse modo, a investigação poderia ser encerrada e o ladrão, denunciado. Vila-Matas poderia elaborar o seu último relatório, acusando o seu superior sem medo de sofrer represálias. Contudo, os roubos misteriosamente continuaram a ocorrer, caixas e caixas de uísque ainda eram extraviadas. Ou seja, logo se evidenciou que os roubos não eram um ato isolado cometido por um infrator qualquer, mas estavam sendo empreendidos por uma organização secreta cujo objetivo último ainda restava para ser descoberto. *E quem poderia ser o novo ladrão de uísque infiltrado naquele entreposto militar na África?*, era essa a nova pergunta que passou a animar as investigações do soldado Vila-Matas em seus delirantes relatórios.

Fora de suas experimentações escriturais, Vila-Matas sabia muito bem quem era o novo embusteiro, afinal era ele próprio quem vinha cometendo os novos furtos. Isolado e cansado da incumbência que lhe fora destinada, o soldado passou a roubar uísques para se distrair assim que descobriu que o seu superior, o antigo ladrão, havia sido transferido, permitindo assim que outro ocupasse seu posto de larápio. Uma ocasião que não podia ser desprezada, escreveu Vila-Matas (2011c), uma vez que lhe possibilitava não só desenvolver uma reviravolta em seus escritos como também usufruir de algumas garrafas de uísque. Ao fim, tamanha impostura serviu como oportunidade para continuar escrevendo. A ocasião que fez o ladrão foi a mesma ocasião que permitiu o surgimento da escrita vila-matense.

Ali, naquele entreposto militar espanhol, Vila-Matas entregou-se aos fluxos da escrita. Foi ali que surgiu o seu primeiro romance. Assim que o caso dos roubos de uísque foi encerrado, uma vez que ninguém realmente se interessava por isso, Vila-Matas espantou o tédio que o acometia escrevendo desvarios de outra ordem. Quando encerrou sua estadia em Melilla, retornou para a Espanha com o seu primeiro livro. Escrito em seu exílio, entre doses de uísque e tédio, a obra *A assassina ilustrada* foi logo aceita para publicação.

Uma *ocasião*, por conseguinte, não significa apenas uma circunstância oportuna para a realização de algo – o roubo de uma caixa de uísque ou coisa que o valha –, mas a busca pela criação de condições capazes de nos fazer escapar de certas imposições exteriores, aquelas capazes de nos encher de tristeza por condicionarem nosso espaço de experiência e atribuírem o certo e o errado a certas condutas. A *ocasião* não passa de uma atitude de entrega a certos fluxos de vida que ultrapassam o vivente e o vivido, o sujeito e o real, em prol de alegrias inauditas e ainda não configuradas. Por isso, na arte de Montaigne, um dente lhe serve como *ocasião*, bem como a breve história de sua estadia em Melilla, para Vila-Matas.

Convém atentar para o fato de que, tanto em Montaigne quanto em Vila-Matas, a *ocasião* seria sempre associada a uma experiência estética ou a uma determinada forma de expressão. O dente de Montaigne ou os uísques roubados por Vila-Matas não são portadores de certas propriedades intrínsecas capazes de produzir uma dissolução do "Eu" ou um escape de si. Não são meros objetos, no sentido clássico do termo, uma vez que sua existência estaria condicionada à certa força expressiva presente nos escritos desses autores. Montaigne e Vila-Matas não lidam com *númenos*, realidades que existiriam em si mesmas, de forma independente, e passíveis unicamente de serem apreendidas parcialmente por uma consciência, graças à sua manifestação, o fenômeno. O dente não existe fora ou antes do ensaio de Montaigne, tal qual Melilla e os escritos vila-matenses. Nessa arte do retrato descrita aqui, não vigoraria uma realidade constituída de véspera, mas um universo no qual as "separações entre sujeito e objeto são recusadas" (BARROS; SILVA, 2016, p. 133) ou, conforme salientam outras autoras, no qual "o problema não é anterior ao pesquisador, assim como o objeto de observação. Tanto problema/observação quanto pesquisador acontecem em certo momento de encontro. (HILLESHEIM; BERNARDES; MEDEIROS, 2009, p. 215). Não há, ademais, separação entre realidade e ficção. Esses termos – problema/pesquisador, sujeito/objeto e realidade/ficção – são, na verdade, de pouca serventia nesse universo. Quem pode nos garantir que Montaigne realmente morreu banguela? É em um certo espaço estético, na escrita, que surgem essas *ocasiões* e os termos acima arrolados apenas tendem a engessar o fluxo dessas experiências em categorias estanques, a fim de possibilitar uma melhor análise ou reflexão sobre o universo recém-criado. Podemos dizer, talvez, que sejam uma herança derivada da arte de retrato cartesiana, da qual temos dificuldade de nos livrar.

A *ocasião*, desse modo, opõe-se ao costume e à cultura. Enquanto estas operam como uma moral, ao ditarem regras e normas a serem seguidas por cada um e por todos, aquela engendra uma ética, uma vez que dá mostras daquilo que Deleuze denominou de um estado, "isto é, uma realidade, uma perfeição que exprime uma potência ou poder de ser afetado" (DELEUZE, 2002, p. 44). Como estado, a *ocasião* não comportaria essência de nenhuma ordem, apenas buscaria criar

situações nas quais poderíamos aumentar ou diminuir nossa potência de afectar e de sermos afectados. Essas situações são sinônimos de encontros, apenas por meio do estabelecimento de encontros não configurados pela cultura podemos criar outras relações, mais alegres, com o mundo. Precisamos buscar construir esses encontros, estabelecendo o maior número possível de relações alegres. Não por outra razão, podemos afirmar que essa ética transborda em um certo modo de pesquisar no qual torna-se imperativo, "ao realizar um exercício de pensamento, buscar outras maneiras de sentir e pensar a pesquisa, experimentando outras imagens, uma vez que aquelas que já são conhecidas podem já não funcionar" (HILLESHEIM; BERNARDES; MEDEIROS, 2009, p. 216). Trata-se, pois, de buscar produzir *cabeças pesquisadoras*, tal qual defendem Deleuze e Guattari (2007):

> Ora a máquina abstrata, por ser de rostidade, irá rebater os fluxos sobre significâncias e subjetivações, sobre nós de arborescência e buracos de abolição; ora, ao contrário, por operar uma verdadeira "desrostificação", libera de algum modo cabeças pesquisadoras que desfazem em sua passagem os estratos, que atravessam os muros de significância e iluminam buracos de subjetividade, abatem as árvores em prol de verdadeiros rizomas, e conduzem os fluxos em linhas de desterritorialização positiva ou de fuga criadora. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 60)

Ou, ainda,

> Para além do rosto, uma inumanidade ainda completamente diferente: não mais a da cabeça primitiva, mas a das "cabeças pesquisadoras" onde os pontos de desterritorialização se tornam operatórios, as linhas de desterritorialização se tornam positivas absolutas, formando estranhos devires novos, novas polivocidades. Devir-clandestino, fazer rizoma por toda a parte, para a maravilha de uma vida não humana a ser criada. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 61)

Em ambos os excertos supramencionados, vigora uma ideia de que seria necessário ultrapassar aquilo que denominamos de espaço do vivente e do vivido – as subjetivações, o rosto, a cabeça primitiva, os estratos etc. –, por meio de um processo involutivo capaz de propiciar o acesso àquela *uma vida não humana a ser criada*. Para tanto, precisamos experimentar construir *ocasiões*.

Cada pequeno ensaio de Montaigne, portanto, longe de querer estabelecer verdades sobre o seu "Eu" mais profundo ou sobre o funcionamento do mundo, busca pesquisar – ou experimentar – *ocasiões* capazes de aumentar ou diminuir sua potência de agir. O objetivo último dessas experimentações, conforme esclarece em diversos momentos o ensaísta em *Da experiência*, é a felicidade e o prazer. Só por meio dessas alegrias, diz-nos Montaigne, podemos "aprender a suportar o que não se pode evitar", pois, prossegue o autor, "nossa vida, como a harmonia do mundo, é composta de coisas opostas, também de tons diversos, agradáveis e ásperos, agudos e graves, suaves e fortes" (MONTAIGNE, 2009, p. 460).

Se a pesquisa, ou a experimentação, sob a égide dessa arte do retrato pintada por nós, engendra uma atitude cujo fim é a alegria, como avaliar os seus resultados? Como avaliar a alegria de Montaigne após a queda de seu dente? Deleuze oferta-nos uma resposta ao nos ajudar a pensar essa ética como aquela responsável por demandar uma existência como prova, capaz de fazer ruir o tribunal da razão e dos costumes.

> Uma prova físico-química, uma experimentação, ao contrário de um Julgamento. (...) Na verdade, somos julgados apenas por nós mesmos e conforme os nossos estados. A prova físico-química dos estados constitui a Ética, por oposição ao juízo moral. (...) Se ao longo de nossa existência soubermos compor essas partes de maneira a aumentar nossa potência de agir, experimentamos então por isso mesmo muitas afecções que dependiam unicamente de nós mesmos, isto é, da parte intensa de nós mesmos. Se, ao contrário, não cessamos de destruir ou de decompor nossas próprias partes e as dos outros, nossa parte intensa ou eterna, nossa parte essencial, só tem e apenas pode ter um número ínfimo de afecções que dela mesma provêm e nenhuma felicidade que dela depende. Tal é pois a diferença entre o homem bom e o homem mau: o homem bom ou forte é aquele que existe de maneira tão plena ou tão intensa que conquistou, ainda em vida, a eternidade, e que a morte, sempre extensiva, sempre exterior, é para ele pouca coisa. (DELEUZE, 2002, p. 47-8)

Aprender a construir relações capazes de nos fazer perseverar em nossa existência, por meio da experimentação de *afecto*s alegres. Eis o objetivo último tanto da *Ética* de Espinosa quanto dos *Ensaios* de Montaigne. A pesquisa empreendida pelo ensaísta francês surge com toda potência em seus escritos, na imagem plena e alegre criada no fluxo narrativo construído por ele ao longo de sua obra. Os ensaios de Montaigne, ao fim, buscam traduzir essa ética da alegria, oferecendo ao leitor sua própria existência como prova e exigindo de nós, leitores, uma outra atitude. Não por outra razão, assim encerra-se o ensaio *Da experiência*: "nos é muito proveitoso subir em pernas de pau, porque sobre pernas de pau ainda temos de caminhar com nossas pernas. E no mais alto trono do mundo ainda estamos sentados sobre nosso traseiro" (MONTAIGNE, 2009, p. 501). A existência do ensaísta não deve figurar como um código de conduta, afinal ele se senta sobre o seu traseiro tal qual qualquer outro. Cada qual pode e deve inventar um modo de existência capaz de propiciar-lhe alegria, deve produzir um certo estilo ou seu próprio procedimento. Desse modo, a experimentação de Montaigne, ao fim, só teria valor caso pudéssemos traduzi-la, ou seja, caso nos apossemos de seus pensamentos para produzir uma dissolução de nosso "Eu" ou um apagamento de si em prol da criação de um outro modo de habitar o mundo. Nesse sentido, Montaigne convoca-nos a julgar o seu trabalho a partir de nossa própria experimentação, a partir das traduções que empreendemos. Nesse sentido,

> Cada procedimento de tradução apresenta valor mais forte ou mais fraco, em função da abrangência multiforme e plural do seu campo tradutório; maior ou

> menor desconhecimento do próprio caráter ficcional; delimitação interpespectivista, na relação com outras traduções feitas; possibilidade de fazer experimentações marginalizadas por traduções e perspectivas anteriores. (CORAZZA; RODRIGUES; HEUSER; MONTEIRO, 2017, p. 32)

Traduzir, podemos dizer, significa produzir uma outra relação com certos vetores de força presentes no espaço do vivente e do vivido, a fim de construir um "fora-daqui", um espaço outro no qual outros modos de existência poderiam ser criados. Cada tradução implicaria a criação de um determinado estilo, uma certa marca condutora da experimentação empreendida. O compromisso ético de Montaigne, por sua vez, assume uma faceta política na medida em que defende a povoação do mundo por novos e infinitos estilos ou modos de existência.

Embora tenhamos denominado de tradução essa atitude ética própria ao trabalho de Montaigne, outros nomes poderiam lhe servir de alcunha. Cartografia, por exemplo.

> A cartografia como método pressupõe uma descentralização nas práticas de pesquisa, em prol de um processo coletivo compartilhado de produção de conhecimento. Em vez de um regime de suspeita em relação à experiência, no qual toda dimensão de vínculo é tratada sob a égide do controle e do juízo, a cartografia aposta na riqueza deste plano. Conta com a sua potência de criação, abrindo-se para ser articulada por ele. Eis o que encontramos na palavra confiança: con fiar – fiar com, tecer com, composição e criação com o outro/outrem. (SADE; FERRAZ; ROCHA, 2016, p. 69)

Percebemos, pelo excerto supracitado, elementos da ética delineada nos ensaios de Montaigne. Por não poder ser vista como uma metodologia que, por meio de seus protocolos e regras, poderia sempre vir em nosso auxílio, a cartografia também se configura dentro dessa ética da alegria. Caso funcionasse de maneira rígida, a cartografia acabaria por se transmutar em mais um triste condicionar de nossa experiência. Longe de querer estabelecer um modo único de nos relacionarmos com o mundo, por conseguinte, aqueles adeptos da cartografia buscam, tal qual Montaigne, construir e fomentar relações ainda não configuradas com o nosso entorno, uma forma de expressão capaz de dar vida a esse outro universo. Outros tantos nomes dão mostra dessa preocupação ética, como "pesquisa imaginativa" (MORAES, 2007), "pesquisa nômade" (CARDOSO JR., 2012), "transversalista" (MATIAS, 2008) e assim por diante.

Obviamente essa ética também se vê envolta em perigos de muitos tipos, correndo constantemente o risco de transmutar-se em uma moral, uma condicionadora de nosso espaço de experiência. O próprio Montaigne, ciente desse risco, chegou a desconfiar das promessas escondidas em um ou outro dos métodos ou procedimentos elaborados ao longo do *Ensaios*. Por esse motivo, ainda em *Da experiência*, o ensaísta chegou a argumentar: "quem quiser que um procedimento lhe seja útil deve evitar prolongá-lo; com isso nos calejamos para ele, nossas forças se entorpecem; seis meses depois tereis viciado tanto vosso estômago que vosso único proveito

será o de ter perdido a liberdade de usá-lo de outra maneira sem danos" (MONTAIGNE, 2009, p. 481-2). Vila-Matas (2010), muito depois, argumentará sobre a necessidade de variarmos os nossos procedimentos, a fim de evitarmos transmutá-los em moral. Precisamos constantemente renovar o nosso compromisso em querer povoar o mundo de novos estilos, cada vez mais. Disso decorre a importância de trabalharmos em nossas formas de expressão, pois apenas elas podem

> fazer o escrito reverberar o fluxo da vida porquanto qualquer modo de escrita articula-se às escolhas teórico-políticas de quem escreve. Nesse sentido, parece ser potente trabalhar a escrita como inscrição, deixando claro por meio de nossos textos como nos apresentamos, como nos colocamos no mundo e como gostaríamos que nossos objetos fossem apresentados em suas múltiplas conexões com outros objetos e conceitos. (MAKNAMARA, 2012, p. 167)

Nesse universo que exprimimos em nossos escritos, pode vir a pulsar aquela uma vida capaz de engendrar infinitos estilos. Para tanto, precisamos fazê-la se conectar com tantos outros escritos, com tantas outras cabeças pesquisadoras. Cada forma de expressão traduz um universo e deve servir de suporte para outras tantas traduções; esse é, afinal, o seu compromisso político. Não há problemas certos ou respostas adequadas, não há sujeitos ou objetos, tampouco verdades e mentiras. Nesse universo encontramos apenas experimentações cujo objetivo último é preocupar-se apenas em

> fornecer novamente dados, em reabastecer o mundo com dados, em fazer circular alguma coisa, na medida do possível e por menor que seja, de tal modo que, através desses dados novos ou renovados, surjam e se propaguem questões menos cruéis, mais alegres, mais próximas da Natureza e da vida. (DELEUZE, 1985, p. 237)

Esse compromisso, passível de ser vislumbrado em Montaigne, ainda pulsa nas pesquisas desenvolvidas contemporaneamente no campo educacional e em outros tantos campos nos quais artistas buscam pintar os seus quadros com cores pouco cartesianas. Ainda podemos encontrar uma busca por uma certa felicidade, uma alegria derivada de uma potência de agir que só dá mostras em nosso pior estado involutivo. Uma involução que, para ser experimentada com prudência, parece exigir um trabalho com formas de expressão, a elaboração de um estilo. É ainda Deleuze quem nos chama a atenção para o lastro vitalista do estilo, ao afirmar que:

> É que, simultaneamente, enquanto o charme dá à vida uma potência não pessoal, superior aos indivíduos, o estilo concede à escrita um fim que lhe é exterior, que extravasa o escrito. E trata-se do mesmo: a escrita não tem a sua finalidade em si própria, precisamente porque a vida não é algo pessoal. A escrita tem por exclusiva finalidade a vida, através das combinações com que joga. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 16)

É com esse jogo que deparamos na aurora da modernidade, ao convocarmos alguns dos ensaios produzidos por Montaigne. Essa arte do retrato defendida pelo ensaísta, adepta de um "fora-daqui", busca apenas dissolver o "Eu", produzir um apagamento de si, em prol das potências impessoais de uma vida. Um compromisso ético firmado com a alegria.

Uma poética do "fora-daqui" ou o dicionário secreto de Montaigne

Ainda em seu derradeiro ensaio, *Da experiência*, Montaigne compartilha um pequeno segredo com o seu leitor: "tenho um dicionário somente meu: passo o tempo, quando ele é mau e desagradável; quando é bom, não quero passá-lo, esquadrinho-o, detenho-me nele. É preciso correr do mau e ficar no bom" (MONTAIGNE, 2009, p. 493). Desconfiando de alguns vocábulos, por trazerem em seu bojo uma certa marca repressora ou negativa, o ensaísta engaja-se na construção de um vocabulário próprio, empreendendo seu tempo na cata de palavras capazes de auxiliá-lo em sua busca pela construção de um outro tipo de relação com o mundo, mais alegre, e passível de conceder movimentação ao seu pensar. Sua pesquisa, nesse sentido, abre uma picada para a dita *escrileitura*, aquela "movimentada com leituras fertilizadoras avaliadas por sua capacidade de traduzir acontecimentos e produzir artistadores; transformar forças em novas maneiras de sentir e ser; engendrar diferentes práticas de educar e revolucionárias formas de existência" (CORAZZA; RODRIGUES; HEUSER; MONTEIRO, 2017, p. 28-29).

Montaigne busca extrair, das palavras, a possibilidade de traduzir as novas relações estabelecidas com o mundo, bem como de potencializar novas formas de existência. Nesse processo, algumas expressões, como é o caso de passatempo, por exemplo, são logo descartadas. Como pode alguém desejar que o tempo passe mais depressa, indaga-se Montaigne? Seria a vida uma "coisa de qualidade desagradável e desprezível" (MONTAIGNE, 2009, p. 494), ao ponto de querermos vê-la esvaindo-se o mais depressa possível? O ensaísta defende a necessidade de estabelecermos uma outra relação com a vida, na qual, mais do que fazê-la escorrer depressa, aumentamo-la em significado de modo a fruí-la lentamente. É curioso, não obstante a voragem de seu pensar, capaz de conduzi-lo por uma infinidade de assuntos, Montaigne confere lentidão ao seu viver, procurando tornar sua vida mais profunda e plena a ponto de ser possível degluti-la vagarosamente . Prossegue, desse modo, Montaigne:

> Estou me preparando porém para perdê-la [a vida] sem tristeza, mas como perdível por sua própria condição e não como molesta e importuna. Ademais, não estristecer-se [sic] por morrer só assenta realmente bem àqueles que se alegram por viver. Há arte em desfrutá-la; desfruto-a o dobro dos outros, pois na fruição a medida depende do maior ou menor empenho que lhe dedicamos.

> Principalmente agora percebo tão curto o tempo da minha, quero aumentá-la em significado; quero deter a prontidão de sua fuga pela prontidão de minha captura, e pelo vigor do uso compensar a pressa com que se esvai: na medida em que a posse do viver fica menor, preciso torná-la mais profunda e mais plena. (MONTAIGNE, 2009, p. 494)

Aumentar uma vida de significados, capturando um seu pequeno instante de modo a usufruir de seus prazeres e alegrias, eis o desafio enfrentado por Montaigne em seus *Ensaios*. Por vezes, tal empreitada o coloca em desacordo com a cultura de seu tempo, mas nada disso parece preocupar o ensaísta. Em um escrito intitulado *Que filosofar é aprender a morrer*, o ensaísta chegou a comentar: "pois me basta passar o tempo como me agrada; e a melhor situação que eu possa conceder, adoto-a, por menos gloriosa e exemplar aos outros que vos parecer" (MONTAIGNE, 2002, p. 126). Em um linguajar mais contemporâneo, tal busca implica romper com a necessidade de validação social por parte daquele engajado em uma experimentação. Ou, conforme nota um outro autor, recusar adequar o dicionário secreto inventado ao *status quo*

> Eles e elas [pesquisadores/as pós-críticos/as] propõem-se a examinar o status quo para desnaturalizá-lo, o que significa envolver-se na ambiciosa tarefa de explorar modos alternativos de pensar, falar e potencialmente fazer determinadas práticas sociais e, concomitantemente, remodelar as metodologias de pesquisa para que elas não se constituem como ferramentas de reprodução social. (GASTALDO, 2012, p. 9-10)

Essas efemeridades, a necessidade de aprimorar ou reformar o mundo, não são problemas passíveis de serem resolvidos com uma experimentação. Esta última busca apenas extrair vida de situações e espaços dados como mortos, vitalizar regiões desprezadas por aqueles preocupados em aproximar o mundo da imagem transcendente norteadora de suas ações. Experimentar, por conseguinte, não deixa de ser uma forma de escapar da morte, da mortificação cotidiana.

Os homens, diz-nos Montaigne, ao preocuparem-se com a morte, acabam por se submeter à toda sorte de desmandos e infortúnios, tornando-se escravos de manuais de conduta e tutores de consciência. Não há certo e errado na vida, não há fórmula capaz de nos ditar os seus ensinamentos e, por esse motivo, temos de experimentá-la vorazmente em todas as suas manifestações, saciar-se dela o tanto quanto for possível, não deixando nada para o dia seguinte. A liberdade, para Montaigne, resulta sempre das experimentações que empreendemos. A vida de um vivente, porém, é deveras curta para o tanto de experimentações que o viver é capaz de nos ofertar, por isso a necessidade de conferir-lhe lentidão, fazendo-o durar de modo a podermos degluti-lo como se deve. Diz-nos, então, Montaigne:

> Quanto a mim, estaria em contínuo temor e frenesi, pois nunca um homem duvidou tanto de sua vida, nunca um homem contou menos com sua duração.

> Nem a boa saúde, que até agora possuí muito vigorosa e poucas vezes interrompida, alonga-me a esperança dela, nem as doenças ma encurtam. A cada minuto me parece que escapo de mim. (...) O que tenho a fazer antes de morrer, para concluí-lo todo o tempo disponível me parece curto, mesmo que seja coisa para uma hora. Alguém, folheando outro dia minhas notas, encontrou um lembrete de alguma coisa que eu queria que fosse feita após minha morte. Eu lhe disse, como era verdade, que, estando apenas a uma légua de minha casa, e saudável e vigoroso, tinha me apressado em escrever ali aquilo, porque não estava certo de chegar até minha casa. Como homem que continuamente vou incubando meus pensamentos e dando-lhes a luz em mim, estou preparado para o que possa ser. E a ocorrência da morte nada de novo me comunicará. (MONTAIGNE, 2002, p. 129-130)

Ciente de sua finitude, Montaigne busca escapar de sua condição por meio de seus escritos, seus bilhetes e suas pequenas notas. Cada escrito procura capturar uma certa alegria, ainda que ínfima. Viver, ao fim, torna-se o melhor modo de preparar-se para a morte. Mas, para tanto, precisamos aprender a frear e acessar o fluxo da vida, precisamos fazer durar os instantes mais banais, extraindo-lhes pequenas doses de alegria, e essa é a tarefa de uma poética. Como arte composicional, apenas uma poética pode conferir significados outros ao espaço do vivido, dando movimento ao pensamento, e fazer perseverar certas relações e certos instantes. A poética, por conseguinte, permite-nos acessar e auxiliar a construção de processos outros, permitindo-nos criar mundos ainda não configurados. Por essa razão, alguns pesquisadores argumentam que:

> Há uma dimensão da realidade em que ela se apresenta como processo de criação, como poiesis, o que faz com que, em um mesmo movimento, conhecê-la seja participar de seu processo de construção. O acesso à dimensão processual dos fenômenos que investigamos indica, ao mesmo tempo, o acesso a um plano comum entre sujeito e objeto, entre nós e eles, assim com entre nós mesmos e eles mesmos. O acessar esse plano comum é o movimento que sustenta a construção de um mundo comum e heterogêneo. (KASTRUP; PASSOS, 2016, p. 16)

Como em toda poética, há um interesse por parte do artista em compartilhar com os demais os seus resultados. O próprio Montaigne, por exemplo, chega a admitir que "a palavra é metade de quem fala, metade de quem ouve. Este deve preparar-se para recebê-la de acordo com o impulso que ela toma" (MONTAIGNE, 2009, p. 458). Essa pesquisa poética empreendida pelo ensaísta, busca não só traduzir em palavras outras as experimentações por ele vivenciadas, mas também criar uma rede intensiva apta a potencializar as inventividades de outras tantas pessoas, de outros pesquisadores. Sandra Corazza (2013), por essa razão, compreendeu esse tipo de empreitada como uma verdadeira *Pesquisa do Acontecimento*, uma vez que um dos objetivos últimos desse dicionário

secreto seria produzir acontecimentos ou, em outras palavras, a produção do impensável[20]. Diz-nos, assim, a autora:

> De uma Pesquisa do Acontecimento, seguem novas maneiras de pensar e de realizar uma crítica-escrileitura, que vão até a singularidade da experimentação de cada pesquisador-professor, num processo de artistagem inventiva da Educação. Por essa via, buscam-se novas formas de expressão e de conteúdos, que derivam de percursos intensivos e de trajetos intensivos das produções que vêm sendo realizadas, já há alguns anos, no campo educacional; lutas contra a secura dos corações, a acídia nas relações e o agreste dos códigos. (CORAZZA, 2013, p. 34)

Fazer durar uma vida, plena e impessoal, ou capturar o instante de sua manifestação torna-se o grande desafio dos *Ensaios* e, não seria descabido afirmar, inaugura uma preocupação que perdura até os dias atuais. Deleuze e Guattari (1992), por exemplo, não deixam de retomar indiretamente esse desafio lançado por Montaigne ao se questionarem: "como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si?" (p. 223). Para os autores de *O que é a Filosofia?*, uma boa resposta a tal indagação surgiu do campo das artes, mais especificamente da literatura de Virgínia Woolf:

> "saturar cada átomo", "Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade", tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, tudo o que alimenta o romancista medíocre, só guardar a saturação que nos dá um percepto. (...) Por ter visto a Vida no vivente ou o Vivente no vivido, o romancista ou o pintor voltam com olhos vermelhos e o fôlego curto. (...) Desse ponto de vista, os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para ele, e que pôs neles a marca da morte. Mas esse algo é também a fonte ou o fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 223-4)

Vislumbramos em Woolf, conjuntamente com Deleuze e Guattari, muito da sabedoria ensaística de Montaigne, muito de sua singular arte. Saturar cada átomo, fazendo durar cada pequena manifestação da vida, cada pequena alegria, permitir-nos-ia neutralizar a morte e a tristeza. Para tanto, Woolf – bem como Deleuze e Guattari – aposta na arte, em sua força expressiva.

[20] Deleuze e Guattari argumentam que: "O acontecimento não é de maneira nenhuma o estado de coisas, ele se atualiza num estado de coisas, num corpo, num vivido, mas ele tem uma parte sombria e secreta que não para de se subtrair ou de se acrescentar à sua atualização: contrariamente ao estado de coisas, ele não começa nem acaba, mas ganhou ou guardou o movimento infinito ao qual dá consistência. É o virtual que se distingue do atual, mas um virtual que não é mais caótico, tornado consistente ou real sobre o plano de imanência que o arranca do caos. Real sem ser atual, ideal sem ser abstrato. Diríamos que ele é transcendente, porque sobrevoa o estado de coisas, mas é a imanência pura que lhe dá a capacidade de sobrevoar-se a si mesmo, em si mesmo e sobre o plano. O que é transcendente, transdescendente, é antes o estado de coisas no qual ele se atualiza, mas, até neste estado de coisas, é pura imanência do que não se atualiza ou do que permanece indiferente à atualização, já que sua realidade não depende dela. O acontecimento é imaterial, incorporal, invivível: a pura reserva" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 202).

Apenas ela poderia acessar a Vida para além do vivente ou o Vivente no vivido ou, simplesmente, aquela uma vida vislumbrada por Deleuze (2016a).

Por ser criadora de *perceptos* – esses "pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam" (DELEUZE, 2007c, p. 171) –, apenas o fazer artístico pode prolongar e fazer durar alguns instantes fugazes do mundo, algumas alegrias disparadas pela construção de uma outra relação com o espaço do vivido. Só ela pode estancar o fluxo da vida, tornando palatável ao sentir uma vitalidade incompreensível no âmbito do conceito. Este, não obstante sua incapacidade de dizer dessas experimentações, possui uma importância ímpar, pois nos convocam para a realização de experimentações próprias, uma vez que, como diz Corazza (2013):

> O que buscamos nos conceitos que desejamos é que alguma coisa ocorra: uma nova aventura, uma nova conjunção amorosa; e, por isso, a relação que estabelecemos com determinados conceitos do autor amado é a de que eles fiquem lá, como signos de nós próprios, inspirando-nos a passar do Prazer de Ler ao Desejo de Escrever. (p. 18)

O conceito, nesse sentido, traduziria uma experimentação e permitiria compartilhá-la com outras tantas pessoas. Porém, não basta compreendermos uma experimentação alheia, precisamos sentir a poética própria de um autor, os elementos não-filosóficos que constituem o seu pensamento e que, por conta de sua força afectiva, convocar-nos-iam a estabelecer relações plurais com o espaço do vivido. É curioso como essa uma vida, difícil de ser compreendida por meros conceitos, exige-nos uma outra sensibilidade, denominada por Deleuze de sensibilidade filosófica:

> Eu sonho em fazer alguma coisa acerca da sensibilidade filosófica. Pois só assim cada um encontrará os autores que ama. Não estou dizendo a vocês que se tornem espinosistas, pouco me importa isso. O que me importa de fato é que vocês encontrem aquilo que lhes faz falta, que vocês encontrem os autores que lhes faltam, quer dizer, os autores que têm algo para lhes dizer e a quem vocês têm algo a dizer. O que me interessa em filosofia é essa seleção. (...) Há uma sensibilidade filosófica. Aqui também é uma questão de moléculas, caso apliquemos tudo o que acabamos de estudar até pouco tempo atrás. Basta pensar como as moléculas de alguém são atraídas, como elas se tornam, por exemplo, cartesianas. Existem cartesianos. Bem, compreendam, um cartesiano é alguém que leu Descartes muito bem e que escreve livros sobre Descartes. Mas isso não é lá muito interessante. Devemos pensar num outro nível de cartesianos. Há aqueles que consideram que Descartes sussurra-lhes algo aos ouvidos, algo fundamental para as suas vidas, incluindo aqui a vida moderna. Bem, a mim, tomo-me como exemplo, realmente Descartes não me diz nada, nada, nada, nada... Faz dormir, me cansa. Entretanto, não vou dizer que é um qualquer, sua genialidade é evidente. Pois bem, têm gênio, mas eu, por minha conta, não tenho nada o que fazer com ele. Jamais me disse nada. (...) Defendo, antes, que vocês estabeleçam relações moleculares com os autores que leem. Encontrem aquilo que lhes atrai, não passem sequer um segundo criticando algo ou alguém. Nunca, nunca, nunca critiquem. E caso alguém venha a lhes criticar, digam "de acordo" e prossigam, não há nada a fazer. Encontrem suas moléculas. Se não as encontram, nem sequer poderão ler. Ler é isso, é encontrar as suas próprias

> moléculas. Estão nos livros. As suas moléculas cerebrais estão nos livros, e é preciso que encontrem esses livros. Eu acredito que não há nada mais triste do que jovens avançando em idade incapazes de encontrar os livros que realmente amam. E, geralmente, não encontrar os livros que ama, ou não amar a nenhum, dá um mau humor... acaba por gerar aquele sabe tudo sobre todos os livros. É uma coisa comum. Tornamo-nos amargos. Vocês conhecem a amargura desse tipo de intelectual que se volta contra os autores pelo simples fato de não ter encontrado aqueles que realmente ama... aquele ar de superioridade conferido pela força de ser um boçal. Tudo isso é muito nojento. Seria preciso que, em última instância, apenas mantenhamos relações com aquilo que amamos. (DELEUZE, 2008, p. 161)

Essa outra sensibilidade, pensada por Deleuze em uma de suas aulas, passa por uma certa forma de expressão que poderíamos chamar de não-filosófica, passa por uma certa poética, capaz de oferecer condições para que nossas moléculas entrem em relação com outras tantas moléculas do mundo. Como em diversos outros momentos, o autor de *Diferença e Repetição* sabe que, para acessar esse outro modo de filosofar, precisamos sempre valer-nos de uma não-filosofia, inventar um outro estilo. Em todas as suas obras, Deleuze convoca-nos para uma compreensão não-filosófica de sua obra, exigindo-nos uma outra sensibilidade para com seus escritos, pois, conforme argumentou em carta à Réda Bensamaia:

> Ora, os conceitos não se movem apenas em si mesmos (compreensão filosófica), mas também nas coisas e em nós: eles nos inspiram novos perceptos e afectos, que constituem a compreensão não filosófica da própria filosofia. E a filosofia precisa da compreensão não filosófica tanto quanto de compreensão filosófica. Por isso é que a filosofia tem uma relação essencial com os não-filósofos, e se dirige também a eles. Pode até acontecer de os não-filósofos terem uma compreensão direta da filosofia sem passar pela compreensão filosófica. O estilo em filosofia tende para esses três polos: o conceito ou novas maneiras de pensar, o afecto ou novas maneiras de sentir. (DELEUZE, 2007d, p. 203)

Uma mesma compreensão parece vigorar também em Montaigne, autor que afirma a necessidade de desconfiarmos das palavras, por conseguinte da razão, e passarmos, assim, a construir todo um novo vocabulário, um novo léxico, passível de ser sentido mais do que compreendido. Eis por qual motivo pensar, nesse diapasão, exige uma poética. Só por meio dela conseguimos fazer durar os nossos escapes, as nossas fugas rumo ao "fora-daqui". Trata-se, ademais, de uma poética informe e processual, que não possui regras, tampouco diretrizes. Inventa-se conforme prossegue em direção ao desaparecimento, conforme possibilita-nos um escape de si. Por esse motivo, alguns pesquisadores não se furtaram em compreender esse tipo de experimentação como mais próxima do ato de conversar, uma vez que:

> Para delinear alguns traços de aproximação a uma nova possibilidade de pesquisa e criação, faz-se necessário, num primeiro momento, colocar em suspenso nossas concepções de verdade, saber e ciência e, consequentemente, seus sentidos, sua legitimidade e alcance. (...) Partimos rumo à construção de um modo de produção

> de conhecimento que se revele como possibilidade de rompimento com o método de investigação mecanicista, cuja racionalidade se estabelece em reações binárias e na elaboração da 'metodologia científica' determinada a priori. Uma estratégia metodológica na qual o ato de pesquisar aproxima-se do ato de conversar, de estabelecer um diálogo entre diversos campos de saber, configurando-se enquanto dispositivo de subjetivação e espaço de criação. (SIEGMANN; FONSECA, 2007, p. 55)

Uma conversa, na qual traduzimos as novas relações construídas com o mundo. No campo educacional, mais especificamente, essa necessidade por realizarmos traduções de nossas experimentações poéticas surgiu há muito. Em 2004, por exemplo, Jacques Gauthier, na formulação de sua *sociopoética*, compreende que o objetivo principal de uma pesquisa é traduzir ou permitir o transporte de certas imagens criadas por um pesquisador. Sandra Corazza, por sua vez, levaria essa noção ao limite ao pensar que os objetivos últimos de uma pesquisa seria produzir uma tradução-transcriadora, aquela responsável por operar

> um ato político, que desfuncionaliza línguas instrumentais e aproxima distâncias, num processo de transformação cultural. Em seus atos de traduzir, opera como meio, que desestabiliza o próprio status quo da linguagem educacional. Revela-se como dissidente das línguas legitimadas, transtornando suas palavras originais. (CORAZZA, 2017, p. 44)

Lidamos, pois, com todo um delicado e rigoroso trabalho de invenção, cujos efeitos políticos, quando do surgimento desse dicionário secreto, não podem ser desconsiderados. A tradução dessas novas relações estabelecidas com o mundo, da experimentação empreendida por um pesquisador, abre um campo de outros possíveis (PASSOS; KASTRUP, 2016) e convoca outros tantos a ousarem pensar por sua conta e risco. Os riscos, como sempre, permanecem.

Em Montaigne, portanto, deparamos com essa singular busca pela construção de um dicionário próprio e de uma poética, afora a necessidade de realizar uma tradução de suas experimentações, permitindo, assim, ao leitor adentrar em seu mundo. Precedendo em muito Deleuze, Montaigne parece abrir caminho para uma compreensão de que "a escrita é inseparável do devir" (DELEUZE, 1997b, p. 11). Por meio dela, de sua força expressiva, conseguimos extrair as potências plásticas do mundo e vitalizá-lo, reconhecendo-o e valorizando-o por aquilo que ele pode e não por aquilo que ele deveria ser. Transmutamo-lo, assim, em uma coisa outra. Uma nova crença no mundo, portanto, surge. Crença que, para se sustentar, exige o desaparecimento, exige que habitemos um "fora-daqui". Espaço com uma geografia, uma ética e uma poética próprias. Para escaparmos dos perigos que habitam esse espaço, precisamos manter um constante diálogo com esse mundo, seguindo com nossas experimentações sem abdicar da conversa, sem abdicar da necessidade de tradução. É uma tarefa difícil, porém enriquecedora e necessária, conforme nota Paraíso (2012):

> Poetizar na pesquisa em educação e em currículo significa produzir, fabricar, inventar, criar sentidos novos, inéditos. Significa, durante todo o trabalho de pesquisa, aguçar os sentidos para ver, sentir, escutar, falar e escrever de modo distinto. Significa também entrar no jogo da disputa por produção de sentido sem jamais perder a poesia. Significa, enfim, buscar invenções que apontem para a abertura, a transgressão, a subversão, a multiplicação de sentidos. Pesquisar-poetizando é uma alegria, uma maravilha, mas também é uma dificuldade. É uma maravilha porque nos proporciona liberdade para inspirar, juntar, colar, "roubar", articular, experimentar, somar, dividir, multiplicar. É uma dificuldade porque criar não é fácil, romper com as imagens de pensamento já conhecidas e por demais complexos, montar o novo, daquilo que trazemos de diferentes campos e com rigor, demanda coragem, ousadia, dinamicidade, abertura. (PARAÍSO, 2012, p. 40)

Se a morte nos assombra desde Montaigne, se o mundo sempre ficou aquém daquilo que ele pode, isso se deve ao nosso desejo em nos imortalizar, em reformar as estruturas de nosso mundo e de nosso "Eu" para que ele dure. Ciências, costumes e tantas outras instituições surgiram, desde então, com essa missão. Aceitar o desaparecer, porém, a experimentação única que ele é capaz de nos propiciar, pode vir a conduzir-nos a um "fora-daqui", a um espaço intensivo no qual outras relações com o mundo são construídas, no qual uma vida outra pulsa. Vida sem julgamentos, sem necessidades e sem tristezas. Vida difícil de ser atingida, vida mortífera. Vida que, em seu pulsar, exige-nos prudência.

***

Poder-se-ia acusar essa tese de apresentar um Montaigne deveras deleuziano e/ou deleuzo-guattariano, ao que replicamos: não seria Deleuze e Deleuze-Guattari, montaignianos? Na verdade, nosso intuito com esse capítulo foi recuperar um campo intensivo, surgido na aurora da subjetividade moderna com Montaigne e apelidado por nós de "fora-daqui", que não deixou de assombrar a filosofia contemporânea e as pesquisas desenvolvidas nos mais diversos campos. Resgatar esse campo, por conseguinte, permite compreendermos as potencialidades do desaparecimento, essa antiga arte apagada graças ao cartesianismo e recuperadas por uma série de autores contemporâneos, mormente Vila-Matas. Por qual razão enfrentamos tal discussão?

Em companhia de Vila-Matas (2009b), defendemos que, na aurora da modernidade, surgiram duas concepções de sujeito, com seus riscos e perigos, e cada qual influenciou um certo modo de conceber o que significa pensar. Para aquele de linhagem cartesiana, era imprescindível afastar o erro, a ilusão e a loucura, caso quiséssemos acessar as verdades primeiras. O homem, vítima de seus sentidos, viveria o risco constante de se entregar aos mais loucos desvarios e desarrazoados. Disso decorreria a importância do método, para atestar um reto caminho rumo ao saber e a melhoria do homem. As ciências ocidentais, de maneira geral, desenvolveram-se sob a sombra desse paradigma. De outro lado, em conflito com essa visão cartesiana, um ébrio

pensamento, mais interessado em imiscuir-se nos loucos fluxos da vida do que no estabelecimento de verdades primeiras. Poderíamos listar, ao longo da história, pensadores que se alinham a um ou a outro desses veios, mas não é esse o nosso interesse.

Acreditamos que a emergência dos estudos deleuzianos e deleuzo-guattarianos em Educação deu um novo fôlego a essa antiga discussão, recuperando uma certa arte do retrato que poderíamos denominar de ensaística, experimental ou criativa, e contrapondo-a ao cartesianismo vigente na área. Isso se deve, muito provavelmente, pelo fato de que Deleuze e Deleuze-Guattari, de algum modo, inserem-se no coração desse debate moderno. O conceito de experimentação, em sua junção com a prudência, prolongaria a nosso ver algumas linhas de forças que surgiram na aurora da modernidade e foram aqui apresentadas. Deleuze, em obras escritas ou não em parceria com Guattari, pouco discutiu os *Ensaios* de Montaigne[21], mas diversas discussões deleuzianas e/ou deleuzo-guattariana retomam algum aspecto da arte do retrato montaigniana. A crítica da arte cartesiana do retrato, por sua vez, seria algo recorrente em seus escritos, uma vez que os autores enxergam em Descartes um dos modelos mais bem-acabados de certa imagem dogmática de pensamento.

Nas páginas precedentes, buscamos retratar um Deleuze e um Deleuze-Guattari que parecem brincar com algumas das forças constitutivas desse binarismo – Descartes versus Montaigne –, procurando escapar dos seus desmandos e acessar uma outra dimensão não configurada nem pelo preceito do método e tampouco pela forma ensaio. Alguns leitores poderiam acusar-nos de ter produzido uma polarização da qual, muito provavelmente, os autores de *O que é a Filosofia?* se recusariam a tomar parte. Deleuze, em diálogo travado com Claire Parnet, chegou a comentar sobre as armadilhas impostas pelos binarismos e a dificuldade de se escapar deles:

> Só se sai efetivamente dos dualismos deslocando-os como se de um fardo se tratasse, e quando se encontra entre os termos, quer sejam dois ou mais, um desfiladeiro estreito como uma margem ou uma fronteira que vai fazer do conjunto uma multiplicidade, independentemente do número de partes. Aquilo que chamamos agenciamento é precisamente uma multiplicidade. Ora, qualquer agenciamento tem de comportar linhas de segmentaridade dura e binária, assim como linhas moleculares, ou linhas de margem, de fuga ou de declive. Os dispositivos de poder não nos parecem propriamente constitutivos dos agenciamentos, mas fazem parte deles numa dimensão em que qualquer agenciamento pode oscilar ou enrolar-se sobre si mesmo. Porém, na medida em que os dualismos pertencem a esta dimensão, uma outra dimensão de agenciamento não forma dualismo com ela. (...) Não falamos portanto de um dualismo entre duas espécies de "coisas", mas de uma multiplicidade de dimensões, de linhas e de direções no seio de um agenciamento. À questão, como é que o desejo pode desejar a sua própria repressão, como pode desejar a sua

[21] A única referência à Montaigne encontra-se em *Lógica do Sentido*, no capítulo *Do Humor*. Ali, Deleuze argumenta ser necessário comparar os *Ensaios* de Montaigne com as *Confissões* de Rousseau para, desse modo, compreender a diferença de sentidos da expressão "ironia" na idade clássica e no romantismo.

> escravatura, respondemos que os poderes que esmagam o desejo, ou que o submetem, fazem já parte dos próprios agenciamentos de desejo: basta que o desejo siga essa linha, a que está preso, como um barco, àquele vento. Já não há mais desejo de revolução, desejo de poder, desejo de oprimir ou de ser oprimido; revolução, opressão, poder, etc., são linhas componentes actuais de um agenciamento dado. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 160)

Cada binarismo, mesmo aqueles de caráter mais fluido ou inconstante, daria mostras de linhas segmentárias duras. O rizoma, por exemplo, apontado como um contraponto ao arbóreo em *Mil Platôs*, também pode ser lido como uma linha dura. Vejamos como. Enquanto o arbóreo enquadra-se perfeitamente no modelo cartesiano, o rizomático diria respeito a um modelo fluido e inconstante, no qual uma infinidade de conexões seria possível e que, em princípio, não poderia ser enquadrado em nenhum modelo previamente definido. Poderíamos, contudo, correlacionar o rizoma com a arte do retrato de Montaigne apresentada nas páginas precedentes? Sem dúvida, isso seria possível. Não tardaria, então, para criarmos uma fórmula ou um método rizomático-montaigniano. Em nenhum momento, porém, ousamos fabular um Montaigne rizomático, apenas buscamos pensar conexões e ressonâncias entre a arte ensaística desse autor e certas linhas de força da filosofia deleuziana e/ou deleuzo-guattariana. Não se trata aqui de defender um polo em detrimento de outro – Montaigne versus Descartes ou rizoma versus árvore –, sobretudo por que o próprio rizoma pode ser deveras perigoso, suas conexões podem nos levar a uma fatal catatonia ou engessar o nosso pensar. Nesse sentido, nem arbóreo e tampouco rizomático, mas alguma coisa entre essas categorias. Seguimos, assim, Deleuze:

> Devemos passar pelos dualismos porque eles estão na linguagem. Não se trata de passar sem eles. Mas é preciso lutar contra a linguagem, inventar o gaguejar não para voltar a uma pseudo-realidade pré-linguística, mas para traçar uma linha vocal ou escrita que fará *correr a linguagem entre esses dualismos*, que definirá um uso minoritário da língua, uma variação inerente, como diz Labov. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 47, grifos nossos)

O rizoma, como palavra de ordem, pode nos deslocar do modelo cartesiano, tão enraizado em nós, mas, ao ser transmutado em um manual de conduta, acabaria servindo como mais uma moral dentre outras. Por isso, como afirmam os autores (DELEUZE; GUATTARI, 1995), não basta dizer "viva o múltiplo" ou "viva o rizoma", é preciso fazer o múltiplo, fazer o rizoma. Mas, perguntamos, será que fazer rizoma hoje significa o mesmo que fazer rizoma quando de *Mil Platôs*? Não queremos, com isso, defender um abandono do aparato conceitual deleuziano e/ou deleuzo-guattariano, tal qual chega a sugerir Martin (2016), e tampouco resgatar o seu lado destrutivo, como o fez Culp (2016); nosso intuito é só deslocar o problema. Gostaríamos de defender que a radicalidade de Deleuze e Deleuze-Guattari, sua novidade, estaria em afirmar a potência e a velocidade do *entre*. Esse espaço limítrofe, indiscernível, no qual não vigoraria nem uma rigidez

conceitual, tampouco um vale tudo, mas alguma outra coisa. Trata-se de um movimento, apenas, na busca pela construção de outras relações com o mundo. Nem cartesianos, tampouco ensaístas, pois. Algo entre, quiçá um limiar.

Limiar:

A conversão de Lessing

O apreço de Nietzsche pela cultura francesa, a única passível de ser comparada aos clássicos gregos em sua opinião, se estendia também a alguns autores alemães. Quando queria elogiar um ou outro pensador alemão, o autor de *Ecce Homo* fazia um gracejo e chamava-o de discípulo francês. Foi o caso de Gotthold E. Lessing, sobre quem Nietzsche sentenciou:

> Lessing tem uma virtude genuinamente francesa e, como escritor, foi o mais diligente discípulo dos franceses: ele sabe ordenar e apresentar bem suas coisas na vitrine. Sem essa verdadeira arte seus pensamentos, tal como os objetos deles, teriam permanecido bastante na obscuridade, e sem que a perda geral fosse grande. Mas com sua arte aprenderam muitos (principalmente as últimas gerações de eruditos alemães), e inúmeros tiveram prazer: - É certo que esses que aprenderam não teriam necessitado, como frequentemente sucedeu, tomar dele também seu desagradável maneirismo de tom, na mistura de belicosidade e retidão. Acerca do "lírico" Lessing há hoje unanimidade: acerca do dramaturgo ainda haverá. (NIETZSCHE, 2008b, p. 215)

Lessing foi um dos maiores ensaístas, poetas e dramaturgos da história alemã, e esteve envolvido, contra sua vontade, em uma das maiores polêmicas do Iluminismo setecentista, qual seja: a polêmica do espinosismo. Sobre essa polêmica, Mariá Solé, em *O ocaso da ilustração*, fez o seguinte balanço:

> A polêmica do espinosismo se revelou, portanto, como uma disputa filosófico-política cujas consequências foram profundas e duradouras. Conseguindo desestabilizar os alicerces do racionalismo dogmático que haviam sido adotados pelos ilustrados berlinenses e, desse modo, colocando um fim na corrente filosófica alemã assentada em uma tradição racionalista de cunho leibniziano. Além disso, contribuiu ao colocar em questão certos aspectos problemáticos da filosofia crítica kantiana e, com isso, abriu a possibilidade de novos desenvolvimentos metafísicos, morais, políticos, estéticos. A discussão sobre a relação entre a finitude humana e a infinitude divina, bem como sobre o alcance e os limites da razão humana tanto em sua pretensão de conhecer a natureza quanto em sua intenção de fundar uma moral, uma religião e uma ordem política, acabou por colocar em questão também a finalidade e a fundamentação do Estado, o despotismo como forma de governo, o lugar e os limites da religião, a relação entre liberdade de pensamento e liberdade de expressão e assim por diante. (SOLÉ, 2013, p. 111)

Tudo teve início, porém, com Lessing. Em uma tarde de julho de 1780, enquanto tomava chá com seu amigo Friedrich Jacobi, o autor do famoso ensaio *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* resolveu confessar o seu apreço por Espinosa e admitiu sua conversão ao espinosismo. Conversão perigosa, uma vez que espinosista era sinônimo de ateísta, imoralista, anarquista ou mesmo niilista. Por esse motivo, não obstante gozar de um raro prestígio, Lessing preferiu não admitir publicamente seu apreço pela obra de Espinosa, fazendo sua confissão à meia voz, entre quatro paredes, e unicamente para alguém de sua confiança. Lessing veio a falecer pouco depois desse evento, em fevereiro de 1781.

Com a morte de Lessing, muitos vieram a público prestar-lhe homenagens. Moses Mendelssohn – um dos maiores propagadores do ideário iluminista na Alemanha –, por exemplo, dedicou-lhe todo um capítulo de suas *Horas Matinais*. Nesta obra, Mendelssohn procurou demonstrar o quanto o autor de *Laocoonte* partilhava de certos valores caros aos ilustrados berlinenses e como, ao longo de sua vida, procurou combater certas doutrinas antiracionalistas, como aquela formulada por Espinosa séculos atrás. Sua poesia e sua dramaturgia exemplificariam esse seu ardente combate.

Jacobi, o confessor de Lessing, não satisfeito com o retrato pintado por Mendelssohn, respondeu-lhe com *Cartas sobre a doutrina de Espinosa*. Esse curto opúsculo apresentou não só uma ardente defesa do sistema espinosista como acabou por tornar de domínio público a confissão feita naquela tarde de 1780 por Lessing. Jacobi confessou que seu amigo não concordava com a ortodoxia dos ilustrados berlinenses – chamava-os de cegos dogmáticos –, e mantinha certa desconfiança com os discursos que apregoavam a possibilidade do aprimoramento moral, religioso e político do homem por meio do cultivo da razão. Por mais libertadores que soassem tais discursos, propagados por homens como Mendelssohn, todos pareciam trazer em seu bojo a necessidade de uma obediência cega, seja a um Deus perfeito e incognoscível ou a algum déspota esclarecido. O espinosismo, por sua vez, seguia uma outra direção, tanto por conta de sua defesa da possibilidade de conhecermos plenamente e racionalmente Deus quanto por sua militância em prol da liberdade de expressão e do direito de livre manifestação política.

Mendelssohn, diante desse ataque, intensificou sua resposta. Não apenas rebateu publicamente os argumentos de Jacobi, indignado com o modo como esse ousou macular a imagem do autor de *Laocoonte*, como também exigiu um posicionamento de todos os pensadores alemães envolvidos no debate público sobre a questão do esclarecimento; Kant, sobretudo. Ao defender com tamanha ardência o espinosismo, argumentou Mendelssohn, Jacobi teria colocado em xeque todos os valores e os avanços conquistados nos últimos anos pelo racionalismo alemão e, por esse motivo, todos aqueles preocupados com a questão do esclarecimento deveriam se posicionar publicamente em prol dos valores alemães e, também, de monarcas esclarecidos como José II da Áustria.

Kant, diante de tamanha confusão, optou por ficar em silêncio; limitou-se a escrever uma introdução ao livro de um de seus pupilos, Ludwig Jakob, sobre a contenda Jacobi-Mendelssohn e os problemas do espinosismo para a Europa. Thomas Wizenmann, porém, outro importante defensor do ideário iluminista, veio a público e questionou a posição kantiana, argumentando que qualquer omissão era uma afronta à razão e não poderia passar incólume. E, dizia ainda Wizenmann, o silêncio kantiano talvez se devesse ao fato do autor da *Crítica da Razão Pura* preservar

no interior do seu sistema certas pretensões espinosistas. Pressionado por todos os lados, Kant adentrou na polêmica de maneira sutil, tecendo alguns comentários sobre a discussão que tomou corpo naquele momento em seu opúsculo *O que significa orientar-se no pensamento?* Neste, não apenas as posições de Mendelssohn e Jacobi são atacadas, mas também o sistema espinosista como um todo. Para Kant (2012), a teoria de Espinosa seria irracional, por condenar a existência de conhecimentos puramente ideais e sem qualquer referência aos sentidos, e conduziria os homens direto ao devaneio. Espinosa, além disso, conceberia pensamentos que pensam a si mesmo – como é o caso da substância divina –, não estando submetidos a nenhum *cogito* e isso, para o autor do escrito, seria pura ilusão. Faltaria, ao sistema espinosano, uma crítica capaz de apontar-lhe os limites da razão e as condições ideais para toda e qualquer experiência humana. Sem esse trabalho, Espinosa restou vitimado por devaneios e fabulações.

Kant, ainda nesse curto escrito, chega a defender a necessidade de obedecermos às autoridades de uma nação, civis e morais, de modo a não nos entregarmos ao anárquico movimento fabulatório do pensar – algo que Espinosa, infelizmente, não conseguiu evitar. Kant, desse modo, resgata e atualiza a moral provisória cartesiana. O autor, então, exige que atentemos para os perigos de uma liberdade de pensamento desenfreada, não regulada pelas leis da razão pura e tampouco por um guia capaz de tirar o homem de sua condição de menoridade.

> Como, entretanto, a razão humana tende continuamente para a liberdade, seu primeiro uso de uma liberdade à qual está longamente desabituada, quando quebra as cadeias, deve degenerar num uso impróprio e numa temerária confiança na independência de seu poder em face de toda limitação, em uma convicção no domínio absoluto da razão especulativa, que não admite nada a não ser aquilo que se pode justificar por motivos objetivos e pela convicção dogmática, negando resolutamente tudo mais. (...) E assim a liberdade de pensamento, quando quer preceder de modo absolutamente independente das leis da razão, destrói-se finalmente a si mesma. (KANT, 2012, p. 60-61)

Posicionando-se a favor de Espinosa e de Lessing, Goethe e Herder adentraram na discussão de maneira efusiva e produziram uma reviravolta ao apontarem para certos problemas da filosofia crítica kantiana. A filosofia transcendental de Kant seria, resumindo a posição dos autores, por demais abstrata e não conseguiria explicar plenamente o sentimento estético, o devaneio, diferentemente do sistema elaborado por Espinosa. Kant não daria conta dos pensamentos que escapam, que fogem dos ditames impostos pela razão. Fabular, dar livre vazão ao pensar, pode acabar retirando o homem de sua condição de menoridade sim, sem que com isso seja necessário se submeter a algum guia de conduta ou a valores estabelecidos aprioristicamente e a arte daria provas disso. Haveria, para Herder e Goethe, algo para além do *cogito*, para além das categorias kantianas, algo que Espinosa, com sua *Ética*, havia percebido.

No auge desse debate, Mendelsohn, sentindo que todos os avanços da ilustração corriam o grave perigo de desaparecerem, preparou um último trabalho, intitulado *Aos amigos de Lessing*, no qual rebatia tanto os argumentos de Jacobi como os de Kant e Herder. Ansioso para pôr um ponto final na discussão, saiu apressado de sua casa com o manuscrito em mãos, devaneando sobre os modos como encerraria aquela discussão tão acalorada, e com o intuito de levá-lo pessoalmente para o seu editor. Esqueceu, porém, o casaco e, ao retornar para seu lar, caiu doente. Acabou falecendo quatro dias depois.

Da traição à experimentação

ou

Espinosa, Proust e as aranhas

Seria muito bom saber a *Ética* de memória. Decorem-na! Aprender Kant de memória não tem nenhum sentido, não serve para nada. Aprender Espinosa de memória serve para a vida. Em qualquer situação vital, vocês se perguntarão: "à qual proposição isto me remete?". Sempre haverá uma em Espinosa.

Gilles Deleuze. *Aula de 6 de janeiro de 1981*.

Nada, certamente, a não ser uma superstição sombria e triste, proíbe que nos alegremos. Por quê, com efeito, seria melhor matar a fome e a sede do que expulsar a melancolia? Este é o meu princípio e assim me orientei. Nenhuma potestade, nem ninguém mais, a não ser um invejoso, pode comprazer-se com minha impotência e minha desgraça ou atribuir à virtude nossas lágrimas, nossos soluços, nosso medo, e coisas do gênero, que são sinais de um ânimo impotente. Pelo contrário, quanto maior é a alegria de que somos afetados, tanto maior é a perfeição a que passamos, isto é, tanto mais necessariamente participamos da natureza divina. Assim, servir-se das coisas, e com ela deleitar-se o quanto possível (não, certamente, à exaustão, pois isso não é deleitar-se), é próprio do homem sábio.

Bento de Espinosa. *Ética*.

Teria o conhecimento, reciprocamente, a irrealidade do sonho?

Marcel Proust. *Sodoma e Gomorra*.

Figura 3. Samuel Hirszenberg. Espinosa excomungado (1907).

Fonte: The Jewish Museum, New York / Art Resource, NY.

Em uma curiosa biografia de Bento de Espinosa, escrita por um anônimo e publicada na aurora do século XVIII, consta o seguinte relato:

> Divertia-se também a fumar um cachimbo ou ainda, quando queria por mais tempo relaxar o espírito, procurava por aranhas, fazendo-as brigar, ou por moscas, as quais jogava na teia da aranha, e observava em seguida essas batalhas com tanto prazer que por vezes gargalhava. (Anônimo apud ESPINOSA, 2014, p. 332)

Para muitos comentadores da obra do filósofo holandês, essa breve nota visaria lançar ainda mais em descrédito a difamada imagem de Espinosa. Como era possível a um pensador de sua envergadura deleitar-se com passatempos tão mundanos e ainda por cima gargalhar com isso? Não bastasse sua excomunhão, Espinosa ainda se entretinha com banalidades e ignorâncias dessa espécie. Uma pena! Uma mente tão brilhante quanto a do autor da *Ética*, preocupada em desvendar – ou expor geometricamente – a natureza divina e sondar os princípios da filosofia cartesiana, não poderia deliciar-se com tamanhas vulgaridades. Para uns, tal relato confirmaria o mau-caratismo de Espinosa, sua hipocrisia; para outros, não passaria de um embuste forjado pela pena de um impostor dedicado unicamente a tecer calúnias.

Não surpreende, portanto, o modo como, após a polêmica em torno do espinosismo surgida no entardecer do século XVIII, relatos como esse deixaram de circular. Espinosa passou a ser lido por conta de seus trabalhos e não devido às suas pretensas excentricidades. Poucos ousaram se aprofundar nesses polêmicos dados biográficos, mesmo naqueles passíveis de expressar aspectos de seu caráter, tal qual o apreço do filósofo holandês por uma vida simples, parcimoniosa. Sobre a sóbria vida de Espinosa, aliás, o mesmo biografo supramencionado tergiversou:

> O que adianto de sua sobriedade e economia pode ser comprovado por várias pequenas contas que se encontraram entre os seus papeis. Por eles se sabe que viveu um dia inteiro de uma sopa com leite e cozida em manteiga, o que lhe custou três *sous*, e uma caneca de cerveja, de um *sou* e meio. Outro dia, só comeu grãos preparados com uvas e manteigas, e esse prato custou-lhe quatro *sous* e meio. Nessas mesmas contas, só faz menção a dois meio litros de vinho por mês. E embora o convidassem com frequência para comer, preferia viver do que possuía em casa, por pouco que fosse, do que encontrar-se em uma boa mesa, às expensas de outra pessoa. (Anônimo apud ESPINOSA, 2014, p. 330)

Espinosa, concluiu o biógrafo a partir desse preâmbulo, "sabia ser admiravelmente o mestre de suas paixões. Jamais foi visto nem muito triste nem muito alegre" (Anônimo apud ESPINOSA, 2014, p. 331). Não obstante isso, curiosamente, gargalhava ao ver uma boa briga de aranhas. Essas pequenas contradições e outros tantos dados inverossímeis, condenaram essa anônima biografia – bem como tantos outros relatos sobre a vida de Espinosa –, transmutando-a em um material pouco crível e mais apto a denegrir do que bajular. Conforme notou Victor Delbos, em seu clássico curso

O Espinosismo (2002), esse anedotário pessoal de Espinosa, carregado de problemas e contrassensos, não poderia ser aproveitado por nenhum comentador sério; aquele que assim ousasse, acabaria por trair o pensamento do célebre autor da *Ética*.

Eis que, com Gilles Deleuze, tudo mudou. Deleuze (2002) foi um dos poucos contemporâneos que não enxergaram nenhuma contradição e tampouco qualquer difamação nesse relato, pelo contrário. Haveria melhor expressão do sistema ético espinosano do que aquele fornecido por uma boa peleja de aracnídeos? Em uma pequena nota de *Espinosa: filosofia prática*, o pensador francês comentou:

> Esta anedota nos parece autêntica, porque apresenta inúmeras ressonâncias "espinosistas". A luta entre aranhas, ou entre aranha e mosca, poderia fascinar Espinosa por diversas razões: 1º) do ponto de vista da exterioridade da morte necessária; 2º) do ponto de vista da composição das relações na natureza (como a teia exprime uma relação da aranha com o mundo, que se apropria como tal das relações próprias da mosca); 3º) do ponto de vista da relatividade das perfeições (como um estado que marca uma imperfeição do homem, por exemplo, a guerra, pode ao contrário testemunhar uma perfeição, se nós a reportarmos a outra essência como a do inseto...). (DELEUZE, 2002, p. 18 rodapé)

Matar aranhas, defendeu Deleuze naquela ocasião, não passaria de uma forma de pesquisar relações pautadas pela positividade "em um mundo corroído pelo negativo" (DELEUZE, 2002, p. 18). Como compreender essa assertiva deleuziana? O autor de *Espinosa: filosofia prática* não estaria deturpando o sistema espinosista ao resgatar esse anedotário? Não estaria, portanto, traindo a filosofia de Espinosa? Busquemos nos deter nessas questões, procurando sondar se houve ou não traição e de qual espécie. Enveredar por essa seara, acreditamos, acabará por nos conduzir ao coração da noção de experimentação, ao menos tal qual apresentada no derradeiro tomo de *Capitalismo & Esquizofrenia*. Para tanto, convém perseguir a gargalhada de Espinosa, compreendendo por qual motivo as brigas de aranha tanto o encantavam e, além disso, o motivo que levou Deleuze a considerar essa anedota como portadora de um fundo filosófico ímpar. Partamos, pois.

Espinosa e a estratégia da aranha

Busquemos compreender, primeiramente, o que significa pesquisar relações pautadas pela positividade, ou seja, por qual razão Espinosa divertia-se tanto com uma briga de aranhas e como, dessas pelejas, acabou tirando "conclusões que lhe pareciam melhor convir às suas descobertas" (Anônimo apud ESPINOSA, 2014, p. 332)? Espinosa, em sua *Ética*, concebeu apenas dois tipos

de seres, argumentando que "tudo o que existe, existe em si mesmo ou em outra coisa" (ESPINOSA, 2010, p. 15). Para existir em si mesmo, um ser precisaria ser *causa de si*, ou seja, sua essência deveria necessariamente envolver sua existência, de tal modo que seu conceito não exigiria o conceito ou a existência de nenhuma outra coisa para ser formado. Esse seria o caso da substância divina, infinita e eterna em seu próprio conceito ou em seu próprio existir. Apenas ela agiria sem ser coagida por ninguém, de modo que sua potência se confundiria com sua própria existência.

Os demais seres, por sua vez, dependeriam sempre de causas exteriores para agir ou mesmo para existir. Não sendo *causa de si*, portanto, padeceriam de uma finitude constitutiva. Um ser finito, para Espinosa (2010), define-se como aquele limitado por outro de mesmo gênero. A aranha, nesse caso, pode ser devorada por uma outra aranha ou, ainda, pode ser morta por um ser humano sádico que se diverte em vê-las guerrear por sua sobrevivência. A morte, por conseguinte, seria sempre exterior, decorrência de um mau encontro. Ainda que feneça por causas naturais, seu falecimento ainda derivaria de fatores externos: não encontrou alimentos suficientes para sua própria manutenção, por exemplo. Nesse caso, não houve um mau encontro propriamente, mas poucos e insuficientes encontros. As relações estabelecidas pela aranha com o mundo, através de sua teia, são vitais dentro desse universo espinosano, uma vez que, ser finito que é, o aracnídeo depende do encontro fortuito com outros seres – moscas, por exemplo – para manutenção de sua existência.

A aranha, ademais, jamais poderia ser morta por Deus ou pela ira divina. Não seria possível conceber que a substância divina, infinita e eterna, intervenha no mundo da aranha portando sentimentos típicos de seres finitos – como ira, compaixão, raiva, nojo e outros. Sobre essa antropormorfização da substância divina, o autor da *Ética* argumenta se tratar de um efeito derivado da ignorância humana das causas primeiras. Trata-se de um ledo engano, acerca do qual um estupefato Espinosa urde o seguinte comentário:

> Peço-lhes que observem a que ponto se chegou! Ao lado de tantas coisas agradáveis da natureza, devem [os homens] ter encontrado não poucas que são desagradáveis, como as tempestades, os terremotos, as doenças etc. Argumentaram, por isso, que essas coisas ocorriam por causa da cólera dos deuses diante das ofensas que lhes tinham sido feitas pelos homens, ou diante das faltas cometidas nos cultos divinos. E embora, cotidianamente, a experiência contrariasse isso e mostrasse com infinitos exemplos que as coisas cômodas e as incômodas ocorrem igualmente, sem nenhuma distinção, aos piedosos e aos ímpios, nem por isso abandonaram o inveterado preconceito. Foi-lhes mais fácil, com efeito, colocar essas ocorrências na conta das coisas que desconheciam e cuja utilidade ignoravam, continuando, assim, em seu estado presente e inato de ignorância, do que destruir toda essa fabricação e pensar em algo novo. (ESPINOSA, 2010, p. 67)

Todo ser finito, argumenta o autor da *Ética*, participa da substância divina infinita. Deus, por conseguinte, jamais agiria contra si próprio, matando ou subjugando um ser qualquer. Uma

aranha ou mesmo um ser humano, buscam uma mesma coisa: perseverar em sua existência [*connatus*] ou, em outros termos, aumentar sua potência de agir. Para Espinosa, o limite desse aumento de potência seria o estado de beatitude, um estado no qual reconheceríamos participar plenamente da substância divina, compreendendo-a como totalmente imanente a nós e ao mundo. Uma mente que possua pleno conhecimento de si mesma, de Deus e das coisas – argumenta Espinosa na demonstração da proposição 39 do livro quinto de sua *Ética* (2010) –, torna-se capaz de ordenar o seu corpo de uma tal maneira que passa a sentir apenas *afectos* alegres e, aumentando desse modo o seu *connatus* até o limite, deixa de temer a morte, passando a se compreender como um ser eterno. Como explicar, então, a morte nesse diapasão espinosano?

Para Espinosa (2010), a essência de todo ser finito é compósita. Uma aranha, por conseguinte, existe por conta do encontro de diferentes moléculas e, cada uma delas, precisa estabelecer relações com outras tantas para sobreviver. A aranha precisa se alimentar, por exemplo. Ao devorar uma mosca, as moléculas de sua presa acabam por se relacionar com as suas, produzindo alegria e satisfação. O mesmo ocorrerá com a aranha, quando de seu fenecimento, e também com os demais seres finitos. Triste e irrevogável sina dos seres finitos. Porém, argumenta Espinosa (2010), padecer não significa deixar de ser, uma vez que, ao morrermos, não deixamos de participar da substância divina de nenhum modo. A maior prova disso derivaria do fato de que nossas moléculas se compõem com outras tantas e, assim, continuam a atuar no universo infinitamente. Não há um paraíso supraterreno nos aguardando ou algo similar, no universo espinosano Deus é imanente aos seres e aos efeitos produzidos por seus encontros. Se compreendermos, por meio de nossa mente, essa imanência, o modo como participamos da substância divina, mesmo por meio de nosso falecimento, viveremos livremente e usufruiremos da beatitude. Espinosa sabe que essa é uma tarefa árdua, mas também reconhece ser a única de competência dos seres finitos. Não por outro motivo, assim encerra o seu tratado.

> Dou por concluído, com isso, tudo o que eu queria demonstrar a respeito do poder da mente sobre os afectos e sobre a liberdade da mente. Torna-se, com isso, evidente o quanto vale o sábio e o quanto ele é superior ao ignorante, que se deixa levar apenas pelo apetite lúbrico. Pois o ignorante, além de ser agitado, de muitas maneiras, pelas causas exteriores, e de nunca gozar da verdadeira satisfação do ânimo, vive, ainda, quase inconsciente de si mesmo, de Deus e das coisas, e tão logo deixa de padecer, deixa também de ser. Por outro lado, o sábio, enquanto considerado como tal, dificilmente tem o ânimo perturbado. Em vez disso, consciente de si mesmo, de Deus e das coisas, em virtude de uma certa necessidade eterna, nunca deixa de ser, mas desfruta, sempre, da verdadeira satisfação do ânimo. (ESPINOSA, 2010, p. 411)

Empenhar-se nessa tarefa ética, libertar-se dos enganos e dos desvarios propagados por homens insensatos, transmuta-se numa tarefa não apenas vital, mas também política. Na urdidura

de seu *Tratado Teológico-Político*, Espinosa (2008) buscou denunciar o modo como a servidão emerge sempre de um estado de ignorância. Muitos homens, valendo-se das sagradas escrituras ou de outros meios, buscam propagar impropérios de muitas ordens, impedindo o florescimento do livre discernimento de cada um e fortalecendo a sujeição na qual estariam imersos. É o caso do regime monárquico:

> Se, efetivamente, o grande segredo do regime monárquico e aquilo que acima de tudo lhe interessa é manter os homens enganados e disfarçar, sob o especioso nome de religião, o medo em que devem ser contidos para que combatam pela servidão como se fosse pela salvação e acreditem que não é vergonhoso, mas sumamente honroso, derramar o sangue e a vida pela vaidade de um só homem, em contrapartida, numa República livre, seria impossível conceber ou tentar algo mais deplorável, já que repugna absolutamente à liberdade comum sufocar com preconceitos ou coarctar de algum modo o livre discernimento de cada um. (ESPINOSA, 2008, p. 8)

Humanos, tendemos a delirar. Alguns, visando utilizar essa propensão em causa própria, buscam retirar nossa potência e deliciam-se com nossa tristeza. Os sacerdotes, os reis e outras tantas figuras nefastas, produzem o medo; fazendo-nos sonhar com uma vida eterna que residiria alhures e legitimando todos os infortúnios advindos nessa vida terrena. Na verdade, engrandecem tais infortúnios e acabam vendendo a servidão como uma forma de salvação. Os homens, ignorantes da centelha de vida que pulsa em suas veias, desconhecendo a essência imanente da substância divina, aceitam tais desmandos com fervor e se entregam com deleite para a sua condenação. Buscam morrer, enquanto aguardam a vida prometida.

Espinosa defende, em primeiro lugar, acabar com esses regimes políticos e com esses pretensos mestres. Para tirar os homens de seu estado servil, levando-os a pensar na vida e não na morte, seria preciso erigir um sistema político no qual ninguém abriria mão de sua potência em prol de ninguém, no qual todos e cada um poderiam empreender suas próprias experimentações de pensamento da maneira que melhor lhes agradasse, adquirindo o conhecimento necessário para a manutenção de sua existência. Apenas assim, por meio dessas experimentações, um ser finito poderia chegar a compreender e explorar sua participação na substância divina e, desse modo, atingir a beatitude. Somente o pensamento propiciado pelo contato com essa vida, eterna e impessoal, afastaria os homens da ignorância e da servidão; como atesta o próprio Espinosa na demonstração da proposição 67 do livro quatro de sua *Ética* (2010):

> O homem livre, isto é, aquele que vive exclusivamente segundo o ditame da razão, não se conduz pelo medo da morte; em vez disso, deseja diretamente o bem, isto é, deseja agir, viver, conservar seu ser com base na busca da própria utilidade. Por isso, não há nada que pense menos que na morte; sua sabedoria consiste, em vez disso, na meditação da vida. (p. 343)

Ora, retomando a leitura empreendida por Deleuze (1968; 2002), esse modo de existência se assemelha àquele observado por Espinosa em suas aranhas. Diferentemente dos homens, as aranhas não deliram, não concebem um Deus piedoso, capaz de salvá-las das intempéries as mais diversas caso se portem de maneira adequada; ou um Deus malvado, apto a condená-las por conta de suas perversidades. Tampouco submetem-se aos desejos de um outro aracnídeo de maneira passiva. Antes, vivem imanentemente, reagindo unicamente às vibrações dos fios de sua teia e nada mais. A leitura deleuziana, longe de trair Espinosa e macular sua obra, potencializaria o edifício filosófico espinosano ao relacioná-lo com o anedotário pessoal envolvendo o autor.

Ao "trair" Espinosa, Deleuze confere um outro estatuto aos passatempos mundanos do filósofo holandês e abre uma via privilegiada para acessarmos o complexo pensamento do autor da *Ética*. Lógico que, como toda traição, essa ocorre por razões particulares. Deleuze traiu em proveito próprio: a anedota da briga de aranhas, resgatada pelo filósofo francês e transmutada na expressão máxima do universo espinosano, retornará muitas vezes em sua obra e sempre sendo compreendido como uma espécie de horizonte metodológico. Em uma conferência sobre a obra de Marcel Proust, ocorrida em 1975, por exemplo, Deleuze analisará os movimentos do aprendizado do narrador proustiano a partir dos modos de existência desses peculiares seres:

> Ele [Marcel] tem um método e que não o sabe a princípio, que o aprende em diferentes ritmos, em ocasiões muito distintas, e que este método é a estratégia da aranha. (...) A aranha crê, porém crê unicamente em sua teia. Enquanto a mosca não é apanhada pela teia, a aranha não crê de nenhuma forma na existência da mosca. Não acredita. Não crê nas moscas. Pelo contrário, acredita em qualquer movimento da teia, por minúsculo que seja, e acredita nele como se fosse uma mosca, ainda que seja outra coisa. (DELEUZE, 2003b, p. 45-46, tradução nossa)

Como funcionaria essa estratégia? Os aracnídeos, asseverou Deleuze (2010), seriam seres dedicados exclusivamente aos signos, ou aos *afectos*. A aranha vive em sua teia, entretida com coisa nenhuma. Parece que nada lhe falta, sua existência está inteiramente dedicada ao fiar de sua rede e nada mais. Após urdida, a aranha se entrega à uma vigília atenta. Uma vigília singular, diga-se de passagem. Caso uma mosca seja colocada diante da aranha, mas fora de sua teia, não chamará a atenção do aracnídeo de nenhum modo e, muito provavelmente, poderá escapar tranquilamente de seu predador natural. Ora, não estava a aranha a observar o mundo em busca de algo, algum acontecimento? Sim, mas apenas os fios de sua teia podem lhe conferir esse acontecimento.

Eis que algo acontece, um pequeno fio emite vibrações e convoca a aranha. Pode se tratar de uma mosca, alimento capaz de alegrá-la, ou, pelo contrário, talvez seja um predador capaz de aniquilá-la. Não há como saber qual vibração trará alegria e qual será a portadora do perigo, na medida em que a aranha não dispõe de representações de nenhuma ordem e, por esse motivo, não

consegue interpretar aprioristicamente a vibração de sua teia. Crê unicamente e intensamente nos fios por ela urdidos, nos *afectos* produzidos por eles e, por esse motivo, responde rapidamente ao seu oscilar, ainda que possa acabar sendo destruída. Há apenas vibrações nesse universo, apenas *afectos* e movimento. Não há objetos em si, tampouco sujeitos. A aranha não crê sequer em si própria, não tem consciência, hábitos ou algo que o valha.

Deleuze argumenta que o interesse de Espinosa por esse universo, expresso em uma singela briga de aranhas, daria mostras de um pensador que "tanto na sua maneira de viver como de pensar, (...) ofereceu uma imagem da vida positiva e afirmativa, em detrimento dos simulacros com os quais os homens se contentam" (DELEUZE, 2002, p. 18). A vida, em Espinosa, se confundiria com uma aracnideana teia. Não haveria negativo de nenhuma ordem, apenas positividade. Não haveria nada que nos falte *a priori*, haveria apenas encontros que podem ou não compor com nossa essência e aumentar, assim, a nossa potência de agir, o nosso conhecimento das causas imanentes capazes de nos conduzir a um estado de beatitude.

Percebemos como Deleuze retomou um singelo relato acerca dos passatempos de Espinosa, transmitido por um anônimo biógrafo em inícios do século XVIII e duramente criticado por tantos comentadores, e o transmutou em uma expressão privilegiada de sua filosofia ou, nos termos do próprio pensador, em uma *anedota vital*. Sobre a importância desta para a filosofia, argumentaram Deleuze e Guattari (1992):

> Nietzsche dizia que a filosofia inventa modos de existência ou possibilidades de vida. É por isso que bastam algumas anedotas vitais para fazer o retrato de uma filosofia, como Diógenes Laércio soube fazê-lo escrevendo o livro de cabeceira ou a lenda dourada dos filósofos. Objetar-se-á a vida muito burguesa da maioria dos filósofos modernos; mas a liga de meias de Kant não é uma anedota vital adequada ao sistema da Razão? E o gosto de Espinosa pelos combates de aranhas deriva do fato de que reproduzem, de maneira pura, relações de modos no sistema da ética entendida como etologia superior. E que estas anedotas não remetem simplesmente a um tipo social ou mesmo psicológico de um filósofo, elas manifestam, antes, os personagens conceituais que o habitam. As possibilidades de vida ou os modos de existência não podem inventar-se, senão sobre um plano de imanência que desenvolve a potência de personagens conceituais. (p. 96-97)

Longe dessa teia deleuziana e deleuze-guattariana, aquele simples e banal relato poderia restar como mera vulgaridade ou como um exemplo negativo. Quando muito – e com alguma sorte –, transmutar-se-ia em uma metáfora destituída de intensidade, representação pobre de um pensamento que lhe é exterior. Na trama tecida por Deleuze e Deleuze-Guattari, porém, essa imagem adquire novos contornos e assume uma faceta inaudita, tornando-se pura positividade. Nessa breve historieta relatada, não é Espinosa, o homem, que é retratado, mas Espinosa, o personagem conceitual. Em cada gargalhada emitida por essa figura diante de uma peleja de

aranhas, acentua-se um modo singular de existência, um pensamento perseverando em sua existência. A transposição dessa imagem para o universo proustiano, por sua vez, possibilitaria a Deleuze apreender os ritmos intensivos do aprendizado de Marcel, narrador de *Em busca do tempo perdido*, a partir de balizas tipicamente espinosistas. A aranha, tal qual o narrador proustiano, expressariam um universo de pura positividade, aquele mesmo vislumbrado por Espinosa em seus alegres divertimentos. Universo sem apriorismos, universo de pura experimentação.

Fio I

Convidado a participar da exposição de arte contemporânea *dOCUMENTA*, realizada quinquenalmente na cidade alemã de Kassel, Enrique Vila-Matas deparou com algumas obras singulares, como a brisa de ar de Ryan Gander e o cachorro com a pata dianteira pintada de rosa de Pierre Huyghe[22], e logo se recordou de uma antiga formulação fiada pelo poeta Stéphane Mallarmé. Conta-se que, certa vez, o autor de *Un Coup de Dés* recomendou ao seu amigo, o pintor Édouard Manet, o seguinte dito: *não pinte o objeto em si, mas o efeito que ele produz*. Nessa frase, prossegue o escritor catalão, "anunciava-se o abandono moderno da obra plana e a ascensão do conceito a um lugar preferencial" (VILA-MATAS, 2015, p. 93).

Mallarmé, defende Vila-Matas, teria compreendido os limites da arte representacional, sempre destinada a (re)apresentar ao expectador algo que pretensamente lhe seria desconhecido ou que lhe teria passado desapercebido. A arte, nessa chave representacional, ver-se-ia refém de um pretenso real ou de uma verdade eterna, apontando sempre para um mundo que lhe seria exterior. Assumiria, ademais, uma tarefa pedagogizante ao intermediar a relação do espectador com um conteúdo representado. Em outros termos, seria aquela responsável por colocar diante dos olhos de alguém um objeto a ser apreciado ou devorado. Sem querer desmerecer essa função, Mallarmé prefere pensar que, mais do que educar o olhar de alguém para as coisas do mundo, competiria à arte produzir outros mundos, jogar com espectador ao fazer vibrar alguns dos fios de sua teia vital. Por qual razão se limitar aos objetos ou às verdades estabelecidas alhures, colocando-as diante de alguém? Antes, produzir conceitos.

Bons conceitos, argumentaram Deleuze e Guattari (1992), "ultrapassam as dualidades do pensamento ordinário e, ao mesmo tempo, dão às coisas uma verdade nova, uma distribuição nova, um recorte extraordinário" (p. 103). Não se trata mais de uma boa ou má representação, do adequado ou do inadequado, mas da construção de novas relações com o mundo. A arte, desse

[22] Respectivamente, *I Need Some Meaning I Can Memorise, (The Invisible Pull)* e *Untitled*. Informações sobre as obras disponíveis em: <http://d13.documenta.de>. Último acesso: 12 de setembro de 2018.

modo, buscaria construir espaços outros, nos quais poderia armar um jogo que a permitiria *afectar* e ser *afectada*.

Marcel Duchamp, apontado por Vila-Matas (2015) como um discípulo indireto de Mallarmé, teria compreendido essa função outra da arte e levou-a ao seu limite. Grande apreciador de jogos mentais, Duchamp tramou uma teia na qual sobressaía tanto o gesto do artista quanto o efeito produzido no espectador. O objeto estético em si, na urdidura dessa rede, perdia interesse ou relevância. Um urinol invertido exposto em um museu, por conseguinte, possuiria tanto valor para o campo das artes quanto a *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, uma vez que aquele imporia um jogo mental capaz de abocanhar certas concepções vigentes limitadoras da experiência estética. Duchamp operava, assim, a transmutação de uma arte retiniana, aquela preocupada em ser agradável ao olhar somente, para uma arte dita anti-retiniana[23], cuja intenção ia muito além do pictórico e envolveria o trabalho com conceitos ou fórmulas, tal qual vislumbrado por Vila-Matas naquela arte exposta em Kassel. Um cachorro com a pata pintada de rosa e uma brisa de ar, nesse diapasão duchampiano, poderiam ser apreciados tanto quanto um quadro renascentista, embora envolvendo outros critérios avaliativos. Não por outro motivo, o escritor catalão, ao flanar pelo mundo de Kassel, dizia ter aspirado *ares duchampianos* (VILA-MATAS, 2015, p. 103).

Em outro rincão, Deleuze e Guattari deglutem essa concepção mallarmeana de arte e procuram articulá-la com a tarefa própria da filosofia, qual seja: a criação de conceitos. Sublinham, então, os autores:

> Mas a filosofia encontrará a via que conduz ao conceito, invocando a arte como o meio de aprofundar a opinião, e de descobrir opiniões originárias, ou ao contrário é preciso, com a arte, subverter a opinião, elevá-la ao movimento infinito que a substitui precisamente pelo conceito? (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 195)

Arte e conceito, desde Mallarmé até Deleuze e Guattari, possuiriam uma íntima relação. A arte fia relações inusitadas com o mundo, capazes de prender o espectador em sua teia e devorá-lo, degluti-lo, mastigá-lo. Nessa voragem, instaura-se um jogo capaz de transtornar o banal cotidiano, abrindo espaço para experimentações outras de pensamento e permitindo a criação conceitual. Criar conceitos, nesse diapasão, não significa refletir sobre um pretenso real e captar

[23] Para uma discussão sobre o anti-retiniano duchampiano, remetemos o leitor ao texto *O ato criativo* (FUCHAMP apud TOMKINS, 2013). Ali, Duchamp defende o ato criativo como um processo de experimentação do objeto artístico por parte do espectador, não mais vislumbrado como um apreciador do belo, mas como um artificie do fazer artístico. Para Duchamp: "o ato criativo adquire outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação através da mudança da matéria inerte para uma obra de arte é que a verdadeira transubstanciação ocorre, e o papel do espectador é o de determinar o peso que tem a obra na escola estética. Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo" (DUCHAMP apud TOMKINS, 2013, p. 518-9).

sua essência em um termo capaz de explicá-lo, mas criar modos de vida e/ou potencializar nosso agir: "os conceitos filosóficos são também, para quem os inventa ou os capta, modos de vida e modos de atividade" (DELEUZE, 2003c, p. 245, tradução nossa). Afectiva, uma obra pode potencializar o viver daquele que se vê preso em suas malhas ou, pelo contrário, pode transmutar-se em um mau encontro e tirar a gana de um vivente. Nas malhas da arte, não sabemos aprioristicamente se somos caça ou caçador e, por esse motivo, convém deixar-se embalar pelos efeitos produzidos por suas vibrações.

Proust, o experimentador

No dia 28 de novembro de 1947, o diretor teatral e poeta Antonin Artaud concebeu, como parte do programa *A voz dos poetas* de Fernand Pouey, uma peça radiofônica intitulada *Para dar um fim ao juízo de Deus*. Cosida a partir da articulação de quatro diferentes textos seus, a obra acabou sendo censurada por Vladimir Porché, diretor da *Radiodifusão Francesa*, sob a alegação de apresentar obscenidades destituídas de qualquer valor artístico. Desolado, Artaud morreu pouco depois – no ano de 1948 –, sem conseguir vencer a censura. Não obstante os protestos de Pouey, que realizou uma apresentação privada e conseguiu que um grupo de intelectuais franceses apoiassem a liberação da obra, a divulgação dessa derradeira peça artaudniana ao grande público só ocorreria no ano de 1973.

Um ano antes da primeira exibição pública de *Para dar um fim ao juízo de Deus*, Gilles Deleuze e Félix Guattari publicaram o primeiro tomo da coleção *Capitalismo & Esquizofrenia*, intitulado *O Anti-Édipo*. Neste, há uma breve menção à derradeira obra de Artaud, seguida de um elogio àquilo que os autores denominaram de *experiência-Artaud* (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Para Deleuze e Guattari, o poeta francês teria libertado sua arte de certas malhas repressoras ao descodificar e/ou desterritorializar os fluxos que restavam calados por certos valores morais e estéticos, experimentando assim "o puro processo que se efetua e não para de se efetuar enquanto se processa, a arte como experimentação" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 492). É curioso como, anos antes, Deleuze havia discutido a literatura produzida por Marcel Proust em termos similares.

A genialidade do autor de *Em busca do tempo perdido*, argumentou então Deleuze (2010), residiria no modo como armou sua teia narrativa, permitindo ao seu narrador tudo experimentar. Essa armação proustiana, responsável por conferir a Marcel o método da aranha (DELEUZE, 2003b), tornou-o sensível aos signos os mais diversos. Proust sabe que não basta ser sensível aos signos, precisamos fiar uma teia apta a vibrar com qualquer encontro, apta a nos permitir ensejar movimentos de experimentação. Reconhece, por essa razão, o seguinte fato:

> Ser sensível aos signos, considerar o mundo como coisa a ser decifrada é, sem dúvida, um dom. Mas esse dom correria o risco de permanecer oculto em nós mesmos se não tivéssemos os encontros necessários; e esses encontros ficariam sem efeito se não conseguíssemos vencer certas crenças. (...) Passamos ao largo dos mais belos encontros, nos esquivando dos imperativos que deles emanam: ao aprofundamento dos encontros, preferimos a facilidade das recognições, e assim que experimentamos o prazer de uma impressão, como o esplendor de um signo, só sabemos dizer "ora, ora, ora", o que vem a dar no mesmo que "bravo! bravo! bravo!", expressões que manifestam nossa homenagem ao objeto. (DELEUZE, 2010, p. 25-26)

Não raro, costumamos atrelar os efeitos resultantes do encontro com um determinado signo a um objeto específico, como se, por exemplo, a alegria da aranha em devorar uma mosca decorresse da própria mosca. Deleuze, em sua leitura de Proust, denuncia o erro dessa interpretação objetivista. Ora, a mosca seria incapaz de emitir algum signo; caso assim o fizesse, bastaria a colocarmos diante da aranha para que esta fosse imediatamente afectada. A alegria do aracnídeo decorre de seu encontro, ao experimentar seguir a vibração emitida por um fio de sua teia e se deparar com uma suculenta presa, e isso não ocorre tão facilmente quanto podemos crer. Apenas após um árduo trabalho, urdindo noite e dia sua rede, a aranha torna-se apta a vivenciar alguns desses efêmeros encontros. Assim como Marcel, apenas após decepções de muitas ordens, adquirimos conhecimento sobre a maneira de criarmos ocasiões propícias para vivenciarmos alguns encontros.

Quando relacionamos um signo a um determinado objeto emissor, e Marcel assim o perceberá ao longo dos volumes de *Em busca do tempo perdido*, tendemos a nos desiludir. Deleuze argumenta que essa atribuição seria algo natural aos seres finitos, dada nossa memória voluntária: a aranha, por exemplo, relacionaria os prazeres de um bom banquete com o objeto-mosca, uma vez que esta, ao ser devorada, proporcionar-lhe-ia uma alegria indescritível. Pode acontecer, porém, de que a próxima mosca não seja tão suculenta quanto a anterior, embora fosse o esperado, e isso pode gerar tristezas de muitos tipos. Essa lembrança, por sua vez, privilegiaria o objeto – mosca – em detrimento do signo. Quando os objetos ficam aquém do signo pretensamente atribuído a eles pela memória voluntária, a inteligência acaba vindo em seu auxílio: produzindo interpretações tais como *essa mosca não era boa o suficiente, muito magra* ou algo do gênero. A inteligência produz uma compensação subjetiva, uma interpretação capaz de ofertar um sentido para a benfazeja experiência primeira e justificar, assim, a decepção posterior. Por esse motivo, Deleuze argumenta que o grande aprendizado do narrador proustiano consiste em ultrapassar as armadilhas da memória voluntária e da inteligência, deixando-se prender por experimentações artísticas incorporais ou, tal qual a aranha, entregando-se plenamente às vibrações de sua teia.

> Além dos objetos designados, além das verdades inteligíveis e formuladas, além das cadeias de associação subjetivas e de ressureições por semelhança ou contiguidade, há as essências, que são alógicas ou supralógicas. Elas ultrapassam tanto os estados da subjetividade quanto as propriedades do objeto. É a essência que constitui a verdadeira unidade do signo e do sentido; é ela que constitui o signo como irredutível ao objeto que o emite; é ela que constitui o sentido como irredutível ao sujeito que o apreende. Ela é a última palavra ou a revelação final. Ora, mais do que pela Berma, é pela obra de arte, pela pintura e pela música, e sobretudo pelo problema da literatura, que o herói da *Recherche* atinge essa revelação das essências. (DELEUZE, 2010, p. 35-36)

Em Proust, por conseguinte, a experimentação artística seria aquela responsável por revelar as essências próprias aos signos; estas não residiriam em um alhures ou nos próprios objetos experimentados, mas sim nos encontros intensivos vivenciados por aqueles que se complicam com as malhas da arte bem como nos mundos criados a partir de então. Não são poucos os momentos nos quais Marcel insiste nessa força extraída dos encontros, capaz de ultrapassar o artista e mesmo a obra. Em *O caminho de Guermantes*, por exemplo, ao referir-se à interpretação da sra. Berma de *Fedra*, comparando-a com a sonata de Ventuil, o narrador argumenta:

> Mas esse talento que eu procurava fora do papel não formava mais que um todo com este. Tal como acontece com um grande músico (parece que era o caso de Vinteuil quando tocava piano), sua execução é de um pianista tão grande que já nem se sabe se esse artista é mesmo pianista, porque (não interpondo todo esse aparato de esforços musculares, aqui e ali coroados de brilhantes efeitos, todo esse salpicar de notas em que pelo menos o ouvinte que não sabe a que ater-se julga encontrar o talento na sua realidade material, tangível) esse desempenho se tornou tão transparente, tão cheio do que ele interpreta que não se vê mais a ele próprio e o artista não é mais que uma janela que dá para uma obra-prima. (PROUST, 2007, p. 55)

E depois, em seus diálogos com Albertine, Marcel comentava:

> "Essa qualidade desconhecida de um mundo único e que jamais nenhum outro músico nos fizera ver, é nisso talvez", dizia eu a Albertine, "que está a prova autêntica do gênio, muito mais do que no conteúdo da obra mesma." "Mesmo em literatura?", perguntava-me Albertine. "Mesmo em literatura." (PROUST, 2011, p.433-434)

A potência da arte, portanto, não emana do artífice ou do objeto, mas dos encontros. Encontros involuntários, fortuitos e indomáveis. Tais encontros nos forçam a pensar, por conta de oferecerem elementos singulares a serem interpretados e capazes de obrigar-nos a sair da mera condição de observador, de apreciador. De qual maneira ocorreria essa passagem?

Haveria uma violência no signo, atrelado ao seu caráter heterogêneo, que se manifestaria de três maneiras distintas (DELEUZE, 1988), quais sejam: em primeiro lugar, entre o signo emanado e o objeto emanador existiria uma diferença de nível ou, em outros termos, a presença de duas ordens de realidade convivendo em conflito; em segundo lugar, o signo apontaria sempre

para outra coisa que não o próprio objeto do qual emana e que tampouco coincidiria com ele; e, por fim, o signo solicitaria uma resposta que jamais poderia coincidir com a pergunta por ele colocada. A violência do signo, em resumo, estaria atrelada ao fato dele não poder ser representado nem pelo objeto do qual emana, nem pela ideia que ele portaria virtualmente e tampouco pela resposta interpretativa por ele demandada. As grades de leitura do mundo não servem para interpretar o signo, pois este exige a criação de uma lente própria para ser captado ou a criação de uma teia singular capaz de vibrar com suas emanações particulares; exige, pois, movimento criativo[24]. É a dificuldade expressa por Marcel diante do caminho que conduz ao castelo dos Guermantes, um lugar cuja simples evocação faz disparar os signos os mais diversos, capazes não só de conferir alma àquele local como também fazer o narrador sonhar com outros mundos. Mundos passíveis de serem apreendidos apenas pela arte, uma vez que não encontram referência plena no plano sensível.

> Na idade em que os nomes, oferecendo-nos a imagem do incognoscível que neles vertemos, no mesmo instante em que também designam para nós um lugar real, obrigam-nos assim a identificar a ambos, a ponto de irmos procurar numa cidade uma alma que ela não pode conter, mas que já não temos o poder de expulsar do seu nome, não é apenas às cidades e aos rios que eles dão uma individualidade, como fazem as pinturas alegóricas, não é apenas ao universo físico que matizam de diferenças, que povoam de maravilhoso, é também ao universo social: então cada castelo, cada mansão ou palácio famoso tem a sua dama, ou a sua fada, como as florestas seus gênios, e suas divindades as águas. (PROUST, 2007, p. 15)

Por meio de sua leitura de Proust, com suas reflexões sobre o papel inventivo da arte, Deleuze arma uma concepção do pensamento – e, por conseguinte, da filosofia – como uma pura atividade criativa, disparatada pelo encontro com um signo. Diz-nos o autor:

> O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem ideias claras, só existem sentidos implicados no signo; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Ideia, é porque a Ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar. (...) A filosofia, com todo o seu método e a sua boa vontade, nada

[24] Ainda em *Proust e os signos*, Deleuze chegou a comentar: "É nesse sentido que Proust se refere a seus livros como óculos, como um instrumento de ótica. Há sempre alguns imbecis que acham uma tolice ter experimentado, após a leitura de Proust, fenômenos análogos às ressonâncias que ele descreve; há sempre alguns pedantes que se perguntam se não se trata de casos de paramnésia, de ecmnésia, de hipermnésia, quando a originalidade de Proust é justamente ter assinalado, neste domínio clássico, uma repartição e uma mecânica que antes dele não existia. Mas não se trata apenas de efeitos produzidos sobre os outros; é a obra de arte que produz em si mesma e sobre si mesma seus próprios efeitos, e deles se sacia, deles se nutre: ela se alimenta das verdades que engendra" (2010, p. 145).

> significa diante das pressões secretas da obra de arte. A criação, como gênese do ato de pensar, sempre surgirá dos signos. A obra de arte não só nasce dos signos como os faz nascer; o criador é como o ciumento, divino intérprete que vigia os signos pelos quais a verdade se trai. (DELEUZE, 2010, p. 91)

Criar é pensar, portanto. E pensar implica ultrapassar o jogo do verdadeiro e do falso ou, em outros termos, recusar as bases de uma certa cultura metafísica, fazendo com que as verdades instituídas há muito se traiam em prol de possibilidades inauditas de ação e invenção. Na urdidura dessa trama deleuziana, nesse emaranhado fabricado pelo autor, vibra a possibilidade de ensejarmos movimentos de experimentação, ou seja, modos de acessarmos esses mundos outros expressos pela invenção artística. Por escapar da ordem representacional, o signo passaria a exigir uma entrega a intensos movimentos de experimentação. Para vivenciarmos sua potência, por conseguinte, precisamos urdir ocasiões capazes de nos permitir sermos afectado pelo signo e afectá-lo.

Nesse momento de sua obra, Deleuze confere um valor significativo à arte. Como se apenas ela pudesse empreender movimentos de experimentação capazes de extrair a potência criativa, ou a centelha vital, dos signos. Apenas ela, portanto, poderia urdir uma teia apta a nos permitir vivenciarmos um encontro violento com um signo, capaz de afectar-nos e conduzir-nos ao impensável do pensamento. A arte seria importante por sua atitude de recusa em relação aos valores instituídos, por seu interesse em – resgatando Artaud – dar um fim nos juízos vigentes ou, em outros termos, por possibilitar ultrapassar os falsos problemas da cultura. O artista é um experimentador de pensamento, uma vez que toma certos signos em sua teia e busca decifrá-los em sua heterogeneidade, elaborando, assim, mundos que não estão em conformidade com o espaço de experiência ordinário. Experimentação, desse modo, nada mais seria do que um movimento de criação desses mundos outros, a partir dos encontros com signos diversos, e seria uma característica marcadamente do universo artístico. A experimentação seria a pura traição, manifesta numa bela obra de arte. Como pode, então, a filosofia beber dessa sabedoria?

Deleuze, conforme argumentará tempos depois em *O que é a Filosofia?*, escrito em parceria com Guattari, sabe que:

> A filosofia precisa de uma não-filosofia que a compreenda, ela precisa de uma compreensão não-filosófica, como a arte precisa da não-arte e a ciência da não-ciência. Elas não precisam de seu negativo como começo, nem como fim no qual seriam chamadas a desaparecer realizando-se, mas em cada instante de seu devir ou de seu desenvolvimento. (...) É aí [pensamento não-pensante] que os conceitos, as sensações, as funções se tornam indiscerníveis, ao mesmo tempo que a filosofia, a arte e a ciência, indiscerníveis, como se partilhassem a mesma sombra, que se estende através de sua natureza diferente e não cessa de acompanhá-los. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 279)

Mas, para permitir ao filosofar compartilhar a mesma sombra da criação artística, Deleuze e Deleuze-Guattari precisam trair a filosofia.

Fio II

Ainda em seu relato sobre suas desventuras na *dOCUMENTA*, Enrique Vila-Matas discorre sobre o sabor de certas palavras e argumenta desconfiar daqueles que se valem de maneira indiscriminada de um ou outro vocábulo para construir sua literatura. As palavras não seriam meros adornos, cada qual guardaria um segredo e, quando bem utilizadas, permitiram prender o leitor em sua teia. Eis o segredo da literatura, sua essência primeira: prender o leitor.

> Kafka tinha se perguntado certa vez: "*será que verdade que se pode prender uma garota com a escrita?*". Poucas vezes se expressou com tamanha ingenuidade, tanta precisão e tanta profundidade a essência da literatura. E esta é a tarefa que Kafka atribuiria à escrita em geral, e à sua escrita em particular. Porque, ao contrário do que tantos acreditam, não se escreve para entreter, embora a literatura seja das coisas mais divertidas que existem, nem se escreve para isso que chamam de "contar histórias", embora a literatura esteja cheia de relatos geniais. Não. Escreve-se para prender o leitor, para assenhorear-se dele, para seduzi-lo, para subjugá-lo, para entrar no espírito do outro e permanecer ali, para comovê-lo, para conquistá-lo... (VILA-MATAS, 2015, p. 40-41)

Kafka reconhecia o poder aracnidiano das palavras, por isso buscava lapidar suas construções minuciosamente, apurando os efeitos conquistados por cada palavra utilizada em seus relatos. Algumas vezes, porém, tamanho empenho lhe exauria e a escrita simplesmente não avançava. O esmero exigido na construção de uma teia capaz de subjugar o leitor, podia acabar demandando muito mais forças do que um singelo vivente poderia ofertar. Não por outro motivo, o diário mantido por Kafka está repleto de lamentos e angústias em torno do ato de escrever bem como confissões do esgotamento provocado pela escrita.

> 20 de janeiro de 1915: Acabou-me o desejo de escrever. Quanto voltará a apoderar-se de mim?
> 29 de janeiro de 1915: Novas tentativas de escrever, infrutíferos. Os dois últimos dias eu fui dormir cedo, às dez; fazia muito tempo que não o fazia. Sensação de liberdade durante o dia; meio satisfeito; maior rendimento no escritório; possibilidade de conversar com as pessoas. Agora, fortes dores nos joelhos.
> 30 de janeiro de 1915: A antiga incapacidade. Apenas dez dias sem escrever e novamente me deparo com ela. De novo me entrego aos esforços extenuantes. É necessário submergir literalmente, afundando-se na maior velocidade que se pode conseguir afundar.
> 7 de fevereiro de 1915: Paralização absoluta. Martírio sem fim.
> 11 de março de 1915: Como passa o tempo; já se passaram dez dias e não consigo nada. Não sigo adiante. Sai-me uma página de vez em quando, porém não consigo manter o ritmo; no dia seguinte perco toda minha potência. (KAKFA, 2010, p. 291-292, tradução nossa)

Não obstante tirar-lhe as forças, a escrita possui um quê de vital para Kafka. Inicialmente, não conseguir escrever lhe devolve o sono, permitindo-lhe trabalhar mais e melhor bem como socializar com os colegas de repartição. Mas basta um dia, um único dia, para a angustiante sensação provocada pela abstinência escritural surgir e cobrar o seu preço. Viciado, Kafka retoma a escrita, não consegue ficar sem escrever, ainda que nada saia e que isso lhe custe o seu bem-estar, a sua sanidade. Busca infindáveis vezes localizar o vocábulo capaz de enlaçar seu leitor, esforça-se na urdidura de sua rede. Em certa altura, estafado, torna-se incapaz de reconhecer se é algoz ou vítima. A escrita cobra o seu preço, tanto de seu leitor como de seu pretenso artificie. Kafka exaure-se nesse processo, mas sem ele, de que valeria a vida?

Puro processo, a escrita segue enlaçando a todos: tanto o dito escritor quanto os pretensos leitores. Escorre, porém, da mão de todos. Não pertence a ninguém, nenhum vivente, por mais potente que seja, seria capaz de a domar. Surge nos momentos mais aflitivos e extremos, quando não aguentamos mais, esgotados que estamos, e quando abandonamos qualquer fio de vontade. Surge quando nos entregamos cegamente ao louco processo de escrever, quando restamos abandonados sem saber como prosseguir ou para onde ir. Podemos ter um vislumbre sobre qual direção tomar, mas a malha da escrita é urdida com horas mortas, com pequenas coisas que acontecem aqui e acolá e as quais não controlamos, das quais somos como moscas diante de seu predador. Deleuze, sobre o ato de escrever, disse certa vez:

> Como escrever senão sobre aquilo que não se sabe ou que se sabe mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. É só deste modo que somos determinados a escrever. (DELEUZE, 1988, p. 17-8)

Ser determinado a escrever, de uma certa forma, implica ser determinado a experimentar. Apenas em um extremo de nossa vida, quando alcançamos uma região limítrofe, conseguimos experimentar o processo de escrita tal qual expresso nesse diapasão deleuziano; conseguimos escrever, em suma. Talvez nada reste nesse processo, mas sem ele a vida simplesmente não acontece.

Há, sem dúvida, certo exagero na trama acima apresentada, certo excesso – inclusive – nas lamentações kafkianas. Pedimos ao leitor que não julgue esse exagero, compreendendo que, por vezes, precisamos construir certas situações artificiais, situações limítrofes, para vivenciarmos algo da ordem de uma experimentação. Algumas vezes, precisamos nos jogar de nossa janela; em outras, um diário basta. O experimentador precisa de alguma impostura em sua lida, precisa ardilosamente abandonar as significações dominantes e a ordem estabelecida. Precisa de um método capaz de

possibilitar-lhe jogar, experimentando a potência do falso ou a força daquilo que não encontra referência sensível e tampouco busca representar algum alhures. Por essa razão, Deleuze sentenciou: "o experimentador é um traidor" (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 57).

Deleuze, o traidor ou fazendo Espinosa gargalhar

Deleuze dizia-se um atento leitor de Espinosa. Em conversa com Claire Parnet, inclusive, chegou a comentar:

> Foi sobre Espinosa que trabalhei mais seriamente segundo as normas da história da filosofia, mais foi ele que mais me provocou o efeito de uma corrente de ar que sopra nas nossas costas cada vez que o lemos, de uma vassoura de feiticeira que nos faz cavalgar. Espinosa. Ainda não começamos a compreendê-lo, e eu não mais do que os outros. Todos estes pensadores são de uma constituição frágil, e, no entanto, estão atravessados por uma vida insuperável. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 26)

Essa vida insuperável, perseguida por Deleuze ao longo de seus exercícios de pensamento, talvez tenha encontrado sua maior expressão em Espinosa. Para o autor de *Espinosa: filosofia prática*, o filósofo holandês compreendeu a alegria como um problema político vital. As violências infligidas aos homens bem como o estado de servidão no qual muitos se encontram, decorrem das ilusões produzidas por *afectos* tristes. Sobre o quanto a tristeza pode nos ser danosa, Deleuze diz-nos:

> A tristeza, não menos que a alegria, determinam o *conatus* [esforço por perseverar na existência] ou a essência. Ou seja: da tristeza nasce um desejo que é o ódio. Esse desejo se encadeia com outros desejos, outras paixões: antipatia, escárnio, desprezo, inveja, cólera etc. Mas ainda assim, enquanto determina nossa essência ou *conatus*, a tristeza envolve alguma coisa da nossa potência de agir. Determinado pela tristeza, o *conatus* não deixa de sair a procura daquilo que é útil ou bom para nós: esforçamo-nos para vencer, isto é, para fazer com que as partes do corpo que nos afeta de tristeza tenham uma nova relação que se concilia com a nossa. Somos portanto determinados a fazer tudo para afastar a tristeza e destruir o objeto que é causa dessa tristeza. Entretanto, nesse caso, dizemos que nossa potência de agir "diminui". É que o sentimento de tristeza não é acrescentado ao desejo que daí decorre: pelo contrário, esse desejo é impedido por esse sentimento, de maneira que a potência da causa exterior escapa da nossa. As afecções à base de tristeza se encadeiam, portanto, umas nas outras e preenchem nosso poder de ser afetado. Elas o fazem, porém, de tal maneira que nossa potência de agir diminui cada vez mais e tende para seu mais baixo grau. (DELEUZE, 1968, p. 221-2)

Essas discussões políticas espinosanas amiúde são retomadas por Deleuze e Guattari e essa economia dos *afectos* elaborada por Espinosa estampou muitas das páginas da coleção *Capitalismo & Esquizofrenia*. Frequentemente, além disso, tais discussões surgiram nos escritos individuais

desses autores, dado o interesse que nutriam pelo autor da *Ética*. Guattari, por exemplo, chegou a comentar certa vez:

> Temos que retomar o que diz Espinosa sobre a alegria. Não sei bem como poderíamos articular isso, mas é uma noção fundamental, que no entanto não deve ser tomada como um dado em si. Há uma política da alegria, uma política do humor, uma política das rupturas assignificantes que mudam as coordenadas de referência. Podemos estar, ao mesmo tempo, em um mundo completamente triste, de segregação, um mundo de desespero total e em que, algumas vezes, acontecem mutações de referência. Para mim, as pessoas mais engraçadas do mundo, que me fazem morrer de rir, são amigos, relações de amizade que tive com esquizofrênicos, com loucos. (GUATTARI apud UNO, 2016, p. 96-7)

Espinosa, portanto, aparece como um dos autores mais significativos no panteão deleuziano, guattariano e/ou deleuzo-guattariano[25]. Um atento comentador da obra de Deleuze, Michael Hardt, reconheceu a importância do autor da *Ética* para o pensador francês. Diferentemente do tratamento concedido a outros filósofos, argumenta Hardt (1996), Espinosa surge em momentos privilegiados dos escritos deleuzianos, sendo uma espécie de professor responsável por aparar algumas arestas ou corrigir o trabalho de pensamento desenvolvido até então. A leitura dos compêndios espinosanos, desse modo, teria possibilitado uma recuperação de certas temáticas desenvolvidas por Deleuze em consonância com a filosofia de Henri Bergson e Friedrich Nietzsche de modo a aumentar suas distinções ou, em outros termos, de maneira a reformular velhas questões a partir de um outro campo problemático. Por esse motivo, prossegue Hardt (1996), o Espinosa esboçado por Deleuze e recuperado por Deleuze-Guattari parece ter recebido um tratamento muito diverso daquele concedido a outros pensadores com os quais os pensadores franceses trataram; um tratamento mais respeitoso e menos ousado, diga-se de passagem.

> Deleuze frequentemente apresenta as suas investigações na história da filosofia em uma forma de extrema simplicidade, como a elaboração de uma ideia única; a positividade ontológica em Bergson, a afirmação ética em Nietzsche. Esses estudos tomam a forma de joias bem lapidadas. Eles colocam a ideia essencial da qual toda a doutrina filosófica decorre. Em comparação, a obra de Deleuze sobre Espinosa é bastante imperfeita; sobram-lhe insights pouco desenvolvidos e problemas pendentes. Precisamente por essa razão, é um trabalho mais aberto e, ao mesmo tempo, um trabalho que é menos acessível a um grande público. (HARDT, 1996, p. 101)

[25] Espinosa, na verdade, talvez tenha sido o único ponto em comum entre Deleuze e Guattari. Em entrevista concedida a Kuniichi Uno (2016), Guattari comenta não partilhar do mesmo gosto cinematográfico que seu parceiro e, além disso, nutrir uma certa desconfiança em relação ao pensamento de Nietzsche. "Espero que você entenda, eu desconfio muito da referência a Nietzsche. Pessoalmente, é um autor de quem não gosto nenhum pouco" (GUATTARI apud UNO, 2016, p. 68).

Deleuze, caso concordemos com a leitura de Hardt, manteve-se fiel à Espinosa – academicamente, ao menos. Jamais o traiu, diferentemente do que fazia com outros pensadores sobre os quais se debruçava.

Difícil acreditar nessa leitura proposta por Hardt. Como deixar de lembrar do fato de que o autor de *Diferença e Repetição* gostava, como se manifestou anos depois em uma carta a Michel Cressole (DELEUZE, 2015), de realizar *enrabadas* ou *imaculadas concepções* nos autores com os quais lidava, procurando lhes fazer um monstruoso filho pelas costas[26]? Espinosa teria sido o único a escapar de uma tal sina? Acreditamos que não. Deleuze, o traidor por excelência não permitiria a Espinosa passar incólume. Sua traição, talvez, tenha sido menor, mais silenciosa, mas nem por isso menos fatal. A vida insuperável perseguida por Deleuze exige traição, pois só ela pode permitir à filosofia aproximar-se das experimentações artísticas capazes de reconfigurar o espaço sensível e permitir a emergência do impensável. A traição, em Deleuze e também Deleuze-Guattari, configura-se como um método, método singular capaz de aproximá-los dos tão preciosos movimentos de experimentação.

Desde *Empirismo e Subjetividade*, sua obra dedicada ao pensamento de David Hume, Deleuze desenvolveu esse seu estranho método, traiçoeiro por excelência. Ali, aliás, deparamos com um dos raros momentos nos quais o filósofo francês busca explicitar ao seu leitor algumas minúcias de sua metodologia, ao apontar aquilo que considera errado ou não nos modos como levantamos objeções a um ou outro sistema filosófico:

> Fica-se surpreso ao considerar o sentido geral das objeções sempre apresentadas contra Descartes, Kant, Hegel etc. Digamos que as objeções filosóficas são de duas formas. Algumas, a maioria, têm de filosófica apenas o nome. Elas consistem em criticar uma teoria sem considerar a natureza do problema ao qual ela responde, no qual ela encontra seu fundamento e estrutura (...) O que diz um filósofo é apresentado como se fosse o que ele faz ou o que ele quer. Como crítica suficiente da teoria, apresenta-se uma psicologia ficcional das intenções do teórico (...) Mas, o que se crê explicar com isso? E mais: pode-se acreditar ter dito com isso alguma coisa? Todavia, é preciso compreender o que é uma teoria filosófica a partir do seu conceito; ela não nasce a partir de si mesma e por prazer. Nem mesmo basta dizer que ela é resposta a um conjunto de problemas. Sem dúvida, tal indicação teria pelo menos a vantagem de encontrar a necessidade de uma teoria em um vínculo com algo que lhe possa servir de fundamento, mas tal vínculo seria mais científico do que filosófico. Na verdade, uma teoria filosófica é uma questão desenvolvida e nada mais que isto: por ela mesma, nela mesma, ela consiste, não em resolver um problema, mas em desenvolver até o fim as implicações necessárias de uma questão formulada (...) Neste sentido, vemos quão nula é a maioria das objeções feitas aos grandes filósofos. Dizemos a eles:

[26] Dizia Deleuze: "Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer" (DELEUZE, 2007, p. 14).

> as coisas não são assim. Mas, na verdade, não se trata de saber se as coisas são assim ou não, trata-se de saber se é boa ou não, rigorosa ou não, a questão que deixa as coisas assim. Criticar a questão significa mostrar em quais condições é ela possível e bem colocada, isto é, mostrar como as coisas não seriam o que são se a questão não fosse essa. (...) Na verdade, apenas um gênero de objeções é válido: este que consiste em mostrar que a questão posta por tal filósofo não é uma boa questão, que ela não força de maneira suficiente a natureza das coisas, que teria sido necessário colocá-la de outra forma, que deveríamos melhor colocá-la ou colocar uma outra questão. E é desta maneira que um grande filósofo levanta objeções a um outro. (DELEUZE, 2004, p.119-120)

Pedimos desculpas pela longa citação, mas justificamos o interesse por esse excerto dado o fato de serem poucos os momentos nos quais Deleuze nos presenteia com algumas diretrizes metodológicas. Para o autor de *Empirismo e Subjetividade*, precisamos atentar às questões vitais apresentadas por um pensador, aos modos como essa mesma questão ordena o espaço sensível e o horizonte do pensável. O que podemos pensar e o que podemos sentir, portanto. Uma boa questão, para Deleuze, força a natureza das coisas, permitindo-nos sentir de um outro modo o mundo e abrindo espaço para a emergência do impensável no pensamento. Caso isso não ocorra, a questão deve ser deslocada, posta de uma outra maneira, ou, no limite, substituída. Não devemos perder tempo com discussões conceituais inócuas, tampouco buscar as incoerências internas de um sistema filosófico ou algo similar. Antes, devemos procurar acessar a centelha disparadora da questão. Como compreender a traição nessa chave?

A traição, em Deleuze, implica justamente esse deslocamento de problemas, essa condução dos autores sobre os quais se debruça para searas de discussões inusitadas, realizando estranhas núpcias com as artes e as ciências. Conforme o pensador defendeu em *Bergsonismo* (DELEUZE, 2012), traímos um autor multiplicando suas distinções ou, em outros termos, buscando apresentar as suas facetas obscuras, incoerentes e/ou risíveis. São os momentos de deslize, aqueles nos quais podemos captar o pensamento lhes escapando por entre os dedos. O impensável, em Deleuze, possui muitas facetas, sendo incapaz de ser apreendido por uma razão ou pela simples lógica. Nos momentos em que estas falham, captamos a potência de pensar.

Trair, em Deleuze, significa buscar esses momentos curiosos, capazes de fazer emergir o impensável do pensamento pensado por um autor. Ao capturarmos esse impensável, deslocamos a questão formulada por um pensador para outros campos problemáticos e, assim, abrimos uma picada capaz de nos conduzir a outras searas de pensamento. Nesse processo, transmutamos o autor trabalhado, por vezes tornando-o monstruoso aos olhos de seus comentadores – um Espinosa proustiano, por exemplo, ou vice-versa. Por meio desses deslocamentos, dessas enrabadas, imiscuímos nossa voz com outras tantas, não para produzir uma terceira voz, mas para permitir a emergência de algo indiscernível, um ruído estranho, mais da ordem do *afecto* do que da

razão. Uma prosa capaz de funcionar como um "efeito de uma corrente de ar que sopra nas nossas costas cada vez que o lemos" (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 26).

Deleuze, ao referir-se aos grandes traidores, utiliza-se da imagem dos navegadores, homens impulsionados por desejos incontroláveis.

> Nas grandes descobertas, nas grandes expedições, não há apenas incerteza acerca daquilo que se vai ser descoberto, e conquista de um desconhecido, mas a invenção de uma linha de fuga, e a potência da traição: ser o único traidor, e traidor de todos. (...) Nada revela melhor a traição do que a escolha do objeto. Não porque seja a escolha do objeto, que é uma má noção, mas porque é um devir, o elemento demoníaco por excelência. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 56-7)

Ao enlaçar um determinado autor, Deleuze procura traí-lo ou conduzi-lo para mares sombrios, nunca antes navegados. Navega por um oceano de não saber, espaço no qual ignora-se o percurso e o objetivo último, no qual só interessa o processo capaz de garantir a nossa sobrevivência, mesmo que tenhamos de nos transmutar em sereias ou outros seres demoníacos para não sermos aniquilados. Espaço do devir por excelência, espaço limítrofe no qual nada resta senão a experimentação. A traição, por conseguinte, conduz-nos ao coração daquele difícil vitalismo deleuziano, expresso tão bem em movimentos de experimentação aberrantes.

O traidor como o grande navegador, ademais, permite compreendermos a íntima relação entre o espaço do não saber e o devir, como atesta a seguinte passagem do diálogo travado entre Deleuze e Claire Parnet:

> Devir nunca é imitar, nem fazer como, nem uma sujeição a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. *Não há um termo de que se parte, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar*. Também não há dois termos intermutáveis. A questão "o que é que tu devém" é particularmente estúpida. Porque à medida que alguém devém, aquilo que devém muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não-paralela, de núpcias de dois reinos. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 12, grifos nossos)

Não há porto seguro no devir, não partimos de nenhum lugar e tampouco objetivamos chegar em alguma terra prometida, apenas seguimos. Em *Mil Platôs*, tal posição será nuançada, para os autores um devir sempre parte "das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche" (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 64). Sempre partimos de algum lugar, mas esse ponto de partida não tem importância alguma. Precisamos sempre trair alguém, alguma coisa. Precisamos sempre captar processos que estão em andamento aqui e acolá, processos moleculares dizem os autores, e adentrar em seu fluxo, instaurando "relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de

nos tornarmos, e através das quais nos tornamos" (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 64). Não obstante nuançada a posição deleuziana, a importância de certa matriz processual permanece.

O devir é sempre processual, apenas quando experimentamos um determinado processo, permitindo-nos adentrar em seu louco fluxo, tornamo-nos passíveis de devir-algo, passamos a acessar aquela potente centelha de vida da qual participamos imanentemente. Desde *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari insistem na necessidade de perseguirmos o desconhecido, atingindo zonas limítrofes nas quais nada resta senão experimentação, pois só ali poderíamos sentir aquela dita uma vida pulsando, com seu maquinismo.

> São esses devires e sentimentos intensos, são essas emoções intensivas que alimentam delírios e alucinações. Mas, em si mesmas, elas estão o mais próximo da matéria cujo grau zero investem em si próprias. Elas são portadoras da experiência inconsciente da morte, já que a morte é o que volta a ser sentido em todo sentimento, é o que não para e não acaba de advir em todo devir – no devir-outro sexo, no devir-deus, no devir-raça etc., formando as zonas de intensidade sobre o corpo sem órgãos. Toda intensidade é portadora, em sua própria vida, da experiência da morte, e a envolve. E, sem dúvida, toda intensidade se extingue ao final, todo devir devém ele próprio um devir-morte! Então a morte sobrevém efetivamente. (...) É preciso que a experiência da morte nos tenha dado, precisamente, uma suficiente ampliação da experiência para vivermos e sabermos que as máquinas desejantes não morrem. E que o sujeito, como peça adjacente, é sempre um "se" portador da experiência, não um Eu que recebe o modelo, pois o próprio modelo de modo algum é o Eu, mas o corpo sem órgãos. E Eu não se reúne ao modelo sem que o modelo, de novo, volte-se em direção à experiência. Ir sempre do modelo à experiência, é isso, esquizofrenizar a morte, o exercício das máquinas desejantes (seu segredo, bem compreendido pelos autores da literatura de terror). É isto que as máquinas nos dizem, nos fazem viver, sentir, mais fundo do que o delírio e mais longe do que a alucinação: sim, o retorno à repulsão condicionará outras atrações, outros funcionamentos, a movimentação de outras peças trabalhadoras sobre o corpo sem órgãos, a ativação de outras peças adjacentes no entorno que têm tanto direito de dizer Se quanto nós mesmos. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 438)

A filosofia, sozinha, não parece capaz de seguir por esses mares obscuros, por isso Deleuze e Deleuze-Guattari convocam artistas e cientistas para sua ébria nau. Os autores convocados por Deleuze e Deleuze-Guattari auxiliam-nos em sua jornada noite adentro, fornecem um fluxo capaz de conduzi-los para mares suspeitos e inusitados. Ali, em mar aberto, acabam sendo traídos. Novas coordenadas são instituídas, movimentos ousados são experimentados e horrendas núpcias são comemoradas. Perde-se o leme, o barco segue sem direção definida e corremos risco de vida, mas apenas nessa zona nebulosa, limítrofe, o devir pode acontecer. Apenas ali, próximos da experiência de morte, vivenciamos a experimentação capaz de resgatar de um fundo obscuro qualquer um último sopro de vida, impessoal, transmutando-nos em alguma outra coisa.

Trair, assim, torna-se um dos métodos deleuzianos mais importantes, por conta do vitalismo conferido ao pensar. As zonas limítrofes de não saber às quais a traição nos conduz abre

espaço para os movimentos de experimentação, os únicos capazes de fazer vibrar a nossa teia vital. Deleuze busca operacionalizar a potência da traição em suas obras, procurando arrastar os pensadores, os literatos e outros tantos com os quais lida para espaços jamais sonhados, espaços do não saber. Constrói, ao lado dessa sua tripulação, outros problemas e retorna modificado, vitalizado. Comandando essa ébria embarcação, Espinosa. Espinosa, o maior dos traidores, o grande impostor da filosofia.

Fio III

Impostura, ardil, fraude, traição, embuste, fingimento etc. etc. etc. Termos sinônimos que, em nossa cultura, costumam portar uma carga semântica pejorativa. O impostor é rotineiramente definido como alguém sem caráter, um enganador movido apenas por interesses escusos. Porém, convém lembrar, impostor, do latim *impostoris*, originalmente designa aquele que impõe [*imponere*] algo a alguém, utilizando uma série de ardis para tanto. Não há, nessa definição latina do termo, nenhuma espécie de juízo de valor, tratando-se, pois, de uma expressão neutra. O impostor, em princípio, não necessariamente é um mau caráter.

Em nosso léxico, coube ao termo impositor, de mesma raiz etimológica, herdar os méritos daquela primeva neutralidade latina. O impositor, também definido como aquele que impõe algo a alguém, seria o encarregado imbuído da tarefa de cobrar dos demais certas obrigações, ou, em outros termos, impor as prescrições ditadas por uma lei qualquer – terrena ou divina. Embora ambos os termos derivem de um mesmo radical – o verbo *imponere* –, o sentido legado pela tradição a cada um deles difere sobremaneira. O impostor, conforme a *doxa*, longe de ser apreendido como uma figura neutra é sempre visto como baixo, reles, anárquico... Diante da lei aplicada pelo impositor, não passa de um réu condenado de largada. Triste sina do impostor, fadado a ser tomado como um malvado embusteiro, um reles aproveitador que age visando somente ao seu próprio benefício em detrimento do dos demais. Um traidor, em suma. No espaço da vida cotidiana, em que pesam as regras do dia-a-dia aplicadas por tantos impositores – o professor, o juiz, o médico etc. –, não parece haver lugar para imposturas de qualquer ordem.

No campo das artes, entretanto, deparamos com um verbo que também manteve a neutralidade do radical latino *imponere*, qual seja: impostar, o ato de sustentar a voz em uma determinada entonação ou de imprimir um estilo a um espetáculo. Impostar, um verbo cujas similaridades com a figura do impostor são gritantes. Talvez, por conta desse trivial motivo, alguns artistas sempre defenderam e experimentaram forjar sua arte sob a égide da impostura, sem qualquer desmerecimento desta. Fernando Pessoa, por exemplo, teve a feliz ideia de afirmar que o

poeta não passa de um fingidor. Por fingir, de maneira plena, é que o poeta sente verdadeiramente a dor que simula. O que seria da literatura, do teatro e do cinema, para não falarmos em tantas outras artes, se não houvesse impostura? E o que seria da vida, se a arte não tivesse relegado ao impostor uma tarefa positiva?

Descrita desse modo, poderíamos pensar que a anárquica impostura acabou sendo domesticada pelo campo artístico, silenciada em palcos e poemas por aí, e restou impedida de se relacionar com a vida, a não ser sob a tutela das artes. Acontece que vida, arte e impostura tendem a se imiscuir com facilidade e, costumeiramente, acabam se confundindo. Não há prevalência de uma sobre as demais, há apenas relações complexas tecidas ao acaso, relações estas que, muitas vezes, acabam gerando desconforto em muitos impositores. A impostura funciona no baralhamento de fronteiras, sendo uma força dinâmica; ao passo que os impositores constroem fronteiras, pautados em valores transcendentes e primando, portanto, pelo estático.

Enrique Vila-Matas (1984) tratou dessa questão com maestria. O pensador catalão é um dos principais defensores da *arte da impostura*, uma ciência definida como uma das mais refinadas técnicas do desaparecimento. Impostar, argumenta, é desaparecer com alguns imperativos – o imperativo do eu, por exemplo –, e buscar a criação de um modo outro de se relacionar com o mundo, suster uma sensibilidade outra. Impostar é jogar com a vida, utilizando um pouco de arte para tanto. Uma pena que, de acordo com o pensador catalão, a impostura tenha sido diminuída tanto por certa noção de vida quanto por certa noção de arte, ambas pautadas pelas leis dos impositores.

Há um emblemático caso analisado por Vila-Matas envolvendo essa dita *arte da impostura*, ocorrido na Itália da década de 1920, durante a ditadura do fascista Benito Mussolini, caso este no qual podemos reconhecer uma das origens dessa peculiar ciência. Tratou-se do *caso Bruneri-Canella*, iniciado em 1926 e encerrado alguns anos depois. Um homem, não identificado e amnésico, é internado em um manicômio logo após o final da primeira guerra mundial, após ser apanhado pela polícia roubando urnas funerárias e alegar não se lembrar de nenhum fato anterior à guerra. Após inúmeras tentativas frustradas de identificação do paciente, os diretores da instituição resolvem publicar sua foto em um jornal de grande circulação. O interno acabou sendo identificado por Giulia Concetta Canella, aparentemente a sua esposa, como Giulio Canella, um professor de filosofia conservador desaparecido durante a primeira guerra.

O caso parecia encerrado até que, passados alguns meses, uma carta anônima relatou que o amnésico paciente estava longe de ser o probo professor de filosofia, tratando-se, antes, do militante anarquista Mario Bruneri, dono de uma considerável ficha policial. Após uma investigação mais detida, constatou-se que a carta tinha sido enviada pela esposa de Bruneri. Esta, ao ser

procurada, afirmou não querer ter mais nenhum contato com o militante anarquista e expressou um profundo arrependimento pelos crimes cometidos por seu marido contra o governo ditatorial.

O acusado, entrementes, aprofundou-se no estudo de clássicos da filosofia e passou a assumir cada vez mais a identidade de Giulio Canella, embora não recordasse dos fatos de sua vida anterior à guerra. Acompanhava o caso sem muito interesse, certo de sua identidade. A esposa do anarquista Bruneri, contudo, tinha a absoluta certeza de que seu marido estava armando um ardil para escapar da prisão, pois, o anarquista Bruneri viveu há muito com artistas e dominava certas técnicas de representação. A pobre sra. Canella seria vítima de um perigoso engodo. Esta, por sua vez, recusava-se a aceitar tal denúncia, alegando que aquele era, com absoluta certeza, o seu marido.

Passado algum tempo de disputas judiciais, estabeleceu-se a real identidade do réu, a partir da confrontação de suas digitais com aquelas arquivadas pela polícia em casos anteriores e recuperadas a duras penas: tratou-se todo o tempo do anarquista Bruneri. Doravante, este seria acusado tanto por seus crimes pregressos ao caso, quanto pelo fato de ter estabelecido uma relação contrária à moral pública com a sra. Canella, com a qual teve três filhos durante o correr do processo, bem como pela fraude sustentada ao longo deste. A lei do impositor fez-se valer. Comprovou-se a impostura e a traição.

Ao fim, o casal e seus filhos acabaram se exilando no Brasil, aproveitando-se da confusão gerada durante a guerra e antes que a corte emitisse a derradeira sentença. Canella-Bruneri faleceu no Rio de Janeiro no ano de 1941 e, de acordo com relatos, permaneceu criticando o veredito e acreditando que sua real identidade era a do conservador professor de filosofia. Vinte anos depois, a pedido dos filhos, solicitou-se a reabertura do caso e a revisão da sentença, sem sucesso. Em 2014, um dos filhos de Canella-Bruneri, o único ainda vivo, encomendou um exame de DNA, mas o resultado não foi divulgado publicamente. De acordo com alguns relatos, a sra. Canella admitiu, ao final de sua vida, que sabia desde o início que aquele com quem fugiu para o Brasil não era de fato o seu marido, mas como ele parecia ser uma pessoa tão bondosa e era tão atencioso para consigo, resolveu embarcar na trama armada pelo réu.

Um belo quadro. O fascínio exercido por Canella-Bruneri, sua exímia arte da impostura, inspirou alguns escritos como a peça *Come tu me vuoi*, de Luigi Pirandello, e o livro *O teatro da memória*, de Leonardo Sciascia, além de texto do próprio Vila-Matas, *Impostura*. Para além do campo das letras, tamanha impostura rendeu apropriações mais mundanas: na Itália da época, por exemplo, o caso foi tomado como exemplar de segregação social e de traição à classe. Em primeiro lugar, a esquerda e a direita duelando pela vida de um homem, e, em segundo lugar, um anarquista rendendo-se aos confortos oferecidos pela burguesia. Vila-Matas, conforme relata em entrevista a André Gabastou (VILA-MATAS, 2013b), também não deixou de enxergar nesse caso um modelo

para pensar a divisão processada na Espanha pós-Franco, um país dividido no qual pipocavam relatos de traições – não por outro motivo, retomou o caso dando-lhe novos ares, transpondo-o para a sua Barcelona.

Eis um singelo caso de impostura, no qual vida, arte e impostura se imiscuem, rendendo uma trama burlesca. Um bom exercício seria buscar enxergar não o homem, Canella-Bruneri, mas as composições inauditas disparadas por seu ato, a teia armada por esse atípico aracnídeo. O impostor, ao fim, pode ser visto tanto como réu quanto como artista, mas também pode ser tomado como algo mais: uma espécie de força disruptiva, dinâmica. Tornar-se um impostor não significa produzir relações desviantes aos olhos das leis, abandonando as regras ou convenções estabelecidas, e tampouco se limita à criação de valores próprios, a impressão de certo estilo ou criação de uma obra. Canella-Bruneri, antes de ser um réu ou um ator, é um experimentador, um exímio traidor. Os modos de vida envoltos no caso que chegou até nós, essa singela *anedota vital* resgatada por Vila-Matas, é de uma riqueza sem fim.

E tudo tendeu para a grande identidade Nietzsche-Espinosa: a grande experimenta(trai)ção

O traidor Espinosa gargalha ao observar suas aranhas, não conseguindo evitar. No emaranhado dessas teias aracnídeas observadas por ele, pulsa um mundo peculiar. Mundo no qual não há medo, tampouco servidão, não há nada além das vibrações. Uma aranha, para sobreviver, precisa compreender sua existência como imanente à de sua teia, precisa, assim, arriscar participar de cada pequena oscilação, alegrar-se com a comida capturada e padecer os infortúnios causados por um predador. Os homens, quiçá pensasse Espinosa, deviam buscar se comportar como se aracnídeos fossem, compreendendo as intricadas urdiduras da vida e se permitindo deliciar com os pequenos ataques e as leves alegrias de que padecemos todos os dias.

Poucos foram aqueles que mudaram tão radicalmente sua maneira de sentir e de pensar, passando a vivenciar uma espécie de devir-aranha. Apenas nessa zona nebulosa – na qual não somos mais humanos, mas também não nos parecemos com aracnídeos de nenhuma ordem –, podemos vivenciar as tramas urdidas pela vida e passarmos a compreender o quanto as relações estabelecidas por um vivente com essa teia são vitais para sua sobrevivência, vitais para o aumento de seu conhecimento e, por conseguinte, de sua potência de agir. Marcel, o narrador de *Em busca do tempo perdido*, assim o fez – argumentaria Deleuze (2003b) –, mas às custas de um longo aprendizado, um árduo processo de experimentação. O traiçoeiro Deleuze, por sua vez, captura Marcel e Espinosa em uma mesma rede, devora-os vorazmente a fim de experimentar outros

modos de sentir e pensar aquilo que denominou de uma vida, impessoal e imanente a todos os seres. Seu objetivo último, ao longo de toda sua obra, foi perseguir sua tão querida imanência, sua tão preciosa uma vida. Deleuze não se importa com a carcaça dessas personagens, apenas com a centelha de vida que portam consigo. Para acessá-la, precisamos nos perder, precisamos navegar pelo fluxo louco da experimentação, precisamos trair tudo e todos.

Ao urdir essa sua trama, Deleuze curiosamente traiu também toda uma outra tradição filosófica, ao deslocar um termo que lhe era tão caro para searas mais vitalistas do que científicas. Surgido na aurora das ciências experimentais, mormente no *Novum Organum* de Francis Bacon (1999), a experimentação designava um modo de atestar as causas e os axiomas verdadeiros ou, em outros termos, como um modo de testar experimentalmente algum conjunto de teorias de modo a validá-las ou desqualificá-las (FACHIN, 2004). Para a experimentação, parte-se de algo já conhecido, um sistema teórico, e busca-se precisar quais as condições necessárias para que raciocínios abstratos previamente elaborados sejam comprovados empiricamente com precisão. A comprovação empírica de uma hipótese configuraria uma novidade para as ciências, uma vez que possibilitaria abrir novos campos de estudo e experimentos. Bacon, em sua obra, concebe esse avanço como necessário, caso desejemos conhecer e interpretar os fenômenos naturais.

Há uma série de regras que devem ser seguidas para a realização de uma boa experimentação, o cientista deve observar e analisar o fenômeno seguindo um método preciso e rigoroso, previamente estabelecido, caso queira garantir a confiabilidade de seu experimento. Existe, obviamente, uma pequena margem para o acaso, mas mesmo esse deve ser, posteriormente, explicado convenientemente. O experimentador, portanto, manipula os objetos a partir de uma grade de leitura de mundo estabelecida de antemão sendo que sua leitura já é assentada em alguns princípios primeiros que o permitiriam ler a experiência. A experimentação, para o campo das ciências, nada mais é do que uma interpretação prática de determinada teoria (ALVES, 1981; CHALMERS, 1993).

Para o senso comum, experimentação significa apenas empreender alguma experiência qualquer. A existência de uma teoria prévia, responsável por estabelecer de véspera os modos como devemos nos relacionar com os objetos, não parece ser uma condição necessária. Diferentemente do campo das ciências, ainda, ela pode ocorrer ao acaso, de maneira desinteressada. Alguém pode estar empreendendo uma experimentação, no limiar da descoberta de algo novo, sem consciência desse fato. Em comum a ambos os estratos, tanto o senso comum quanto o campo científico acreditam que o seu resultado é sempre algo da ordem do inédito.

Para Deleuze, por sua vez, a experimentação é da ordem do devir, uma ação capaz de modificar o nosso espaço de experiência, o campo do pensável e do sensível. Como todo devir, a

experimentação implica um processo capaz de fazer passar aquela uma vida que extravasa o vivível e o vivido. Uma vida, imanente e universal, além de imperceptível. Captar essa centelha de vida implica desaparecer com as individualidades, com a subjetividade ou a objetividade. Precisamos, pois, não nos fazer notar, padecendo de uma involução criadora:

> E não é nada fácil, não se fazer notar. Ser desconhecido, mesmo para sua zeladora e seus vizinhos. Se é tão difícil ser "como" todo mundo, é porque há uma questão de devir. Não é todo mundo que se torna como todo mundo, que faz de todo mundo um devir. É preciso para isso muita ascese, sobriedade, involução criadora: uma elegância inglesa, um tecido inglês, confundir-se com as paredes, eliminar o percebido-demais, o excessivo-para-perceber. (...) Pois todo mundo é o conjunto molar, mas devir todo mundo é outro caso, que põe em jogo o cosmo com seus componentes moleculares. Devir todo mundo é fazer mundo, fazer um mundo. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 73)

Não se trata de se sobressair dos demais, mas de criar uma teia na qual todos possam *afectar* e se deixar *afectar* indistintamente, em pleno anonimato. Por vezes, a criação dessa teia exige sangue, exige que homens se joguem de suas janelas ou caiam nos rios da vida. Apenas a beira da morte, Riderhood comove aqueles que outrora o desprezavam (DELEUZE, 2016a; DICKENS, 2015). Com sua agonia, podemos dizer, ele construiu um mundo peculiar, pulsante, no qual outras possibilidades de viver juntos eram possíveis. Efêmero momento, porém. Como, então, urdir nossa teia de modo que possamos fazer perseverar essa centelha de vida? Como tornar a experimentação um processo capaz de durar? A resposta, não obstante simples, traz dificuldades para aqueles que nos acompanharam até aqui: experimentando!

Para Espinosa (2010), em nosso esforço por perseverarmos na existência, estaríamos condenados a sofrer a ação de paixões exteriores ou signos, as ditas *afecções*; tal qual a aranha em sua rede, condenada a sofrer as vibrações de sua teia. As *afecções*, de acordo com Deleuze (1968), dizem respeito ao estado de um corpo sofrendo a ação de outros corpos; enquanto o *afecto* expressa a variação de potência de um vivente. Cada indivíduo, ou modo, definir-se-ia pelos *afectos* que é capaz de experimentar. Alguns *afectos* podem ser tristes, como vimos, implicando em uma redução de nossa potência vital, e outros, alegres, por envolverem um aumento da mesma. A alegria expressa a composição de novas relações, e a tristeza, a decomposição de relações em vigor. Todavia, e isso é o mais importante, não sabemos de antemão quais *afectos* podem potencializar nosso viver, por isso resta-nos experimentar.

Conforme a leitura empreendida por Deleuze (2002), essa experimentação vital não recairia em um empirismo vulgar, um "eu experimento", visto que não há objetos dados, métodos corretos ou sujeitos *a priori* nesse processo. Há conexões contingenciais, apenas, e estas tampouco podem ser conhecidas preliminarmente. Uma vez que somos definidos pelos *afectos* que vivenciamos, não há nada que anteceda uma relação afectiva derivada de encontros ocasionais. Deleuze, certa vez

(2002), forneceu-nos a imagem do embrião: um embrião não preexiste à relação afectiva que o gera e, quando da ocorrência de sua produção, uma nova composição surge a partir daí. Trata-se de um mundo de pura imanência, destituído de qualquer antecedência. Mundo aracnídeo, pois. Neste mundo, não há objetos ou sujeitos prévios, e as relações são sempre exteriores aos termos que comporta – como gosta de sugerir Deleuze:

> As relações estão no meio, e existem como tais. Esta exterioridade das relações não é um princípio, é um protesto vital contra os princípios. De facto, se aí vemos algo que atravessa a vida, mas que repugna ao pensamento, então é preciso forçar o pensamento a pensá-lo, fazer disso o ponto de alucinação do pensamento, uma experimentação que violenta o pensamento. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 73)

Por não podermos escapar para um alhures, por não haver nada além das vibrações de uma teia, cabe a um vivente experimentar, buscando estabelecer o maior número possível de conexões alegres. Urdir uma teia, capturar suas presas e se alegrar com as centelhas de vida capazes de fazer vibrar seus fios. Essa alegria só pode ser alcançada por meio daquilo que Espinosa denomina de *conhecimento adequado*, decorrente dos *afectos* alegres extraídos de algumas conexões estabelecidas. A alegria leva-nos a compreender algo sobre as maneiras pelas quais compomos as relações vitais, e auxilia-nos com as experimentações que empreendemos. Os *afectos* tristes, por sua vez, caracterizam-se por produzirem *conhecimentos inadequados* apenas, ilusões que nos condenam a experimentar relações de decomposição.

Ressaltamos, contudo e novamente, que não possuímos aprioristicamente o *conhecimento adequado*, visto que não existe um certo e um errado nesse processo. Disso, decorre a predileção pelo termo *adequação*. O *conhecimento adequado* surge-nos apenas quando é demasiado tarde, após um longo périplo pelo ciclo de tristezas ou, mesmo, quando vagamos moribundos por aí. De qualquer maneira, como cada vivente – Espinosa os chama de modos[27] – define-se apenas pelas *afecções* que vivencia e nenhum modo compartilha com outro os mesmos *afectos*, cabe a cada um experimentar o quinhão de alegrias e tristezas que lhe cabe: "um afeto qualquer de um indivíduo discrepa do afeto de um outro tanto quanto a essência de um difere da essência do outro" (ESPINOSA, 2010, p. 233). Cada qual deve empreender a sua própria experimentação, de acordo com as composições nas quais se vê enredado. Em resumo e uma vez mais, não podemos julgar de largada aquilo que convém ou não a um vivente agenciado em uma situação singular, não há um caminho pré-

[27] Entre os comentadores de Espinosa discute-se muito se os seres individuados são modos – ou afecções da substância – realmente, pois não há, na *Ética*, qualquer passagem que esclareça como um modo é capaz de individuar-se. Não pretendemos adentrar nessa querela, aceitamos que um indivíduo é caracterizado como um modo uma vez que, nas leituras deleuzianas de Espinosa, essa inferência é recorrente.

estabelecido para se conhecer adequadamente, há apenas experimentação e nada mais. Sobre essas tantas questões, diz-nos Deleuze:

> Um cavalo, um peixe, um homem, ou mesmo dois homens comparados um com o outro, não têm o mesmo poder de serem afetados: eles não são afetados pelas mesmas coisas, ou não são afetados pela mesma coisa da mesma maneira. Um modo deixa de existir quando não pode mais manter entre suas partes a relação que o caracteriza; assim também, ele deixa de existir quando "não está mais apto a poder ser afetado de um grande número de maneiras". Resumindo, uma relação não pode ser separada de um poder de ser afetado. De maneira que Espinosa pode considerar como equivalentes duas perguntas fundamentais: Qual é a estrutura (fábrica) de um corpo? O que pode um corpo? A estrutura de um corpo é a composição de sua relação. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado. (DELEUZE, 1968, p. 197-8)

E, em outra ocasião:

> Tais estudos [inspirados em Espinosa], que definem os corpos, os animais ou os homens, pelos afetos de que são capazes, fundaram o que chamamos hoje de etologia. Isso vale para nós, para os homens, não menos do que para os animais, visto que ninguém sabe antecipadamente os afetos de que é capaz; é uma longa história de experimentação, uma demorada prudência, uma sabedoria espinosista que implica a construção de um plano de imanência ou de consistência. (...) Nunca, pois, um animal, uma coisa, é separável de suas relações com o mundo: o interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado; a velocidade ou a lentidão dos metabolismos, das percepções, ações e reações entrelaçam-se para constituir tal indivíduo no mundo. (DELEUZE, 2002, p. 131)

Interessante notar que, no segundo excerto supramencionado – retirado de *Mil Platôs* –, à noção de experimentação sucede outro termo, o de prudência. Espinosa, cujo brasão ostenta o termo *Caute* (cautela, em latim), compreende a prudência como um manejo próprio ao vivente para lidar com a sua potência de afetar e ser afetado. Trata-se, portanto, de uma atitude estratégica, norteadora da experimentação. Diferentemente da tradição metafísica que lhe antecedeu – mormente aquela dita aristotélica –, para Espinosa, o homem prudente não é aquele capaz de se privar da ação ou aquele que calcula as consequências de cada gesto antes de executá-lo. Esse cálculo, que Aristóteles concebe como uma virtude inata e não como saber [s*ophia*] ou técnica [*téchne*], demandaria sempre um conhecimento prévio. Entre a percepção do poder agir e a ação, abre-se um intervalo apto para julgamentos transcendentes e para a escolha dos meios adequados para se atingir determinados fins. No universo espinosano, contudo, a potência, poder ou não agir, não antecede a ação, mas lhe é imanente. Quanto mais um vivente experimenta, mais suscetível às alegrias está e, por conseguinte, mais potência para agir pode vir a adquirir.

Contudo, se o termo experimentação advém do universo espinosano, bem como sua injunção primeira com a prudência, Deleuze parece beber em outra fonte para conduzir esta última noção às suas derradeiras consequências. Para o pesquisador francês, o homem da prudência,

acreditamos, seria aquele responsável por conduzir com uma radicalidade ímpar a tarefa crítica, compreendida doravante como a busca pela construção de uma sensibilidade outra (DELEUZE, 1976). Esta tarefa coube a ninguém menos do que Friedrich Nietzsche. Não sem razão, Deleuze inicia com as seguintes palavras um de seus livros dedicados à Espinosa: "Por tê-lo vivido, Nietzsche percebeu em que consiste o mistério da vida de um filósofo" (Deleuze, 2002, p. 9). Essa injunção Espinosa-Nietzsche, uma constante no corpus *deleuziano*, quiçá se explique pela questão dessa vida filosófica, pelo mistério que porta; assentado, a nosso ver, numa concepção singular de experimentação-prudência. Deleuze, parece-nos, perseguiu com afinco essa temática ao longo de sua obra, sob a égide da injunção supramencionada. Em certa altura, referindo-se aos trabalhos que desenvolveu ao longo de sua vida, disse: "e tudo tendia para a grande identidade Espinosa-Nietzsche" (DELEUZE, 2007c, p. 169). Nietzsche, autoproclamado como um dos "mais prudentes e reservados" (NIETZSCHE, 2005, p. 133), conduz a prudência a um nível prático nunca antes visto. Para o autor de *Crepúsculo dos Ídolos*, o homem prudente seria aquele cujas faculdades operariam livremente, de modo similar ao almejado por Deleuze em seu projeto filosófico denominado de *empirismo transcendental*.

Para Nietzsche, ao elidir a tirania de uma faculdade sobre as demais, a prudência seria compreendida como um puro sentir, no qual uma vida imporia as suas demandas ao sabor das conexões fortuitas estabelecidas por ela. Nessa prudência nietzschiana, Deleuze vislumbra o início da inversão do platonismo, marcado pela tirania da razão (NIETZSCHE, 2006), e o estabelecimento daquela outra espécie de crítica que tanto lhe encantava, caracterizada pela construção de uma sensibilidade outra. Nietzsche teria operado, de acordo com o pesquisador francês, um pensamento que, longe de negar à vida o seu pleno direito criativo, concedeu-lhe uma inédita positividade. O tribunal da razão, alicerce da crítica kantiana tradicional, cede espaço para a valoração do viver. Ao recusar toda e qualquer instância judicativa que não a da vida singular e impessoal, Nietzsche abre uma vereda capaz de possibilitar a um vivente criar os seus próprios valores de acordo com os agenciamentos nos quais adentra.

Se a experimentação, portanto, só pode ser compreendida em seu lastro vitalista auferido pela leitura que Deleuze empreende de Espinosa e de literatos diversos – Artaud, Proust e outros –, a correlação dessa noção com o conceito de prudência partirá da junção Espinosa-Nietzsche. Essa nova leitura será aquela que irá dirigir os esforços do segundo tomo de *Capitalismo & Esquizofrenia*, *Mil Platôs*.

Doravante, não será mais possível pensarmos a experimentação sem sua injunção com a prudência, apresentada como uma regra imanente daquela. O vitalismo deleuziano, passando pelo jogo de composições espinosista, implica uma atitude de abertura ético-política para os encontros.

Por não sabermos como potencializar nosso agir, temos que nos permitir experimentar. Para tanto, devemos acabar com as regras morais coercitivas, com qualquer cultura metafísica capaz de ditar qual o bom e o mau encontro; permitindo-nos, assim, vivenciar os encontros em sua imanência. A arte, com suas loucas experimentações, possibilita-nos acabar com o espaço judicativo que habitamos, abrindo-nos para outros campos sensíveis. É preciso, porém, sermos prudentes. Tal prudência não se adquire com a experiência, tampouco seria algo inato. Antes, surge como uma criação estética vital em constante reinvenção, obra de uma vida que tragicamente cria os seus próprios valores de acordo com as experimentações que empreende e não o para de fazer. Apenas nesse universo, o impensável do pensamento poderá surgir, então, como a maior das obras de arte, como a maior tarefa política que compete a um vivente experimentar. Eis, pois, os elementos para uma bela tragédia.

Fio IV

João Anzanello Carrascoza. Escritor, laureado com muitos prêmios por algumas de suas obras. E também professor e pesquisador na área de comunicação, preocupado em pensar a relação entre sensibilidade e texto publicitário. Em 2016, Carrascoza publicou um artigo em revista especializada da área comunicacional que rendeu alguma balburdia. Tratou-se de texto intitulado *Suíte acadêmica: apontamentos poéticos para elaboração de projetos de pesquisa em Comunicação*, publicado no periódico *Matrizes*, avaliado como Qualis A2 pela CAPES.

O artigo em questão, elaborado a partir de um seminário de pesquisa ministrado pelo autor junto à ESPM (*Escola Superior de Propagando e Marketing*), partia de certa constatação: embora disciplinas de Metodologia de Pesquisa fossem obrigatórias nos cursos de pós-graduação *stricto sensu* em Comunicação, os artigos na área envolvendo tal temática pecavam pela carência de estímulos sensórios. Nas palavras do autor, conforme o resumo de seu texto:

> Obras sobre o assunto [metodologia de pesquisa], embora de qualidade, limitam-se a discutir a elaboração de projetos de pesquisa, enfatizando o seu passo a passo. Assim, não estimulam os sentidos do pesquisador, como se o método científico dispensasse a sensibilidade. (CARRASCOZA, 2016, p. 55)

Para alguém preocupado em cartografar ausências, como atestam muitas de suas obras literárias – *Hotel solidão*, *O volume do silêncio*, *Cadernos de um ausente* dentre outras –, a falta de uma estética do pesquisar era algo digno de atenção. Surpreendeu-lhe o fato de o artigo ter sido publicado em uma revista prestigiosa, tendo em vista a aprovação de um texto "que descumpre, à primeira vista, com toda a arquitetura predeterminada do que se convencionou chamar de artigo

científico" (CARRASCOZA apud ALMEIDA, 2016, *on-line*). Alguns, preocupados, inquiriram-no sobre o quanto esse gesto poético não inviabilizaria um debate propriamente científico. Questionado, Carrascoza limitou-se a responder que todo texto é passível de ser rebatido, e mesmo um texto artístico pode ser rebatido por um científico e vice-versa. Para o autor, contudo, o ideal é que o debate, ou a flecha e o alvo em seus dizeres, sejam ambos "do mesmo material", e, fabulando consigo próprio, arremata "eu gostaria muito de ler um manifesto poético, escrito por um purista da comunicação, contra a *Suíte acadêmica*" (CARRASCOZA apud ALMEIDA, 2016, *on-line*). O interessante, a nosso ver, é o modo como o escritor – Bruneri? – assumiu o papel do professor de Comunicação – Canella? `Por conta desse ardil, Carrascoza demonstra ser um exímio conhecedor da *arte da impostura*.

Poder-se-ia resumir o caso do seguinte modo: diante da constatação da prevalência de certa monotonia em seu campo de saber, no qual predominam visões mecanicistas acerca do que significa fazer pesquisa em Comunicação, o réu, Carrascoza, lançou mão de certos ardis. Valendo-se de seus conhecimentos literários, o réu escreveu um artigo tal qual escreveria um conto. O crime, pelo qual deverá ser julgado um dia, seria decorrência da opção, por parte do réu, de publicar o seu artigo em uma revista científica, muito bem qualificada, ao invés do meio que lhe seria devido, ou seja, num livro de contos. Dado esse fato, processou-se um embate entre dois espaços muitos distintos: o sensível e o racional. O tema abordado por seu artigo, embora de relevância para os meios acadêmicos, poderia – e talvez devesse – ser abordado de outra maneira, por meio de um linguajar mais próximo daquele utilizado por um probo conservador-professor. Desse modo, o leitor poderia usufruir do texto de modo conveniente: apreendendo os argumentos, medindo as premissas apresentadas e avaliando as hipóteses sustentadas pelo autor.

Em defesa do réu, ressaltamos mais uma vez que este não esperava grandes resultados com seu feito. Seu gesto não passou de uma bazófia, talvez. Contudo, ao trazer para o coração de sua área um punhado de sua arte, baralhando assim certas fronteiras, acabou produzindo algo de difícil qualificação e gerou discórdia em seu campo.

Independentemente de sua intenção, este pareceu ser um caso digno da alcunha de impostura acadêmica para muitos de seus pares. Para estes, o exercício de Carrascoza não passou de uma abstração lírica desnecessária, pouco produtiva e destoante daquilo produzido na área.

Mas, poderíamos indagar em primeiro lugar, seria o seu texto tão aberrante assim? Seria motivo de tamanha discórdia? À guisa de prova, citemos abaixo um excerto, aquele destinado a discutir o tópico *Metodologia*:

> Começa-se, seja o que for, agarrando-se ao que as mãos têm de mais próximo – somos todos náufragos, então cada um pegue o que puder à sua maneira ou no

> desespero. Para quem prefere, na via oposta, se afogar, o método é irrelevante, e idêntico é o resultado, não importa se a opção é nadar pelo alto-mar até não ter mais braços, ou deixar-se levar, sem resistência, pela correnteza, aceitando o nada do não início (também chamado fim). Depois, segue-se do mesmo jeito, em linha reta, a cabeça erguida, ou em ziguezague, de olhos baixos, aos tropeços, ou seguro a cada passo. Experimentar, qualquer coisa que seja: nunca com voracidade; em porções módicas, sentindo nos dedos a consistência, o gosto na língua, o odor nas narinas. (CARRASCOZA, 2016, p. 62)

Esse "extrato-lírico", conforme definição dada pelo réu, não oferece significação alguma acerca do que seja metodologia, embora descreva bem os percalços metodológicos de um pesquisador diante de seu objeto. Ao fim, são palavras esparramadas sobre o papel, visando estimular o leitor sensoriamente, mas sem deixar de apresentar um intricado manejo dos sentidos estabelecidos acerca do que é uma metodologia de pesquisa. Em favor do réu, poderíamos dizer que lidamos com um modo de pensar a poesia da ciência, ao invés da ciência da poesia, e buscar vivenciar *afectos* outros. *E o que é possível fazer a partir disso?*, perguntamos como cautos leitores que somos, tal qual a promotoria. *O que a ciência, a academia ou coisa que o valha poderia extrair de um tal extrato-lírico*? O réu poderia apresentar alguns fatos concretos. Por exemplo, um trabalho publicado nos anais de um evento da área de Comunicação, propondo traçar uma análise semiótica de uma campanha de prevenção do vírus HIV, no qual a autora vale-se de excertos do artigo de Carrascoza para ilustrar as etapas de seu projeto. Embora o texto apresente um linguajar mais científico do que poético, contrastando assim com a linguagem utilizada pelo autor de *Suíte acadêmica*, ambas as esferas, a poética e a científica, convivem. Outro autor toma o artigo como máquina de guerra, utiliza-o como premissa para experimentações linguageiras singulares, quiçá poéticas, no seu campo, e reinventando *slogans* de campanhas publicitárias diversas. Um texto que abdica das análises científicas a fim de suster-se apenas no sensório. Enfim... um mundo de possibilidades.

Por qual razão, sem o perceber, uma simples brincadeira, uma singela impostura, rendeu tamanho debate? Em qual teia viu-se enredado Carrascoza? Lembremos que, desde Francis Bacon, inventor do método experimental, o âmbito estético deixou de habitar as ciências – com algumas raras exceções, como Leibniz e Baumgarten. Relegado ao plano das incertezas, por sua incapacidade de fornecer-nos conhecimentos claros e distintos conforme o desejo de muitos modernos, Descartes dentre eles, o sensório foi eleito como o derradeiro inimigo do verdadeiro conhecimento científico. Toda e qualquer metodologia elaborada desde então, independentemente de sua área de aplicação, deveria abdicar do conhecimento estético ou poético, deveria abrir mão de qualquer processo afectivo. Quando muito, o domínio sensório seria visto como o espaço a partir do qual se poderia apreender o fenômeno, tal qual na estética kantiana, mas isso não significou uma mudança na concepção de ciência, uma vez que o âmbito sensível ainda deveria submeter-se ao tribunal da razão (conhecimento) ou atender à necessidade de conformidade a fins

morais da natureza (moral). Aqueles poucos que trouxeram para o coração do seu saber um punhado de poesia, como Nietzsche, foram, por algum tempo, relegados a um segundo plano, acusados por seus pares como pouco filosóficos ou pouco científicos. Impostores, em suma.

O século XX, contudo, viveu uma mudança considerável nesse sentido e muitos pensadores, de vertentes teóricas distintas, buscaram problematizar a rígida divisão situada entre ciências e artes. Friedrich Nietzsche, Gaston Bachelard, Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Gilles Deleuze e tantos outros pensadores, independente das etiquetas que lhes são atribuídas – fenomenologia, pós-estruturalismo, existencialismo etc. –, dão mostras desse esforço. A tarefa levada a cabo por esses autores não implicou negar a existência de elementos próprios tanto às ciências quanto às artes, apenas abalar a hierarquia estabelecida pelos ditos modernos. Não seria descabido afirmar que desde Nietzsche, estabeleceu-se um esforço pela criação daquilo que Deleuze (1988) denominou de uma nova imagem de pensamento, culminando com a busca pela elaboração de novos meios de expressão no âmbito das ciências, mormente as humanas. A arte não deveria imiscuir-se às ciências, tampouco ditar-lhes correções de percurso, apenas fornecer *perceptos* capazes de, quiçá, afectá-las. Desse movimento, novas experimentações poderiam surgir.

Carrascoza, nesse caso, poderia ser tomado como um prosseguidor de um movimento iniciado há muito no campo das ditas ciências humanas. Ou como um traidor das leis científicas, impostas desde o século XVII, como assim o querem certos impositores. E é na imbricação desses (des)caminhos que o réu se encontra preso.

No caso específico das ciências da Comunicação, diz-nos novamente o réu em sua defesa (CARRASCOZA apud ALMEIDA, 2016), o problema decorre de sua pouca maturidade, quando comparada com outras ciências humanas, tais quais a sociologia, a antropologia etc. Trata-se de uma ciência jovem, embora utilize regras que remontem a certa imagem de pensamento seiscentista. Desse modo, para fazer frente a outros campos, a Comunicação buscou o estabelecimento de rígidos limites e definições, adaptando métodos de áreas ditas mais rígidas a fim de atender aos mandos e desmandos do meio científico. Carrascoza defende uma outra visão de ciência – mais contemporânea, quiçá –, distante dessa que lhe foi legada, argumentando que "a ciência se faz com o assentamento de seus saberes, e, igualmente, com a inevitabilidade de seus deslizes" (CARRASCOZA apud ALMEIDA, 2016, *on-line*).

Carrascoza, com seu artigo pouco ortodoxo, apenas opta por habitar um espaço outro da pesquisa, marcado por uma *poeisis* mais do que por um *logos*. Ao invés de discutir métodos consolidados, técnicas para sua melhor aplicação em um dado objeto, o autor envereda por

caminhos mais tortuosos, busca construir *extratos líricos* que sirvam não como norteadores para outros(as) pesquisadores(as), mas como disparadores.

Estaríamos diante de um legítimo caso de impostura acadêmica? O anarquista-escritor Carrascoza teria tomado o local do conservador-professor Carrascoza? Essas questões nos soam falsas. Talvez pudéssemos propor um outro tipo de pergunta, a saber: antes de um impostor ou de um impositor, não estaríamos apenas diante de um pesquisador? Carrascoza, valendo-se dos elementos que têm em mãos, procura pensar um ponto cego de sua área, apenas. Não estaria, o autor, buscando experimentar um conjunto de *afectos* que talvez o possibilitem, e a outros, o estabelecimento de outras relações com esse tópico denominado *Metodologia de Pesquisa* nas ciências da Comunicação, para além daqueles já consolidados? Alguns homens, crentes de que sua ciência possuiria uma única personalidade, sentiram-se ofendidos e optaram por tecer pesadas críticas. Para estes, Carrascoza é um reles impostor, fazendo ciência como pastiche. Ah, esse parece ser um típico juízo daqueles tristes homens satisfeitos com seus pobres simulacros, denunciados por Deleuze (2002). Uma típica peleja de aranhas, em suma.

Limiar:

A vida dos cavalos

Certa noite, Raskólnikov, personagem central da obra prima de Fiódor Dostoiévski, *Crime e Castigo*, acorda sobressaltado após ser acometido por um sonho medonho. Um sonho, diz-nos seu autor, típico de homens doentes, capazes de se distinguirem por conta de seu "relevo inusual, pela expressividade e uma excepcional semelhança com a realidade" (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 69). Em seu devaneio, Raskólnikov não possuía mais do que sete anos e presenciou, enquanto passeava com seu pai pela cidade, uma cena grotesca. Um grupo de camponeses, saindo de uma taberna, passou a maltratar uma velha égua atada a uma telega qualquer; chicoteiam-na violentamente de modo a obrigá-la a carregar mais peso do que pode suportar. Alguns passantes, observando a cena, praguejam contra essa desmedida violência, recebendo como resposta: "não se metam! É um bem meu! Faço o que quiser" (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 73). Em certa altura, após uma saraivada de açoites, o inevitável se apresenta:

> Ela arreia toda de traseiro no chão, mas salta e arranca, arranca com todas as últimas forças para lados diferentes querendo sair; mas é recebida de todos os lados por seis chicotes, e o varal torna a subir e cair pela terceira vez, depois pela quarta, cadenciado, com toda a força. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 73)

Mikolka, o dono do animal, diverte-se com a cena, sem se comover com as últimas centelhas de vida exaladas pela pobre eguinha. Chicoteia-a novamente, cada vez mais forte, até o momento que a pangaré "espicha o focinho, suspira pesado e morre" (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 74). Ainda não satisfeito, o bruto camponês continua a açoitá-la, como se pudesse reavivá-la para maiores torturas. O garoto Raskólnikov, torturado por aquela bruta cena, explode.

> Com um grito abre caminho entre a turba na direção da baiazinha, abraça-lhe o focinho morto, ensanguentado, e a beija, beija nos olhos, nos beiços... Depois dá um salto de repente e tomado de fúria investe de punhozinhos cerrados contra Mikolka. Nesse instante, o pai que há muito corria atrás dele, agarra-o finalmente e o retira do meio da turba. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 74)

Esse sonho perturbador teria sido inspirado por uma história verídica, presenciada pelo próprio autor de *Crime e Castigo* na fazenda de seus pais. Em suas notas, Dostoiévski narra a seguinte cena:

> O cocheiro deu a partida, e mal teve tempo de fazê-lo quando o estafeta soergueu-se e, calado, sem pronunciar qualquer palavra, ergueu o seu imenso punho direito e, de cima para baixo, desceu sobre a nuca do cocheiro de forma dolorosa. O cocheiro deu um solavanco com todo o corpo para a frente, levantou o chicote e açoitou com toda força os cavalos. Estes arrancaram, mas isso não amansou de maneira nenhuma o estafeta... que continuou batendo e batendo, e assim teria continuado se a tróica não tivesse saído das nossas vistas. Naturalmente o cocheiro, que a muito custo se segurava ao impacto dos socos, açoitava sem cessar e a cada segundo os cavalos, como um louco, e os açoitou

> tanto que eles acabaram desembestando. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 70, nota de rodapé)

Cenas como essa eram triviais, não nos faltando relatos envolvendo esse tipo de violência. O pequeno Hans, por exemplo, analisando de Sigmund Freud (2006), também vivenciou situação similar. O garoto admitia ter medo de carroças de mudanças, pois, ao serem puxadas por cavalos, podiam acabar caindo por conta do peso transportado. Tal medo, relata Hans, surgiu após presenciar a queda de um cavalo que puxava um ônibus. Essa cena marcou o jovem garoto, assustando-o sobremaneira. Em certa altura da análise, Freud pergunta qual a razão desse susto e Hans responde: "'Porque o cavalo fez assim com as patas' (Ele se deitou no chão e me mostrou como o cavalo agitava as patas pelos lados) 'Levei um susto porque ele fez um barulhão com as patas'" (FREUD, 2006, p. 52).

Longe dessa seara psicanalítica, o bailarino Vaslav Nijinski, conforme relata em seus *Cadernos* (1998), também se comoveu com o sofrimento dos cavalos, açoitados e mortos por motivo algum, e usou-os como metáfora para falar de seu desejo por viver. Alguns de seus movimentos, por esse motivo, recuperam o bater de patas de um cavalo, simbolizando uma vida que insiste em pulsar, não obstante a violência cotidiana.

Cavalos caindo pelas ruas, exaurindo-se após serem chicoteados e obrigados a suportar um pesado fardo, compunham uma cena ordinária, algo corriqueiro nos meios urbanos industrializados. Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, compreendem a persistência dessa cena como uma espécie de elemento no interior de um agenciamento específico. Argumentam, então, os autores:

> O cavalo do pequeno Hans não é representativo, mas afectivo. Ele não é o membro de uma espécie, mas um elemento ou um indivíduo num agenciamento maquínico: cavalo de tração-diligência-rua. Ele é definido por uma lista de afectos, ativos e passivos, em função desse agenciamento individuado do qual ele faz parte: ter os olhos tapados por viseiras, ter freios e rédeas, ser orgulhoso, ter um faz-pipi grande, puxar cargas pesadas, se chicoteado, cair, espernear, morder... etc. Esses afectos circulam e transforman-se no seio do agenciamento: o que "pode" um cavalo. Eles têm efetivamente um limite ótimo no topo da potência-cavalo, mas também um limiar péssimo: um cavalo cai na rua! E não pode reerguer-se sob a carcaça demasiadamente pesada e as chicotadas demasiadamente duras; um cavalo vai morrer! – espetáculo outrora ordinário (Nietzsche, Dostoivski, Nijinski o lamentam). Então, o que é o devir-cavalo do pequeno Hans? Também Hans está tomado num agenciamento, a cama da mamãe, o elemento paterno, a casa, o bar em frente, o entreposto vizinho, a rua, o direito à rua, a conquista desse direito, o orgulho, mas também os riscos dessa conquista, a queda, a vergonha... Não são fantasmas ou devaneios subjetivos: não se trata de imitar o cavalo, de se "fazer" de cavalo, de identificar-se com ele, nem mesmo de experimentar sentimentos de piedade ou simpatia. Não se trata tampouco de analogia objetiva entre os agenciamentos. Trata-se de saber se o pequeno Hans pode dar a seus próprios elementos, relações de movimento e de

> repouso, afectos que o fazem devir cavalo, independentemente das formas e dos sujeitos. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 43-44)

O que pode um cavalo?, questionam em certa altura Deleuze e Guattari. Uma potência manifesta em todo seu esplendor nos derradeiros instantes desse animal, pouco antes de seu fenecimento. O limite dessa potência equina, parece-nos, coincide com o triste limiar de suas vidas. Porém, pouco antes de seu falecimento, emitem uma centelha de vida capaz de comover a todos e implicá-los em um agenciamento singular, na qual os envolvidos adentram em uma espécie de devir-cavalo. Esse devir é inseparável de uma comoção produzida por aquela última centelha de vida exalada pelo animal. Quando Raskólnikov corre para abraçar um cavalo, quando Hans se assusta com sua morte ou quando Nijinski dança o seu sofrimento, não se trata de piedade, mas de um comprometimento dessubjetivado com aquela uma vida universal expressa pelo animal. Instante de mais pura imanência, pois. Alguns, assustam-se diante de tamanho esplendor; outros, comovem-se.

Dizem, aliás, que Nietzsche também presenciou cena similar e, tal qual Raskólnikov, correu para abraçar e beijar o cavalo moribundo, vertendo densas lágrimas sobre sua agonizante carcaça. Pouco depois desse evento, enlouqueceu e restou mudo até o fim de seus dias. Homem prudente, Nietzsche parece ter sido o primeiro a perceber o quão difícil é, para um vivente, acessar essa centelha de vida, capaz de potencializar o nosso viver, emitida somente em nossos derradeiros instantes. O filósofo alemão, como afirmou em diversos momentos de sua obra, sabia da necessidade e da importância da doença para a concretização daquilo que denominou de grande saúde. Em *A Gaia Ciência*, no aforismo 382 – reproduzido abaixo em sua íntegra –, Nietzsche apresenta-nos ao seu ideal:

> Nós, os novos, sem nome, de difícil compreensão, nós, rebentos prematuros de um futuro ainda não provado, nós necessitamos, para um novo fim, também de um novo meio, ou seja, de uma nova saúde, mais forte alerta alegre firme audaz que todas as saúdes até agora. Aquele cuja alma anseia haver experimentado o inteiro compasso dos valores e desejos até hoje existentes e haver negado as praias todas desse "Mediterrâneo" ideal, aquele que quer, mediante as aventuras da vivência mais sua, saber como se sente um descobridor e conquistador do ideal, e também um artista, um santo, um legislador, um sábio, um erudito, um devoto, um adivinho, um divino excêntrico de outrora: para isso necessita mais antes de tudo uma coisa, a grande saúde – uma tal que não apenas se tem, mas constantemente se adquire e é preciso adquirir, pois sempre de novo se abandona e é preciso abandonar... E agora, após termos estado por largo tempo assim a caminho, nós, argonautas do ideal, mais corajosos talvez do que seria prudente, e com frequência náufragos e sofridos, mas, como disse, mais sãos do que nos concederiam, perigosamente, sempre novamente sãos – quer nos parecer como se tivéssemos, como paga por isso, uma terra ainda desconhecida à nossa frente, cujos limites ainda ninguém divisou, um além de todos os cantos e quadrantes do ideal, um mundo tão opulento do que é belo, estranho, questionável, terrível, divino, que tanto nossa curiosidade como nossa sede de posse caem fora de si –

> ah, de modo que doravante nada nos poderá mais saciar!... Como poderíamos nós, após tais visões, e com tal voracidade de ciência e consciência, satisfazermo-nos com o homem atual? É muito mau, porém inevitável, que olhemos suas mais dignas metas e esperanças com seriedade a custo mantida, e talvez sequer a olhemos mais... Um outro ideal corre à nossa frente, um ideal prodigioso, tentador, pleno de perigos, ao qual ninguém gostaríamos de levar a crer, porque a ninguém reconhecemos tão facilmente o direito a ele: o ideal de um espírito que ingenuamente, ou seja, sem o ter querido, e por transbordante abundância e potência, brinca com tudo o que até aqui se chamou santo, bom, intocável, divino; para o qual o mais elevado, aquilo em que o povo encontra naturalmente sua medida de valor, já não significaria senão perigo, declínio, rebaixamento ou, no mínimo, distração, cegueira momentâneo esquecer de si; o ideal de bem-estar e bem-querer humano-sobre-humano, que com frequência parecerá inumano, por exemplo, ao colocar-se ao lado de toda seriedade terrena até então, ao lado de toda a anterior solenidade em gesto, palavra, tom, olhar, moral e dever, como sua mais viva paródia involuntária – e com o qual, não obstante tudo, só então talvez se alce a grande seriedade, a verdadeira interrogação seja colocada, o destino da alma dê a volta, o ponteiro avance, a tragédia comece... (NIETZSCHE, 2009, p. 286-287)

Em seu ébrio monólogo, com voragem, Nietzsche vislumbra a experimentação, a prudência, o limiar, o limite, a doença, a saúde... uma vida, em sua trágica imanência. Tarefa árdua, senil. Nietzsche o sabe, melhor que ninguém. No prólogo de seu opúsculo *Humano, demasiado humano II*, o filósofo alemão vaticinou:

> A doença é a resposta, cada vez que queremos duvidar do direito à nossa tarefa – que começamos a tornar as coisas mais fáceis para nós. Algo peculiar e terrível ao mesmo tempo! As facilidades que nos damos, eis o que temos de pagar mais duramente! E, se depois queremos retornar à saúde, não nos resta escolha: temos de assumir uma carga mais pesada do que a que levávamos antes... (NIETZSCHE, 2008b, p. 11)

A tragédia se anuncia. Ousemos experimentá-la, pois.

Prudência: uma tragédia em quatro atos

Vede que eu vos envio como ovelhas para o meio dos lobos. Sede, portanto, prudente como as serpentes e simples como as pombas.

Mateus, 10, 16.

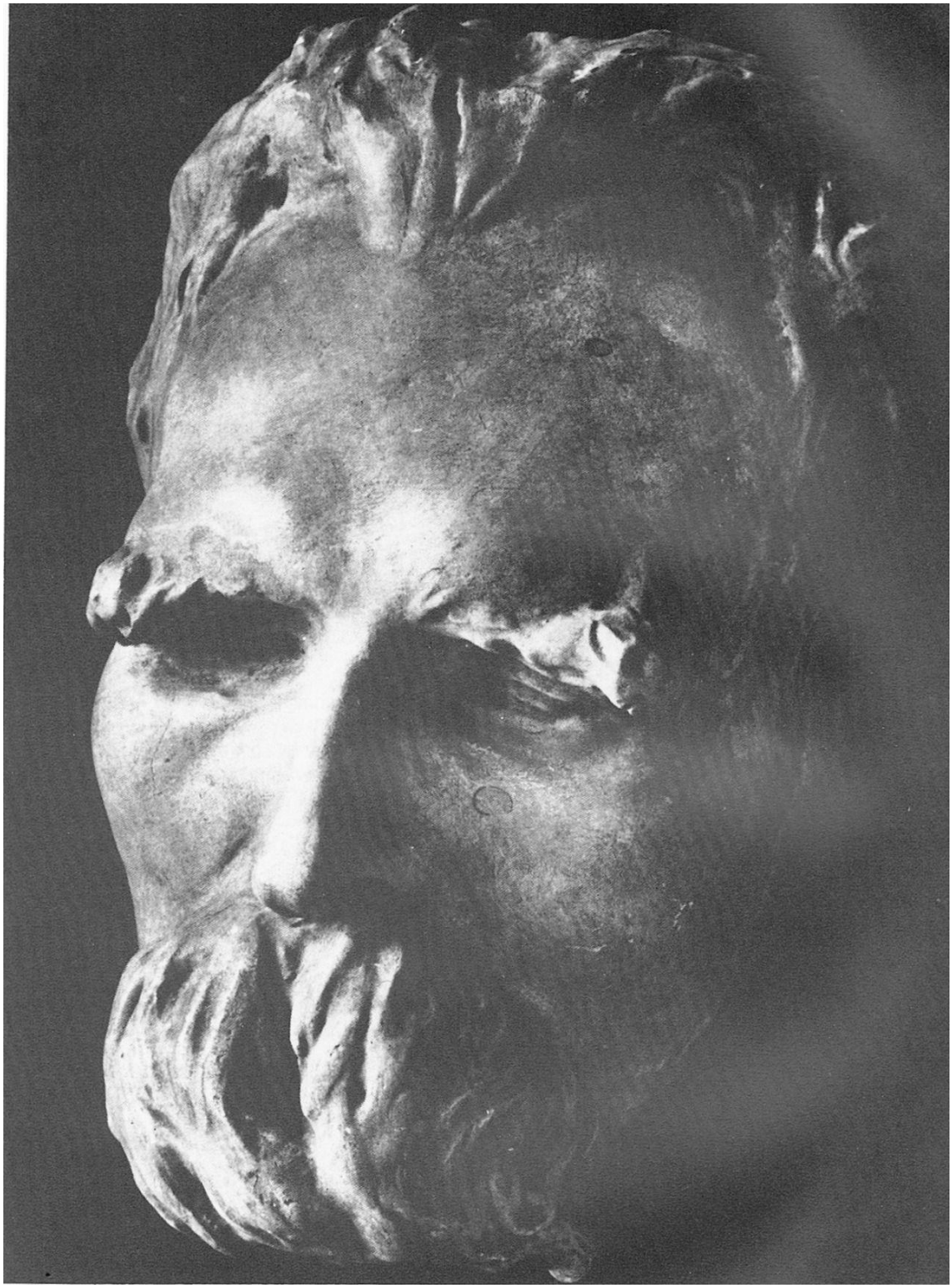
Saber deslizar. É como os prudentes se livram de embaraços. Com a galanteria de um *donaire* costumam sair do mais intrincado labirinto. Furta-se-lhes o corpo airosamente, com um sorriso, da contenda mais difícil. Nisso o maior dos capitães fundava seu valor. Cortês ardil de negar é mudar o sentido das palavras, nem há maior atenção que a de não se deixar entender.

Baltasar Graciàn, *A arte da prudência.*

Sê prudente, Ariadne!...
tens orelhas pequenas, tens minhas orelhas:
enfia nelas uma palavra prudente! –
Não é preciso antes se odiar, para se amar?...
Eu sou teu labirinto...

Friedrich Nietzsche. *Ditirambos dionisíacos.*

Figura 4: Máscara Mortuária de Friedrich Nietzsche



Fonte: Galeria Thielska, Estocolmo.

Ato I: Zaratustra

Coro: "Um conceito é cheio de uma força crítica, política e de liberdade. É justamente a potência do sistema que pode, só ela, destacar o que é bom ou ruim, o que é novo ou não, o que é vivo ou não numa construção de conceitos. Nada é bom absolutamente, tudo depende do uso e da prudência, sistemáticos. Em *Mille Plateaux* tentamos dizer: o bom nunca está garantido" (DELEUZE, 2007e, p. 46).

Primeiro movimento:

Era meio-dia, hora na qual o sol brilha mais intensamente, quando Zaratustra escutou ao longe o grito agudo de um pássaro. "E eis que uma águia fazia vastos círculos no ar, e dela pendia uma serpente, não como uma presa, mas como uma amiga: pois estava enrodilhada em seu pescoço" (NIETZSCHE, 2011, p. 25). Zaratustra logo reconheceu os seus animais, a águia mais orgulhosa e a serpente mais prudente, e se animou. Vislumbrou, num átimo, a oportunidade de se entregar aos mandos de seus companheiros selvagens. Passou a considerar: "achei mais perigo entre os homens do que entre os animais, caminhos perigosos segue Zaratustra. Que meus animais me conduzam!" (NIETZSCHE, 2011, p. 25). Efêmera alegria, pois logo lhe veio à mente o seu encontro com o santo na floresta, ocorrido há tempos atrás.

Naquela ocasião, o santo havia recomendado a Zaratustra afastar-se dos homens e permanecer junto aos animais da floresta. Poderia, assim, louvar o seu próprio deus da maneira que melhor lhe aprouvesse. "Eu faço canções e as canto, e, quando faço canções, rio, choro e sussurro: assim louvo a Deus" (NIETZSCHE, 2011, p. 13), disse-lhe o santo. Zaratustra, então, se calou. Célere, partiu sem deixar presentes, fugindo do santo como uma serpente escapa de seu predador e resmungando consigo: "que poderia eu vos dar? Deixai-me partir, para que nada vos tire!" (NIETZSCHE, 2011, p. 13). Em seu íntimo, Zaratustra pensava: o velho santo ainda não ouvira a boa nova, não havia lhe chegado a notícia de que Deus estava morto!

Ora, ao querer ser conduzido por seus animais, o sábio Zaratustra não teria também se esquecido dessa velha novidade? Não corria ele o risco de criar um deus que, não obstante diferir daquele velho Deus cristão, ainda julgaria os mortais de acordo com valores estabelecidos alhures? Sim, provavelmente. Ah, Zaratustra, por pouco não caiu nas armadilhas da transcendência, por pouco não deixou de avaliar a própria vida e passou a ter a vida avaliada – ainda que fosse apenas por seus animais. Sorte que recuperou sua memória e pode falar ao seu coração:

> Pudera eu ser mais prudente! Pudera eu ser prudente por natureza, como minha serpente!
> Mas peço o impossível; então peço a meu orgulho que sempre acompanhe minha prudência!
> E, se algum dia minha prudência me abandonar: - oh, ela gosta de bater asas! –, que meu orgulho, então, ainda voe juntamente com minha tolice! (NIETZSCHE, 2011, p. 25)

A prudência não é algo natural para os homens tal qual o é para a ágil serpente, único animal capaz de safar-se de seus predadores de maneira cautelosa. Apenas após um longo périplo o homem pode adquirir prudência e, mesmo após adquirida, sua posse é incerta. Andando sempre em companhia do orgulho, a prudência pode voar para longe e nos abandonar. Por esse motivo, Zaratustra tece louvores à tolice. Espécie de saber rasteiro, essa estranha virtude diz respeito ao fútil e ao inútil, sendo um dos bens mais preciosos ao homem. Infelizmente, canta Zaratustra, há muito nos afastamos de nossa tolice, deixamo-la de lado em prol da sabedoria e do conhecimento.

Houve um tempo, porém, no qual a tolice foi tida na mais alta conta, compreendida como uma espécie de saber próprio do homem, assim como o é a prudência para a serpente. Para Nietzsche, cujas palavras ecoam as de Zaratustra, Sócrates teria sido o responsável por condená-la, expulsando-a de sua cidade perfeita conjuntamente com os poetas. Em *Gaia Ciência*, o pensador alemão (2009, § 328, p. 218) argumenta que esse sábio grego prejudicou a tolice ao retirar-lhe sua boa consciência e tornar-lhe fonte de toda infelicidade. A felicidade, bradava Sócrates, só poderia surgir do intelecto e nada mais. Nietzsche se rebela contra essa interpretação, buscando afirmar a importância do mais baixo e trivial, das tolices cotidianas, e ressaltando a importância dos saberes corpóreos desprezados pelos sábios gregos em prol do tirânico mundo das ideias. Conforme afirmou o autor de *A filosofia na era trágica dos gregos*, ao condenar a tolice, a filosofia passou a preocupar-se com o útil e o divino e, desse modo, levou os homens a agirem de maneira imprudente (NIETZSCHE, 2008c). Zaratustra reconhece tudo isso e, por esse motivo, busca recuperar sua prudência, para deixá-la sob a guarda de sua tolice. Como recuperá-la, porém?

Para recuperarmos nossa prudência, sugere Zaratustra, precisamos antes de mais nada desejá-la. Só aqueles que possuem uma dupla vontade, olham para o super-homem e ao mesmo tempo se atém e se aferraram à profundidade humana, tolamente humana, vislumbram a prudência. Só aqueles que desejam um outro sentir, assentado em valores imanentes e não transcendentes, a conquistam. Apenas os tolos conseguem portar-se como as serpentes, por escolherem viver as mais rasteiras experiências e estando, assim, aptos a vivenciarem os quatro graus da prudência humana. O primeiro grau, prossegue Zaratustra em seu monólogo, consiste num deixar-se enganar pelos homens, em um tolo viver cego por entre os demais. Sim, pois "se eu me mantivesse em guarda contra os homens, como poderia o homem ser uma âncora para o meu balão?" (NIETZSCHE,

2011, p. 136). Zaratustra sabe que é preciso viver sem precaução, beber de todos os copos para não morrer de sede. É preciso experimentar, tudo e todos. Chafurdar na lama, banhar-se com água suja. É preciso, pois, viver tal qual um tolo.

É curioso, porém, como alguns parecem gozar dessas baixezas mais do que outros, são os vaidosos. Estes não se entristecem diante da barbárie, riem da degradação e alegram-se diante dos duros golpes recebidos, reconhecem que apenas em situações-limite é possível inventar um estilo para lidar com tanta amargura. Ah, os vaidosos, tão cheios de tolices. Estes precisam ser poupados, eis a segunda prudência de Zaratustra. Por qual razão? Responde-nos o sábio celeremente: "a vaidade ferida não é a mãe de todas as tragédias?" (NIETZSCHE, 2011, p. 136). Quais mistérios guarda tal vaticínio? A vaidade é aquela responsável por tornar a vida algo bom de se contemplar, diz-nos Zaratustra, dada a profusão de tolice que a alimenta e, por esse motivo, os vaidosos são ótimos atores, "encenam a si próprios, inventam-se" (NIETZSCHE, 2011, p. 136). Tornam o viver em sua companhia algo leve e agradável. Justifica-se assim a bajulação dos vaidosos, esses homens tolos e profundos em sua leviandade. Se não houvesse vaidade, não haveria qualquer dimensão trágica. E, para Zaratustra, só pode haver prudência se houver tragédia. Esta, por sua vez, surge do constante embate entre os vaidosos e o mundo tal qual constituído, o mundo dos orgulhosos.

Foram os orgulhosos, com sua covardia, os responsáveis por ditarem as regras do mundo, hierarquizando as coisas entre boas e más. Zaratustra, consciente desse fato, pede atenção para os ardis passíveis de advir do orgulho. Chegamos, desse modo, à sua terceira prudência: "não deixo que a visão dos maus me seja estragada por vossa covardia" (NIETZSCHE, 2011, p. 137). Os orgulhosos, homens ditos sábios e cheios de razão, são sempre aqueles que se enxergam como os mais elevados e os melhores, aqueles incapazes de preservar sua tolice. Inebriados por seu orgulho, enxergam o super-homem como um demônio, julgam Zaratustra por suas predileções e o condenam. Covardes, afugentam-se diante daquilo que não compreendem. Compreensão é a vossa tábua de lei, razão é o nome de seu Deus e juízo a expressão de seu poder. São incapazes de perceber o valor daquilo que denominam de maldade e, ainda assim, se dizem sábios! Zaratustra ri de tudo isso, gargalha.

> Em verdade, ó bons e justos! Há muito do que rir em vós, especialmente vosso temor daquele que até agora se chamou "Demônio"!
> São tão alheias à grandeza vossas almas, que o super-homem vos seria terrível em sua bondade!
> E vós, sábios e sabedores, vós fugiríeis da incandescente lava de sabedoria em que o super-homem banha alegremente a sua nudez! (NIETZSCHE, 2011, p. 137)

É um horror observar esses homens, orgulhosos e sábios. Um horror impossível de ser vivenciado. Zaratustra, ao mesmo tempo em que deseja ir para "futuros distantes, para Suis mais meridionais do que um artista algum dia sonhou: ali onde os deuses se envergonham de toda vestimenta!" (NIETZSCHE, 2011, p. 138), também não pode se privar desses homens, ainda que os seus ouvidos não estejam preparados para as suas palavras. Zaratustra precisa viver, tragicamente, ao lado desses bons e justos. "E disfarçado sentarei eu mesmo entre vós – de modo a não reconhecer a vós e a mim: eis minha última prudência diante dos homens" (NIETZSCHE, 2011, p. 138). Viver, com sua tolice, ao lado dos orgulhosos. Esgueirar-se e viver em sua companhia, como uma ovelha em meio aos lobos. Defender-se tolamente de seus ataques, como a prudente serpente o faz. Tornando-se, assim, simples como um pássaro, vaidoso como um tolo. Eis nossa sina trágica, da qual, como seres finitos e fadados ao solo, não podemos escapar. Assim falou Zaratustra.

É curioso como Nietzsche, aquele que busca conduzir Zaratustra, é uma peça fundamental na dança travada por Deleuze e Guattari, mormente nos ousados passos dados em *Capitalismo & Esquizofrenia*. Foi Nietzsche – ou o Nietzsche de Deleuze e Guattari, ao menos – quem redirecionou a experimentação inerente ao universo de Espinosa para uma nova seara, conferindo-lhe uma trágica dimensão prudente.

Sabe-se que a importância dada aos graus de conhecimento na *Ética* de Espinosa foi um dos motivos que provocaram gargalhadas em Nietzsche, embora este tenha reconhecido naquele seu precursor[28]. Esse horizonte de saber presente nos escritos espinosanos, ainda seria por demais normativo e implicaria um modelo de exposição ou um modo de sentir ainda deveras racional. Espinosa, de acordo com Nietzsche (MARTINS, 2009b), não viveu o maior dos pesos, uma vez que a natureza divina ainda era algo por demais perfeito e compreensível para ele. O pensador holandês acreditava que, quanto mais um vivente enche-se de *afectos ativos*, mais experimenta a imortalidade, a beatitude, por aproximar-se do conhecimento divino. Por esse motivo, Espinosa e seus devotos tendem a ignorar a dimensão trágica do viver. Nietzsche não acredita nessa espinosana pacificação final e abdica desse horizonte ainda muito devoto, pois, para o pensador alemão, o mundo é luta, é vontade de potência e nada mais. Disso decorre o elemento trágico de nossa existência, a necessidade de aceitarmos e aprendermos a lidar com esse universo de forças indomáveis. A imortalidade benfazeja que tanto acalantava Espinosa não existe no universo

[28] Nietzsche, certa vez, relatou a um amigo, Franz Overbeck, em carta de 1881. "Estou totalmente estupefato, maravilhado! Tenho um precursor, e que precursor! Eu não conhecia quase nada de Espinosa: que eu seja agora impelido a ele, foi um 'ato instintivo'" (NIEZTSCHE apud. MARTINS, 2009a, p. XVII). Anos depois, o pensador alemão não pouparia o seu precursor de pesadas críticas, sobretudo em relação ao seu método expositivo.

demoníaco nietzschiano. Por esse motivo, Nietzsche vaticinou: prudência, prudência em seu viver[29].

E, conforme tudo o mais no universo nietzschiano, essa prudência não passa de uma tentativa de superação dos gregos. Para Nietzsche, não se trata de abandonar todo e qualquer conhecimento em prol de um cego tateio sensível apenas, uma vez que a substituição de um deus por outro não renderia fruto algum. Problema, mais uma vez, surgido em decorrência dos tristes ensinamentos ministrados por Sócrates por meio de seu discípulo, Platão. O sábio grego, bem como os seus seguidores, elegeu a razão como a grande tirana, responsável por julgar e condenar o mundo sensível. Reverter o platonismo, projeto levado a cabo por Nietzsche e Deleuze, não significa eleger o sensível como uma grande e redentora faculdade – a experimentação como uma nova tirana. O autor de *Crepúsculo dos Ídolos* nos lembra: "quando há necessidade de fazer da razão um tirano, como fez Sócrates, não deve ser pequeno o perigo de que outra coisa se faça de tirano" (NIETZSCHE, 2006, p. 21). Ao comentar esse excerto, Carlos Moura (2014) argumenta:

> O desvio de conduta visado por Nietzsche, antes de ser a promoção da razão a tirana dos outros instintos, é a admissão de sua própria ideia de tirania de uma parte da alma sobre as demais. O importante não é qual personagem exerce a tirania, não é saber qual o rosto do rei, mas sim o fato de haver tirania de um instinto sobre outros. (...) Mais importante que a questão material – quem tiraniza quem? – é a própria ideia de tirania, e o "homem bom" do cristianismo será sempre o resultado da tirania de certos instintos sobre os demais. (p. 223)

E contra essa tirania, apenas a prudência. Mas o que é prudência para Nietzsche, afinal? Não é uma regra prática, tampouco uma disposição da alma. É algo indeterminado, passível de ser apanhado apenas em ato. Algo da ordem de um gesto, algo da ordem da tragédia. A prudência, conforme relata Nietzsche em *A filosofia na era trágica dos gregos* (2008c), remeteria ao próprio sentido do trágico, à aceitação do conflito entre as mais variadas forças que regem a vida dos homens.

Deleuze e Guattari não levam em conta as minúcias dessa discussão em seu trabalho conjunto de pesquisa, não consideram essa especificidade do pensamento nietzschiano em relação ao espinosano, sendo Nietzsche e Espinosa sombras que se confundem. Ambos são retomados

---

[29] Ou prudência para lidar com o maior dos pesos. "E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: 'Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!' – Você não prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: 'Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!' Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, 'Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?', pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela?" (NIETZSCHE, 2009, p. 230).

como forças de pensamento ao invés de indivíduos e as diferenças de suas filosofias são minadas em prol de algo mais potente: o universo trágico dos seres finitos condenados a realizarem movimentos de experimentação.

Devemos lembrar, porém, que a prudência, desde os gregos, foi objeto de escrutínio e, não obstante resistir a tais tentativas interpretativas, sempre foi alvo das mais diversas leituras. Ao longo da história, a prudência se apresentou com diversas vestes: a mais importante das virtudes, uma arte de deliberação sobre meios, a base de toda moral etc. Apenas Nietzsche, por meio de Zaratustra, ousou afirmar: a prudência, dada sua dimensão trágica, confunde-se com o próprio viver. Aceitá-la, colocando-a ao lado de nossa tolice, implica aceitar uma força impessoal e indomável, capaz de ultrapassar qualquer vivente e qualquer vivido. Ora, eis aquilo que Deleuze denominou de uma vida. Não que outros não tenham vislumbrado essa força, a prudência, indômita, sempre buscou escapar e dar mostras daquilo que é capaz. Vejamos como isso aconteceu.

Ato II: Édipo, o vaidoso e Cármides, o orgulhoso

Coro: "O programa, o slogan da esquizo-análise vem a ser este: procurem seus buracos negros e seus muros brancos, conheçam-nos, conheçam seus rostos, de outro modo vocês não os desfarão, de outro modo não traçarão suas linhas de fuga.
É por isso que devemos, mais uma vez, multiplicar as prudências práticas" (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 58).

Segundo movimento:

"Fado infeliz, espírito infeliz. Melhor que não soubesses nada! Nunca", brada o coro em *Édipo Rei* de Sófocles (2012, p. 104). Pouco antes, com suas próprias mãos, Édipo havia golpeado seus olhos até o completo breu, sendo dominado pela cegueira. Implorava, então, para ser conduzido para outras searas, clamava pelo exílio, quando não pela própria morte. O coro, incansável, instiga-o cada vez mais. Desconsolado, Édipo então vocifera e entrega-se à ladainha do coro. Se pudesse voltar no tempo, escolheria morrer no local de seu pai: "morto, tamanha dor eu evitara aos amigos e a mim" (SÓFOCLES, 2012, p. 104), resmunga. O coro, concordando com tal prognóstico, prossegue com seu ataque: "melhor não ser do que viver na treva" (SÓFOCLES, 2012, p. 104). Édipo, em um momento de lucidez ou tolice, percebendo os ardis da *doxa*, ataca aquelas duras palavras: "não me venhas com um tom professoral dizer-me o que é melhor, me dar conselhos. Com que olhos poderia encarar meu pai, além de minha mãe, descendo ao Hades?"

(SÓFOCLES, 2012, p. 104). Buscando fugir dos julgamentos do coro, prossegue bravio: "pudesse pôr no ouvido lacre auditivo, e eu não hesitaria em isolar meu pobre corpo: surdo, além de cego. Doce é o pensamento que não hospeda o mal em sua morada" (SÓFOCLES, 2012, p. 105). O mal ou os valores alheios ao próprio pensar, os julgamentos e as pobres opiniões do senso comum – tão bem expressas na ladainha do coro –, devem ser extirpadas em prol do inominável, em prol da doçura conferida unicamente pelo impensável. Antes viver sendo um outro, do que morrer o mesmo. Antes a tolice dos que se cegam do que o orgulho dos que desejam extinguir-se. Eis Édipo, o vaidoso.

Próximo do vaidoso Édipo, vislumbramos um outro jovem, orgulhoso, chamado Cármides e cantado em versos por Platão em diálogo homônimo. Cumprindo o papel do coro, vemos Sócrates que, buscando descobrir se a alma do jovem em questão é tão bem formada quanto o seu belo corpo, interpela Cármides sobre a maior das virtudes: a *sofrosine* ou, em outros termos, a prudência. O belo jovem, então, fornece algumas definições sobre esse termo, quase todas elas refutadas pelo velho sábio. A primeira das definições concedidas diz que a prudência – ou temperança – seria como uma espécie de técnica, por meio da qual todas as atividades acabariam sendo realizadas com "decência e moderação", desde "andar na rua, conversar e fazer tudo o mais pelo mesmo teor" (PLATÃO, 2015, p. 53). Nesse sentido, a prudência assemelhar-se-ia à arte e, por essa razão, buscaria produzir algo belo e agradável de se contemplar. Sócrates recusa prontamente tal significado ao apontar que o produto do belo, caso a prudência seja realmente uma arte, não necessariamente precisaria ser moderado. Um bom aluno, por exemplo, seria aquele que aprende com rapidez, assim como um bom músico reproduziria uma melodia velozmente. Por conseguinte, a prudência "não é a moderação, mas a velocidade" (PLATÃO, 2015, p. 53).

Coagido, a réplica de Cármides surge apressada. Não seria a prudência uma espécie de vergonha que acometeria nosso corpo, impedindo-nos de realizar alguma ação? Definição também logo condenada pelo velho sábio grego, uma vez que a vergonha jamais pode ser bela e a prudência, por definição, é algo bom e, por esse motivo, bela. Sócrates, lembrando-se de um antigo verso de Homero, recorda ao jovem de que "a vergonha é ruim companheira de quem necessita" (PLATÃO, 2015, p. 59). Não, a prudência jamais poderia se confundir com a vergonha, esse sentimento confuso e obscuro.

Um derradeiro significado surge. Crítias, que observava atentamente o diálogo, toma a palavra e proclama: a prudência seria o conhecimento de si mesmo e, ao mesmo tempo, o conhecimento de todos os outros conhecimentos. Espécie de ciência suprema, a prudência afigurar-se-ia como a única forma de conhecimento capaz de permitir a um vivente seguir pelo

caminho do saber, expurgando assim toda a ignorância e todo o mal. Sócrates não se satisfaz com tal definição, mas a considera aquela mais próxima da verdade. Dando-se por vencido, resmunga:

> E apesar de havermos dirigido nossa investigação com tão boa vontade e sem nenhuma aspereza, não se revelou ela capaz de encontrar a verdade. Muito pelo contrário: a tal ponto [a prudência] zomba da verdade, que todas as definições por nós excogitadas e apresentadas em comum provou ela com a maior insolência serem absolutamente inúteis. (PLATÃO, 2015, p. 103)

Insolente, a temperança escapa aos olhos daqueles desejosos por sondar os seus desígnios mais secretos, daqueles preocupados em compreender sua natureza de forma a melhor domá-la. Antes, tivessem golpeado os próprios olhos.

Tempos depois da cena narrada por Platão, Aristóteles (2008) resolveu se aventurar com a zombeteira prudência. O autor da *Ética a Nicômaco* tergiversou muito acerca dessa ardilosa virtude. A prudência, afirmou Aristóteles, não pode ser definida como uma ciência e tampouco como uma arte. Não pode ser arte, pois a prudência não produz nada. E caso se tratasse de uma ciência, o prudente deliberaria apenas sobre o certo e o necessário, mas não é isso o que acontece. Só há prudência, pois há devir. A prudência, por conseguinte, estaria sempre atrelada ao mundo das contingências. Pierre Aubenque, em *A prudência em Aristóteles* (2008), nota que:

> É exatamente por isso que a prudência se distingue o mais claramente da sabedoria, a qual, por ser ciência, diz respeito ao necessário, e por ser a mais alta das ciências, refere-se às realidades as mais imutáveis, ignorando o mundo do devir. (AUBENQUE, 2008, p. 109)

O prudente é aquele que afirma o contingente, expressando situações que poderiam ser diferentes daquilo que são. Desse modo, Aristóteles afasta-se de Platão, ao não considerar o jovem Cármides portador de uma alma prudente, e aproxima-se de Édipo, o vaidoso. Por qual razão? Se a tragédia deriva da materialização de uma sina, a prudência, com suas peripécias, expressa uma tola resistência diante do inescapável. Édipo necessariamente deveria matar o pai e dormir com a mãe, mas seu autoflagelo, seu gesto intempestivo, expressa a busca por um escape tolo e, por essa razão, trágico.

Aristóteles, em sua *Poética* (2004), discorre sobre a estrutura da tragédia, argumentando que as peripécias que ocorrem em seu interior devem obedecer a duas leis: a da verossimilhança e a da necessidade. Toda ação deve necessariamente desencadear uma reação, nenhum gesto ou palavra deve deixar de produzir uma situação na qual a personagem principal acaba por se aproximar da materialização de sua sina. Assim, cada pequena cena deve ser minimamente calculada, para que não seja necessário, adiante, a intervenção de um deus *ex-machina*. Aristóteles (2004) argumenta que um texto trágico não deve apresentar nenhum excesso. Essa economia trágica, ademais, deve gerar

o reconhecimento e a identificação do espectador com certos personagens, levando-o a sentir temor ou piedade. Disso decorre a importância da verossimilhança, como um artifício capaz de potencializar esse objetivo pedagógico típico das tragédias. Munido dessas leis, o filósofo grego argumenta:

> Como a estrutura da tragédia mais bela deve ser complexa, não simples, e como deve ela consistir na imitação de ações que despertam terror e pena – características naturais dessa imitação –, segue-se que não cabe apresentar homens muito bons, passando de venturados a desventurados (o que não produz nem terror nem pena mas sim repulsa), nem homens muito maus passando da desventura à felicidade (nada há de menos trágico; faltam-lhe as características necessárias para a inspiração de medo e piedade; e assim não se está de acordo com as emoções humanas). Tampouco se há de mostrar o homem perverso lançar-se da ventura ao infortúnio; embora essa situação esteja de acordo com os sentimentos humanos, não produziria nem temor nem piedade; pois esta a experimentamos em relação ao que é infeliz sem o merecer; e aquele, sentimos por nosso semelhante desventurado; por esse motivo, o resultado não parecerá funesto nem digno de compaixão. (ARISTÓTELES, 2004, p. 51)

Como explicar, porém, o bruto gesto de Édipo? A cegueira de Édipo, levando em consideração a poética aristotélica, não possui nenhuma função trágica propriamente. Inverossímil, o brutal gesto parece destoar da experiência ordinária, sendo difícil para um espectador se reconhecer nessa ação – talvez, por esse motivo ela ocorra longe dos olhos do público, sendo apenas narrada pelo coro – e, além disso, não se apresenta como um ato necessário, uma vez que a tragédia em si já fora consolidada. Édipo poderia, muito bem, ser exilado sem passar por essa provação. A cegueira de Édipo, portanto, é da ordem do contingente e não do necessário. Tal gesto corrobora a tolice humana por excelência, a prudência que só os homens, em sua imensa vaidade, poderiam apresentar. Diante da necessária sina, o intempestivo gesto edipiano. Aubenque, quiçá notando esse elemento trágico, nota que: "a prudência será a virtude dos homens voltados à deliberação num mundo obscuro e difícil, cujo inacabamento é um convite ao que decerto é preciso nomear como sua liberdade" (2008, p. 155). Expressão máxima de um desejo por um possível, de modo que os seres finitos não se sufoquem com as deliberações suprassensíveis. É curioso como encontraremos, em Deleuze, um mantra que recupera formulação similar.

O pensador francês gostava de repetir, como uma espécie de ritornelo, o seguinte jargão *um pouco de possível, senão eu sufoco*. Deparamos com essa formulação poética em *Cinema: imagem-tempo* (2007b, p. 205), também em um texto dedicado a discorrer sobre maio de 68 (2016b, p. 246) e, ainda, em um retrato de Foucault traçado por Deleuze (2007f, p. 131), afora tantos outros momentos. Tal expressão recupera a questão da crença nesse mundo, aquela tarefa política considerada a mais importante de nossa época (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Crer nesse mundo significa passar a confiar na potência fabulatória dos seres finitos, em sua capacidade de

criar novos e mais alegres vínculos. Criações que não obedecem às leis da recognição, que não buscam criar nesse mundo um protótipo ideal de sociedade a partir do vislumbre de algum alhures ou algo que o valha. Crer nesse mundo implica, portanto, realizar experimentações trágicas ou prudentes. Sobre uma tal crença, Deleuze vaticinou:

> Pois não é em nome de um mundo melhor ou mais verdadeiro que o pensamento apreende o intolerável nesse mundo, é, ao contrário, porque o mundo é intolerável que ele não pode mais pensar um mundo, nem pensar em si próprio. O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana. O homem não é um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado. O autômato espiritual está na situação psíquica do vidente, que enxerga melhor e mais longe na mesma medida que não pode reagir, isto é, pensar. Qual é, então, a saída sútil? Acreditar, não mais em outro mundo, mas na vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: "um pouco de possível, senão sufoco". (DELEUZE, 2007b, p. 205)

Esse respiro trágico, de algum modo, alia-se ao empreendimento levado a cabo por Édipo, o vaidoso. Com sua saída sutil, o tebano afirmou a contingência e, ao mesmo tempo, reconfigurou sua vinculação sensível com o mundo, fazendo calar as imprecações do coro e os seus juízos descabidos. Decide viver sendo um outro, sentindo de maneira como nunca sentiu. Para escapar dos desmandos do juízo, necessitamos sentir de maneira outra: cegando-nos, ensurdecendo-nos, jogando-nos de nossas janelas e assim por diante. Necessitamos de uma prudência prática para lidar com os vaticínios do coro, uma prudência capaz de nos fazer enfrentar esse ardiloso inimigo e assim experimentar sentir/pensar de maneiras outras. Por meio dela [prudência], questões capazes de calar toda e qualquer resposta fornecida pelo bom senso e pelo senso comum, pelo coro, são formuladas. Momento intempestivo, no qual a prudência reconfigura todo o espaço do comum, fazendo o contingencial transbordar até que reste apenas a tolice, a baixeza capaz de reconfigurar nossa relação com o mundo. Alguns, orgulhosos, dirão tratar-se de pura loucura. Outros, procurarão compreender a prudência, essa estranha virtude, analisando-a friamente e procurando controlar os seus efeitos. Não compreendem que, imanente à prudência, vige as experimentações mais tresloucadas, os gestos mais ébrios e perigosos.

Ato III: Immanuel Kant ou os desvios morais da prudência (interregno)

Coro: "Ao mesmo tempo, todos os empreendimentos de estratificação (por exemplo, extravasar o organismo, lançar-se num devir) devem primeiro observar regras concretas de uma prudência extrema: qualquer desestratificação demasiadamente brutal corre o risco de ser suicida, ou cancerosa, isto é, ora se abre para o caos, o vazio e a destruição, ora torna a fechar sobre nós os

estratos, que se endurecem ainda mais e perdem até seus graus de diversidade, de diferenciação e de mobilidade" (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 218).

Terceiro movimento

Era pouco mais de meio-dia, hora na qual o sol brilha mais intensamente, quando Immanuel Kant saiu para o seu passeio diário e, como de costume, a população de Königsberg parou para conferir se seus relógios funcionavam devidamente. Conta-se que, em apenas duas ocasiões, já próximo de seus derradeiros dias, o autor da *Crítica da Razão Pura* deixou de realizar a sua caminhada. Nesses dias, conforme reza a lenda, toda a população da pequena cidade alemã se atrasou para os seus compromissos: os pães queimaram, os padres se esqueceram de tocar os sinos de suas igrejas, os trabalhadores se esqueceram de retornar à labuta, as crianças ficaram nas portas das escolas esperando seus pais etc. Um caos, em suma.

Kant era sistemático, seguia rígidas regras de conduta e não se permitia desvios de nenhuma ordem. Mesmo ao realizar uma refeição, algo deveras trivial, o filósofo alemão planejava o melhor modo de se deliciar com os prazeres gastronômicos. Thomas De Quincey, em *Os últimos dias de Immanuel Kant* (2011), rememora a rotina adotada pelo metódico pensador alemão: acordava de madrugada, por volta das 4 horas da manhã, antes do sol despontar no horizonte, e, após um banho rápido e frio, começava os seus estudos, em jejum. Ministrava seus cursos às 7 horas, retornava para casa algumas horas depois e se entregava à leitura dos jornais matutinos enquanto aguardava os seus convidados para o almoço. Jamais comia sozinho, gostava de se fazer acompanhar por três ou quatro conhecidos seus. Por volta das 11 horas da manhã, seu criado, Lampe, informava que seus convidados o aguardavam. Kant, então, reunia-se com seus amigos em seu escritório para trocarem amenidades e tomarem um licor. Após meia hora de prosa, Lampe vinha avisá-los de que o almoço estava servido. Sentavam-se, então, na pequena copa, no mais completo silêncio. Calavam-se, de modo a focarem-se exclusivamente no saborear dos pratos do dia. Kant não tolerava interrupções ao ingerir o seu almoço e odiava demorar-se à mesa, por isso não aceitava atrasos de nenhuma ordem e exigia que todos comessem o mais rápido possível. Quincey, em seu opúsculo, recorda que:

> Kant tinha uma desculpa especial para esse horror à demora: a de ter trabalhado duramente desde a madrugada e não ter comido nada até a hora do almoço. O fato é que, no último período de sua vida, embora talvez não tanto por fome real e sim por causa de alguma sensação incômoda, devido ao hábito, ou de uma irritação periódica do estômago, ele dificilmente podia esperar sem impaciência pela chegada da última pessoa convidada. (QUINCEY, 2011, p. 17)

Não obstante suas excentricidades, todos adoravam ser convidados para esse evento. Agradável, Kant discutia os mais diversos assuntos após a refeição. Parecia estar inteirado de todo e qualquer tema, sabendo prender a atenção de seus convivas com chistes espirituosos e comentários perspicazes. É ainda em Quincey que deparamos com essa curiosa revelação:

> Os assuntos de conversa à mesa de Kant eram extraídos principalmente da filosofia natural, da química, da meteorologia, da história natural e, sobretudo, da política. As notícias do dia, tais como relatadas nos jornais, eram discutidas com base em uma análise especialmente cuidadosa. No que dizia respeito a qualquer notícia a que faltasse informação de data e local, por mais plausível que pudesse ser, ele era uniforme e inexoravelmente cético, considerando-a indigna de repetição. Tão aguda era sua perspicácia a respeito dos eventos políticos e da política secreta sob a qual eles se moviam, que ele falava mais com a autoridade de um diplomata que tivesse acesso a informações da inteligência ministerial do que como um simples espectador das grandes cenas que estavam, naqueles dias, desdobrando-se por toda a Europa. (QUINCEY, 2011, p. 18)

O comedor de ópio não titubeia ao afirmar, ainda, que Kant não só era uma companhia agradável, bom prosador e genial em seus comentários, como também se demonstrava um anfitrião sem igual, cortês e afetuoso como jamais se viu em Könisberg. Todo esse desvelo era possível por conta de dois imperativos, seguidos categoricamente em todo e qualquer almoço organizado por Kant: os convidados deveriam ser os mais diversos, de maneira a permitir abordar uma miríade de assuntos, e, por fim, era imprescindível a presença de jovens, conferindo vivacidade e ânimos para as discussões à mesa.

Surpreende-nos constatar o quanto Kant se interessava pelos fuxicos rotineiros, pelas banalidades da vida de seus concidadãos. Quando alguém trazia uma novidade qualquer, alguma notícia extraordinária ocorrida em Könisgberg, interrompia aquilo que estivesse fazendo para ouvir seu interlocutor com detida atenção. Homem do mundo, tudo que era humano lhe interessava. O único assunto jamais tratado à mesa dizia respeito ao seu próprio sistema filosófico, recusava-se a discutir qualquer tópico abordado por ele em alguma de suas críticas ou mesmo em algum dos opúsculos por ele publicados. Discussões filosóficas eram restritas à esfera pública, apenas.

Após o almoço, sempre realizado muito cedo, o filósofo alemão saía para sua caminhada. Apenas alguns poucos conquistavam o privilégio de poder acompanhá-lo nesse momento precioso de seu dia, e estes eram escolhidos com a devida antecedência e avisados por meio de missivas enviadas no dia anterior ao evento – além de serem advertidos por Lampe para nunca trocarem um comentário sequer com o digníssimo professor. Kant não gostava de conversar enquanto realizava seu exercício diário, pois buscava respirar exclusivamente pelas narinas, por isso escolhia as companhias mais silenciosas e, não obstante isso, agradáveis. Dizia ser impossível respirar pelas narinas caso mantivesse as discussões iniciadas à mesa, uma vez que seria obrigado "a

continuamente abrir sua boca para conversar" (QUINCEY, 2011, p. 21). Havia, obviamente, uma razão de ser para tão estranho hábito:

> Sua razão para tal desejo era que o ar atmosférico, por ser obrigado, dessa maneira, a percorrer um circuito mais longo, chegando, portanto, aos pulmões num estado menos bruto e a uma temperatura um pouco mais alta, seria menos capaz de irritá-los. Em razão de sua firme perseverança nessa prática, que ele constantemente recomendava aos seus amigos, vangloriava-se de uma prolongada imunidade a tosses, rouquidões, catarros e a todo tipo de perturbação pulmonar; e o fato era que realmente essas perturbadoras afecções raramente o atacavam. (QUINCEY, 2011, p. 21-22)

Retornava, então, para casa e entretinha-se novamente com seus estudos até o final do seu dia. Por esse e outros tantos motivos, Kant considerava-se um homem prudente. Em seus racionais devaneios, argumentava ser necessário buscar a serenidade e a felicidade por meio da prudência. Por essa razão, dedicou páginas e páginas para pensar uma doutrina da prudência adequada ao seu modo de viver.

A relação de Kant com o conceito de prudência não foi unívoca e sofreu inúmeros revezes, sendo que tal noção figurou ao longo da obra kantiana de maneiras distintas. Em sua *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (2009), os imperativos da prudência foram apresentados como imperativos assertóricos ou hipotéticos, distintos dos ditos imperativos categóricos, e poderiam ser compreendidos como uma espécie de habilidade na escolha dos meios.

> Ora, pode-se chamar à habilidade na escolha dos meios para o seu máximo bem-estar próprio prudência no sentido mais estreito. Portanto, o imperativo que se refere à escolha dos meios a felicidade própria, isto é, o preceito da prudência, é sempre ainda hipotético, a ação não é comandada de maneira absoluta, mas apenas como meio para uma outra intenção. (KANT, 2008, p. 195-197)

A prudência, por conseguinte, procura legislar sobre os melhores meios para se atingir determinado fim, qual seja: a felicidade. Diferentemente dos imperativos categóricos, cuja existência independe da existência de um objeto exterior a si, a prudência só existe ao se relacionar com um alhures, com um objeto indeterminado. Por esse motivo, não possui qualquer valor universal, uma vez que o objeto da felicidade de um indivíduo não necessariamente será o mesmo para um outro. Alguns almejam riqueza; outros, saúde. Ciente dessa dificuldade, Kant argumenta:

> Não se pode, pois, para ser feliz, agir segundo princípios determinados, mas apenas segundo conselhos empíricos, por exemplo, da dieta, da parcimônia, da cortesia, da reserva etc., dos quais a experiência ensina que são os que mais promovem, na média geral, o bem estar. Daí se segue que os imperativos da prudência, para falar com precisão, de modo algum podem comandar, isto é, exibir objetivamente as ações como praticamente necessárias; que eles devem antes ter tido por conselhos do que por mandamentos da razão; que o problema: determinar de maneira segura e universal que ação promoverá a felicidade de um

> ser racional é totalmente insolúvel; por conseguinte, que não é possível com respeito à mesma qualquer imperativo comandando em sentido estrito fazer aquilo que torna feliz, porque a felicidade não é um ideal da razão, mas da faculdade de imaginar. (KANT, 2008, p. 205)

Os imperativos da prudência visam à felicidade dos homens, mas essa não pode ser determinada racionalmente. Não por outra razão, Kant a concebia como um imperativo hipotético de ordem prática e não teórica. Contudo, ainda assim, a prudência não poderia ser colocada ao lado de outros imperativos hipotéticos de ordem prática. Quando a comparamos com os imperativos da habilidade, percebemos sua especificidade. Se o objetivo último da prudência é a felicidade real dos homens – uma finalidade considerada por todos como desejável e universalmente boa –, as ações prudentes devem ser necessariamente boas levando em consideração esse fim. Para Kant, a habilidade seria um imperativo neutro, incapaz de qualificar uma ação como boa ou má. Um ladrão, por exemplo, é um homem hábil e sua ação, por definição, é má. O prudente, por conseguinte, jamais cometeria um crime, pois poderia acabar sendo preso e o fim de sua ação, a felicidade, seria colocada em xeque. Por essa razão, a ação prudente necessariamente é uma ação moral livre, na qual o indivíduo pensa seus gestos levando em consideração o fim que deseja atingir. Se não podemos confundir os imperativos da prudência com aqueles da habilidade e tampouco com os imperativos da razão, o que seria então a prudência? Ora, uma sabedoria prática de tipo muito específico, uma sabedoria moral.

Kant, ao aproximar a prudência da felicidade, se aproxima de certas concepções moralistas, mormente aquelas propagadas pelos epicuristas e pela tradição cristã. Aubenque (2012) nota que Kant dialogou sobremaneira com a obra do jesuíta Baltasar Gracián (2009), autor do opúsculo *A arte da prudência*, e, por esse motivo, a prudência kantiana acaba sendo muito devedora de certos valores cristãos responsáveis por categorizar e hierarquizar as ações humanas entre boas e más. Seguindo o argumento de Gracián (2009), a prudência surge como um comedimento diante do diverso, do contingencial, de modo a nos permitir focar no necessário, nos valores capazes de engrandecer nosso viver. A prudência é sempre o caminho do meio, diz-nos o jesuíta:

> À moderação em tudo reduziu um sábio a sabedoria. O que é direito demais acaba torto, e a laranja que muito se espreme chega a dar amargor. Mesmo na fruição nunca se há de chegar aos extremos. O próprio engenho se esgota se sagrado, e arrancará sangue em vez de leite quem chegar à última gota do tirano. (GRACIÁN, 2009, p. 67)

Visão similar aparecerá na *Fundamentação* kantiana, mas algo irá se passar com o professor Kant que, ao publicar sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (2013), modificará a sua leitura da prudência. Em sua derradeira crítica, a prudência figurará não mais como uma sabedoria do comedimento, mas aparecerá ao lado da habilidade e acabará, assim, sendo reduzida ao estatuto de uma arte ou

uma técnica. Tomada como algo próximo à habilidade, a prudência tornar-se-á uma técnica que, dado um fim, pensará os melhores meios de o atingir, mas sem qualificar tais meios como acontecia anteriormente em sua *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Perde-se, assim, aquele caráter moral que distinguia a prudência da habilidade, ambas acabam se tornando imperativos neutros. Por conseguinte, o conceito de felicidade se transmuta e também deixa de ser algo necessariamente bom. É como se Kant passasse a conceber o sofrimento e a angústia, fora tantos outros tantos sentimentos, como passíveis de gerarem alegria.

Ao transmutá-la em técnica, um saber, Kant afasta a prudência do reino da filosofia prática e a aproxima do campo da razão pura. Com isso, afasta-a também do campo da moralidade e da liberdade. A prudência, doravante, não mais expressará ações possíveis de serem realizadas apenas por liberdade, como o são as ações ditas práticas e conduzidas por alguma espécie de imperativo, mas também ações condicionadas por coerção e necessidade. Aubenque (2012) nota, nesse movimento, o afastamento de Kant também em relação a Aristóteles, autor para quem a distinção entre teoria e prática não possui nenhuma serventia, e argumenta haver aqui uma espécie de loucura. A prudência, argumenta Aubenque (2012), surge nesse momento como uma arte de viver muito específica, uma arte necessária para o desenvolvimento humano. Com finalidades pedagógicas, por meio dela o homem poderia aplicar em sua experiência os ensinamentos racionalmente apreendidos de sua observação do passado. Trata-se, pois, de uma arte necessária para o desenvolvimento racional da humanidade.

Em *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, por sua vez, Kant corroborará a leitura apresentada em sua derradeira crítica. Ainda concebida como uma técnica, a prudência será aquela responsável por influenciar os seres humanos em geral. Dela derivaria o poder capaz de dirigir e determinar as ações dos homens segundo intenções definidas previamente, ou seja, ficar de posse dos outros como "se fossem instrumentos da própria vontade" (KANT, 2009, p. 169). Essa arte assumirá contornos mais obscuros, além disso, transmutando-se em uma espécie de saber capaz de permitir a um vivente dosar a dor necessária para o impelir a viver. Nesse momento, Kant argumenta:

> A natureza pôs a dor no ser humano como um aguilhão para a atividade, ao qual não pode escapar se quer progredir sempre até o melhor, e mesmo no último instante da vida a quietude em relação à última quadra dela deve ser assim denominada apenas comparativamente (em parte porque nos comparamos com o destino de outros, em parte com nós mesmos), mas ela nunca é pura e completa. Estar (absolutamente) saciado na vida seria repouso inerte e suspensão dos estímulos, ou embotamento das sensações e da atividade a ela ligada. Mas um estado semelhante não pode coexistir com a vida intelectual do homem, tão pouco quanto a parada do coração num corpo animal, à qual se segue

> inevitavelmente a morte caso não ocorra um novo estímulo (pela dor). (KANT, 2009, p. 132)

É curioso como, em seus últimos escritos, Kant passa a se preocupar mais com a morte e com a dor do viver. Sabemos que, em seu *Opus Postumum*, o filósofo alemão (KANT, 1995) passou a defender a possibilidade de, por meio do filosofar, viver eternamente. O sofrimento e a angústia, bem como a dor causada pela atividade de pensar, seriam as responsáveis por expurgar a permanência e a imutabilidade típicas da morte. Viver, parece querer argumentar Kant, significa sofrer e pensar ou, no limite, significa jamais deixar de se saciar da vida, adentrar em uma contínua busca por mais e maiores alegrias vitais. De Quincey recorda como, ao final de seus dias, Kant recusava-se a deixar de filosofar, a deixar de viver.

> É notável, entretanto, que, mesmo no ponto extremo de sua decadência, quando se tornou inteiramente incapaz de conversar com um mínimo de lógica sobre os assuntos corriqueiros da vida, ele ainda fosse capaz de dar respostas, de maneira correta e distinta e com uma precisão espantosa, a qualquer questão sobre filosofia ou ciência e, especialmente, sobre geografia física, química ou história natural. (QUINCEY, 2011, p. 65)

Nos momentos em que sua memória falhava, Kant prudentemente recitava longos versos da *Eneida* para logo retornar ao assunto de que tratava. Estranha prudência, única capaz de permitir-nos viver e experimentar, para além de qualquer dor e angústia. Ainda que fazendo-a habitar o interior do edifício moral de sua filosofia, Kant não conseguiu fazer calar a força trágica da prudência. Esta ainda diz da vida, da finitude, da contingência, da experimentação e de tudo aquilo que escapa de nossas mãos

Ato IV: Robert Walser e o desaparecimento ou da prudência como tragédia

Coro: "Os drogados não param de recair naquilo que eles queriam fugir: uma segmentaridade mais dura à força de ser marginal, uma territorialização mais artificial ainda porque ela se faz sobre substâncias químicas, formas alucinatórias e subjetivações fantasmáticas. Os drogados podem ser considerados como precursores ou experimentadores que retraçam incansavelmente um novo caminho de vida; mas mesmo a sua prudência não tem as condições da prudência. (...) Não é uma questão de modelo, todos os modelos são molares: é preciso determinar as moléculas e as partículas em relação às quais as "vizinhanças" (indiscernibilidade, devires) engendram-se e se definem. O agenciamento vital, o agenciamento-vida, é teoricamente ou logicamente possível com toda espécie de molécula. (...) Os drogados não escolheram a boa molécula ou a boa linha. Toscos demais para captar o imperceptível, e para devir-imperceptíveis. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 80-81)

Quarto movimento:

Sobre Robert Walser, escreveu Enrique Vila-Matas: "Walser era um zero e não tinha nada a comunicar. E aí, precisamente, reside sua riqueza" (2012, p. 462). O pensador catalão, buscando suster sua assertiva, traz à baila uma lacônica anedota envolvendo o apreço walseriano pela nulidade. Conta-se que, em meio a uma caminhada, Walser irritou-se com um amigo, Carl Seelig, por conta de um comentário feito por este. Seeling havia sugerido que os textos de Walser perdurariam tanto quanto os de Gottfried Keller, autor muito valorado à época. Walser, que não publicava nada há mais de dez anos, empalideceu e, após um breve emudecimento, limitou-se a responder: *caso queira continuar meu amigo, jamais faça tais elogios!*

Entre 1907 e 1920, os respectivos anos de lançamento das obras *Os Irmãos Tanner* e *Seeland*, Walser publicou três romances, inúmeras prosas curtas e um expressivo número de textos jornalísticos. Decorrido esse intervalo, experimentou uma escrita sem destino certo. Escrevendo com uma letra miúda, de difícil decifração, e em papéis diversos, utilizando qualquer suporte disponível, os textos desse período ficaram conhecidos como *microgramas* e só foram publicados postumamente.

Os assuntos abordados por Walser no conjunto de sua obra são variados. Em sua grande maioria, os escritos walserianos buscam transcrever algumas impressões corriqueiras sobre a banalidade do mundo, provavelmente recolhidas ao longo de suas perambulações. Em uma de suas narrativas curtas, publicada com o sugestivo título de *Pequena caminhada*, Walser diz "não é preciso ver nada de muito especial. Já se vê tanta coisa" (WALSER, 2014, p. 40). Muitos comentadores de sua obra, Vila-Matas dentre eles, enxergam nesse curto excerto uma bela ilustração do universo walseriano.

Em 1929, após uma crise de nervos, Walser internou-se voluntariamente numa clínica psiquiátrica e adotou o mais absoluto silêncio. Os ditos *microgramas* continuaram a ser produzidos até o ano de 1933, quando, contra a sua vontade e após novas crises, Walser acabou sendo transferido para uma outra instituição, tendo ali permanecido até o final de sua vida. Faleceu em 25 de dezembro de 1956, ao caminhar pela neve. Seu corpo, dizem, foi encontrado por algumas crianças que brincavam pela região.

Dentre os seus microgramas, encontramos um intitulado *Três histórias trágicas*. Na primeira das três histórias narradas, somos apresentados a um jovem soldado, Gallopadi. Filho de uma italiana com um alemão, Gallopadi, pouco antes da eclosão dos conflitos que nortearam a segunda guerra, vagou pelo mundo combatendo a cultura vigente com sua arte. Cresceu na Alemanha, país

no qual acreditava haver maior liberdade de pensamento. Um dia, decepcionado com seus concidadãos, passou a vagar e a viver sozinho. Não acreditava em deuses, em manuais de conduta ou em líderes de nenhuma espécie. Amava os homens, contudo. Apreciava a beleza de seus brutos gestos, sobretudo quando somadas à leveza de suas intenções. Bebia de todo e qualquer copo, entregava-se às mais loucas desventuras. Com a eclosão do partido nazista, porém, voltou para a terra de sua mãe, a Itália, e aliou-se aos *partigiani* a fim de combater o fascismo ali instaurado. Em 1943, vitorioso, reuniu-se com as tropas russas e foi enviado para combater na Áustria. Walser narra o momento no qual Gallopadi, a caminho da linha de frente, entrega-se aos mais obscuros devaneios enquanto é observado por seus camaradas. Os companheiros de *front* chamam-no de "pobre diabo", por conta do conflito que se armava em seu coração. Como poderia combater os alemães, como poderia matar um semelhante? O combate, acreditava Gallopadi, deveria ser por outros meios. O pobre soldado defendia a necessidade de se imiscuir com os homens, viver ao lado deles a despeito de suas ignorâncias e suas infelicidades. Walser assim encerra sua curta narrativa:

> E com essas dúvidas se atirou da janela do trem que ia a toda velocidade, não sem antes abri-la, obviamente, pois, caso não o fizesse, não poderia realizar com êxito o salto que o libertaria. Tranquilamente, sem perder a compostura, os soldados tomaram nota do método encontrado por Gallopadi para lidar com sua incapacidade. Dessa maneira, teve fim uma vida em pleno auge, encerrou-se a existência de um vencedor. (WALSER, 2010, p. 114, tradução nossa)

O segundo relato, por sua vez, narra uma briga entre dois estudantes: Heinz e Bruno. Ambos, homens muito bonitos e de belas almas, duelaram por conta de uma bela dama muito virtuosa. Heinz a desejava mais do que tudo, porém Bruno dizia a conhecer melhor e, por esse motivo, defendia ser o mais apto a cortejá-la. Ao fim, após sacarem suas espadas e duelarem conforme as decorosas regras estabelecidas há muito, Heinz morreu e Bruno acabou sendo condenado a tomar cicuta. O narrador, então, relata o momento no qual a pequena irmã de Heinz recebe a fatídica notícia de seu falecimento. Um mensageiro chega com as más novas, e a pequena Kätchen – assim se chamava a jovem donzela –, pôs-se a chorar e a golpear-se com exacerbada violência. A tutora, Fräulein Lotte, procura as palavras adequadas para acalmá-la e passa a condenar a má sina da qual a pobre jovem fora vítima. "Há certos momentos, porém, no qual as palavras apropriadas são muito inoportunas", brinca Walser (2010, p. 116). Ao ouvir os desvarios de sua tutora, Kätchen angustia-se ainda mais e se tranca em seu quarto. Vertendo densas lágrimas, a jovem começa a destruir tudo ao seu redor e a golpear-se violentamente, como se quisesse cegar-se para não ver sua triste sina. Sem querer descobrir o trágico destino de Kätchen, o narrador resolve ir embora, inventando um pretexto qualquer.

Por fim, na última das narrativas compiladas por Walser, somos apresentados a um granjeiro, chamado Dättwiler, e sua filha, Lizzi. A filha do granjeiro era uma garota metódica, gostava de sair para passear sempre nos mesmos horários e seguindo rígidas regras. Em meio a seus passeios, conheceu um alforriado que a cotejou e por quem Lizzi acabou se apaixonando. Entregou-se a ele e, após perceber estar grávida, resolveu contar ao seu pai o ocorrido. Dättwiler, considerado por todos um palerma, resolveu vingar sua filha e limpar a moral de sua família. Partiu em busca do alforriado, com sua velha faca afiada. Tentou encurralá-lo, mas o alforriado sempre lhe escapava. Após muito tempo, encontrou-o em um velho sítio. Ao invadir o terreno, porém, Dättwiler foi baleado e fugiu, mas não sem antes cravejar sua faca no coração do amante de sua filha. Enquanto se desenrolava a vingança desejada pelo granjeiro, a jovem Lizzi deu à luz, mas tanto seu bebê quanto ela não resistiram e faleceram pouco depois. Dizem que Dättwiler ainda vive, motivado por seu desejo de limpar a moral de sua família e se vingar de tudo e de todos. Vaga pelo mundo, buscando vingar-se da própria vida.

A tragédia, em Walser, encontra-se no mais banal e cotidiano, no mais tolo. Parece-nos que esse escritor suíço intuía que as mais loucas experimentações precisam da mais tola prudência, senão não haveria trágico. As experimentações mais ousadas podem nos conduzir a ares renovados, a outros universos, e, justamente por esse motivo, podem acabar nos tornando orgulhosos. Em um átimo, um experimentador pode vir a tornar-se um legislador, alguém apto a dizer como deve ser o mundo, a vida e o viver juntos. Ora, a experimentação é uma outra coisa, jamais um tribunal. Apenas a prudência, com toda a tolice que apenas ela é capaz de portar, pode nos prender ao mundo dos homens, tornando nossas experimentações imanentes ao banal cotidiano. Indissociáveis, experimentação e prudência apresentam o elemento trágico capaz de expressar a força impessoal que impele os homens finitos de viverem e, por conseguinte, de criarem. Ao fim, experimentação e prudência expressam a própria vida, ou melhor, uma vida. Evidentemente, Walser não diz nada disso, tampouco Deleuze ou Guattari, quiçá Zaratustra o diga, mas isso não importa.

Convém apenas lembrar que, em um outro micrograma, Walser (2010) diz possuir a boca mais bonita, sã, incorrigivelmente estúpida e simplória, uma boca capaz de dizer apenas palavras prudentes. É curioso ouvir essas palavras do homem que queria desaparecer, do homem que ficou mudo por quase trinta anos e cuja ojeriza a qualquer menção de sucesso o fazia bradar impropérios contra seu amigo mais íntimo. Porém, quando lemos suas curtas narrativas, sobretudo aquelas apresentadas em *Três histórias trágicas*, percebemos que há realmente uma certa prudência em suas palavras, uma prudência incapaz de ser captada diretamente e de maneira adequada. Em cada pequena narrativa, um desfecho trágico que expressa essa prudência outra, sempre a nos escapar,

não obstante se manifestar no reles cotidiano. Uma prudência cuja maior manifestação não são os gestos comedidos, mas os loucos desvarios dos Zaratustras, dos Édipos, dos Sócrates, dos Cármides, dos Kants e de tantas outras figuras. Desvarios singelos, por demais humanos e tolos – por vezes orgulhosos –, capazes de conduzi-los a trágicas experimentações que não cabem em um simples relato e, por esse motivo, talvez fosse melhor ter guardado silêncio. Talvez tenha sido Dionísio – e Zaratustra e Nietzsche e Espinosa e Deleuze e Guattari e... – o responsável por colocar palavras tão prudentes nas orelhas de Walser que, sábio como foi, optou por registrá-las de maneira quase anônima, visando ninguém. Eis, talvez, o segredo mais precioso de Walser, sobre quem Vila-Matas (2012, p. 462) ponderou: "Ele, Robert Walser, era um zero e queria ser esquecido".

PARTE III

FIM DE PARTIDA

Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.

Álvaro de Campos.

Acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando. (*Pausa*) Os grãos se acumulam, um a um, e um dia, de repente, lá está um monte, um amontado, o monte impossível. (*Pausa*) Não podem mais me punir.

Samuel Beckett. *Fim de Partida*.

Há, em *Juventude em Marcha*, filme do diretor português Pedro Costa, um lindo refrão. Ao longo de toda a película, observamos Ventura, com requintes de um antigo mestre, recitar para seu colega, Lento, uma peculiar carta de amor. Iletrado, o imigrante cabo-verdiano Lento havia solicitado ao seu companheiro de labuta uma bonita nota para ser enviada à sua amada. Ventura, contudo, não possuía papel, tampouco caneta, e, por esse motivo, escrevia oralmente a missiva que lhe fora encomendada. A cada noite, uma nova sentença ou uma pequena palavra vinha se somar ao texto construído por Ventura, esse operário da palavra. Lento, ansioso para poder retornar para sua pátria com uma tão bela carta, ouvia a tudo deslumbrado e dormia no mais completo sossego.

Passado algum tempo, Ventura finalizou a encomenda, mas esta jamais tomou corpo e tampouco encontrou sua destinatária final. Melancólico, por conta das tantas tragédias cotidianas que assolavam a si bem como aos demais moradores da favela de Fontainhas, em Portugal, Lento começou a se desinteressar das coisas triviais da vida e passou a maldizer o amor. A carta, desse modo, perdia sua razão de ser. Restaria calada na voz de Ventura e no pensamento de Lento, não fosse a intervenção do diretor Pedro Costa. Em uma bela cena, olhando para um ponto qualquer no horizonte e segurando a mão de seu triste colega, Ventura declama:

> *Nha cretcheu*, meu amor...
> O nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos. Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força. Eu gostaria de te oferecer cem mil cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que você tanto queria e um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de qualquer coisa, bebe uma garrafa de vinho bom e pensa em mim. Aqui o trabalho nunca para. Agora somos mais de cem. Anteontem, no meu aniversário, foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera todos os dias, todos os minutos... Aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois. Assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só posso te mandar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir essas paredes, eu com a picareta e o cimento, e tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento. Até dói cá ver estas coisas más que não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me. (COSTA, 2006)

Encontram-se, nessa singela missiva, trechos originais de cartas escritas por emigrantes cabo-verdianos recolhidos por Pedro Costa entre os moradores de Fontainhas e extratos de uma das últimas cartas enviadas pelo poeta surrealista Robert Desnos a sua mulher, Youki, do campo de prisioneiros de Flöha. Cartas que, com raríssimas exceções, jamais chegaram aos seus destinatários. Não obstante, acabaram sendo interceptadas por algum Ventura, alguém capaz de se apropriar das palavras de que eram portadoras e com elas brincar. Pelas mãos desses Venturas,

essas belas cartas de amor, tão pessoais e sentimentais, tornam-se propriedade de todos e, por esse motivo, restam destinadas para ninguém.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, pensadores que iniciaram sua amizade por meio de um intenso intercâmbio de notas e missivas, conhecem o trágico destino das cartas. Quando se conheceram, apresentados por Jean-Pierre Muyard, os ventos de maio de 1968 ainda se faziam sentir. Respirava-se entusiasmo e rebeldia, qualquer contestação era bem-vinda e todo e qualquer encontro, benfazejo. Muitas das ruas de Paris guardavam a memória de extintas barricadas, em alguns portões de fábrica ainda se escutavam os silenciosos gritos dos grevistas e, em uns tantos muros, as palavras de ordem do período ainda restavam preservadas. Em suma, havia certo romantismo no ar. Foi sob essa atmosfera que Deleuze e Guattari, seres que viviam "em duas galáxias diferentes" (DOSSE, 2010, p. 13), se encontraram.

Deleuze, convalescente, recuperava-se de uma penosa cirurgia que havia lhe custado um pulmão e lutava ardentemente contra o alcoolismo, esse velho conhecido seu. Descansava em Limousin, quando Muyard lhe apresentou Guattari, militante trotskista e ex-aluno/analisando de Jacques Lacan. Maio de 68 havia sido, para ambos, uma espécie de divisor de águas. Foi o momento, conforme afirmaram anos mais tarde, no qual a sociedade viu "o que ela continha de intolerável" e viu "também a possibilidade de outra coisa" (DELEUZE, 2016b, p. 245-246). Não tardaram para se corresponder e, em meio a isso, construíram uma bonita amizade. Na primeira carta enviada por Deleuze, datada de 13 de maio de 1969, o pensador francês assim iniciou o diálogo: "obrigado pela sua carta. Também sinto que somos amigos antes mesmo de nos conhecermos" (DELEUZE, 2015, p. 35, tradução nossa).

Deleuze, naquele momento, havia escrito uma série de importantes livros sobre história da filosofia, uma gama de estudos pontuais sobre literatura e duas monografias que gozaram de relativo sucesso, *Diferença e Repetição* e *Lógica do Sentido*. Encontrava-se, contudo, há muito num impasse. Em 1966, após o lançamento de *O frio e o cruel*, texto dedicado à obra de Sacher-Masoch, Deleuze demonstra interesse em criar "um novo estilo ou uma outra forma de filosofia" (DELEUZE, 2015, p. 19, tradução nossa). Esse desejo tomaria corpo com as obras monográficas posteriores, estudos prestigiados por pensadores da envergadura de Michel Foucault que, em resenha intitulada *Theatrum Philosopicum*, chegou a asseverar: "mas um dia, talvez, o século será deleuziano" (FOUCAULT, 2008, p. 230). Mas, mesmo essas obras tão elogiadas, não eram consideradas por seu autor como suficientemente inventivas, por ainda flertarem com um velho estilo filosófico. Prestavam-se a descrever o novo, mais do que produzi-lo. Faltava-lhes algo, ou melhor, alguém.

> Eu tentava nos meus livros precedentes descrever um certo exercício do pensamento. Mas descrevê-lo não era ainda exercer o pensamento desse modo. (Analogamente, gritar "viva o múltiplo" não é ainda fazê-lo, é preciso fazer o múltiplo. E também não basta dizer "abaixo os gêneros", é preciso escrever efetivamente de tal modo que já não existam "gêneros", etc.). *Eis que, com Félix, tudo isso se tornava possível, mesmo que falhássemos*. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 27-8, grifos nossos)

O encontro com Guattari abriu um campo de possibilidades inventivas, permitindo a Deleuze projetar-se em seu amigo e elaborar, a partir de seu encontro, aquela nova imagem de pensamento ou o novo estilo descrito em suas obras anteriores. Entusiasmados, ambos começaram a se corresponder, sem saber ao certo o que resultaria dessa parceria recém-formada e cientes do risco que corriam. Poderiam fracassar, talvez soubessem que o fracasso era inevitável, mas nada disso importava. Sabiam que as palavras por eles trocadas não pertenciam a ninguém, eram de todos.

Guattari, naquele momento, dedicava-se com afinco à clínica *La Borde* e possuía poucos escritos publicados – sendo aquele mais recente *Máquina e estrutura*, texto carregado de sotaque lacaniano. Conforme relatou posteriormente, tinha enormes dificuldades para escrever. Faltava-lhe o rigor e a habilidade organizatória de seu amigo: "a mesma bagunça novamente. Eu tenho tanta inveja da sua habilidade em organizar e classificar as coisas!" (GUATTARI, 2006, p. 246, tradução nossa). Não obstante isso, Deleuze reconhecia em seu parceiro um "prodigioso inventor de conceitos selvagens" (DELEUZE, 2015, p. 56, tradução nossa). Essas diferenças foram fulcrais para a empreitada levada a cabo por ambos os autores, pautada não em uma relação de complementaridade, na qual um deveria suprir o déficit do outro, mas em uma relação de outra ordem, afectiva.

Começaram com uma singela troca de cartas, na qual as regras do jogo foram delineadas. Deleuze, logo de início, solicita que as fórmulas da cortesia fossem abandonadas em prol daquelas da amizade, por permitirem "a um dizer ao outro: você está brincando, eu não entendo, não está tudo bem etc." (DELEUZE, 2015, p. 36, tradução nossa). Guattari, embora argumente certa dificuldade em escrever, escreve longas e densas cartas, nas quais expõe as teorias e os conceitos que inventa e dirige perguntas e reclamações de muitas ordens. Deleuze, mais comedido, solicita explicações pontuais, pede esclarecimentos sobre um ou outro caso relatado e, algumas poucas vezes, faz sugestões.

Consciente da impossibilidade de responder a seu amigo com a velocidade exigida por este, Deleuze sugere a Guattari escrever uma espécie de diário de pensamento. Essas notas, escritas ao longo de toda a parceria, foram compiladas e publicadas sob o título *The Anti-OEdipus Papers* (GUATTARI, 2006), uma compilação com mais de 500 páginas de escritos de tamanhos variados

– *microgramas* a la Walser. Nestes escritos encontramos uma gama vasta de materiais, desde as usuais perguntas e reclamações até singulares descrições de sonhos – ao final da escrita de *Anti-Édipo*, Guattari passou a ser "analisado" por Deleuze e sua esposa, Fanny Deleuze (GUATTARI, 2006).

Deleuze procurava atender à ânsia de seu amigo como lhe era possível, sempre de modo cortês e tentando apaziguar a selvageria escritural guattariana. Certa vez, respondeu: "As suas notas, novamente, são extremamente belas e eu, cada vez mais, eu sou mais lento. Isto não deve lhe perturbar, isso me acontece sempre, isso sempre me acontece" (DELEUZE, 2015, p. 46, tradução nossa). E em outra ocasião, após ser informado da insistência de Lacan em ler os manuscritos d'*O Anti-Édipo*, chegou a aconselhar Guattari: "você deve, de modo lisonjeiro, agradar ao doutor" (DELEUZE, 2015, p. 47, tradução nossa). Deleuze aconselha Guattari, mais do que o esclarece. Esse foi um dos modos encontrados pelos pesquisadores de evitarem qualquer coação, qualquer primado de saber. Deleuze não ensinava nada, tampouco Guattari clinicava. Pelo contrário, conforme lemos as cartas e as notas que nos foram legadas, percebemos o quanto esses papéis eram fluidos.

Era uma relação intensa, carregada de atritos e, provavelmente, exaustiva. Deleuze reclamava constantemente do cansaço que sentia, e Guattari, em suas notas, costumava tecer longas reclamações sobre a pouca afeição à arte da escrita por parte de Deleuze. Foi um encontro alegre, contudo. Dosse (2010) relata que, muitos daqueles que conviveram com a dupla de amigos naquele período, se espantavam com o quanto Deleuze e Guattari gargalhavam ao trabalharem juntos.

Em um certo momento – meados de 1971, conforme datação das notas deixadas por Guattari – a escrita cessa. Ao menos por parte de Deleuze. Guattari, incansável, não deixa de rascunhar ideias, de ler e comentar pequenos excertos de clássicos da psicanálise – sobretudo Freud –, de compartilhar relatos de casos clínicos vivenciados em *La Borde* e expor suas preocupações de ordem política, além de – obviamente – brigar com seu interlocutor. Algumas brigas, triviais, assumem elevados tons. "É isso que você não entende!", chega a bradar Guattari (2006, p. 177, tradução nossa) em uma ocasião na qual a discussão envereda para a análise de certos movimentos políticos franceses, maoístas em sua maioria, que tomavam corpo no período. Parece-nos que Deleuze não via problemas na erupção de novos grupos políticos organizados, enquanto Guattari enxergava nessas organizações uma complicação: pautados por uma ideologia extremamente dura, esses grupos dificilmente iriam se abrir para pautas ditas minoritárias. A briga durou semanas, tendo em vista a quantidade de escritos elaborados por Guattari no período. Não sabemos como terminou a peleja, mas esse era o modo como trabalhavam a dois. Uma intensa verborragia, um fluxo de escrita que não parece ter fim, de um lado; e, do outro, um silêncio ensurdecedor. É difícil para Deleuze acompanhar seu amigo, que não cessa de brigar e lhe cobrar respostas: "é verdade

que eu não tenho escrito mais nada atualmente, mas eu leio ou releio suas notas de uma parte e, por outra parte e ao mesmo tempo, comento-as" (DELEUZE, 2015, p. 49, tradução nossa).

O ritmo do trabalho modifica-se sensivelmente em certa altura de 1971. Guattari continua com sua louca escrita, entregando o resultado obtido diariamente nas mãos de Fanny Deleuze que as leva ao escrutínio de seu marido. Gilles Deleuze lê e tece breves comentários que, doravante, passam a ser discutidos com Guattari em reuniões semanais de algumas poucas horas. Raramente concordavam com alguma coisa plenamente, sendo a única exceção, talvez, acerca de Proust, e mesmo quando pareciam estar de acordo, normalmente era apenas decorrência de algum equívoco. Em ocasiões diversas, passado o tempo do trabalho conjunto d'*O Anti-Édipo*, cada qual chegou a comentar:

> (...) inventamos um certo número de palavras, de expressões etc. E algumas vezes nos aconteceu, ao final de dois ou três anos de uso corrente de uma dessas palavras, de descobrir que o outro não atribuía a ela exatamente o mesmo sentido. Era algo que nos fazia rir e que sempre assumimos pois, no fundo, o que contava não era estarmos de acordo. Nosso problema não era esse, mas sim chegar a um acordo sobre nossas ferramentas conceituais. (GUATTARI apud UNO, 2016, p. 43)

E:

> Nunca estivemos no mesmo ritmo, sempre em inadequação: o que Félix me dizia, eu compreendia-o e podia servir-me disso seis meses mais tarde; o que eu lhe dizia, ele compreendia-o imediatamente, demasiado depressa para o meu gosto, estava já noutro lugar. Por vezes escrevemos sobre a mesma noção. E apercebemo-nos em seguida que não a aprendíamos de todo da mesma forma: foi o caso de "corpo sem órgãos". (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 28)

Operários da palavra, tal qual Ventura, Deleuze e Guattari inventavam algumas palavras novas, bonitas, para serem utilizadas por eles em seu trabalho de pensamento intitulado *O Anti-Édipo*. Ao ser publicado, aliás, muitos tentaram identificar o quanto da obra pertencia a um ou outro. Não percebiam que, desde o início, as palavras trocadas por ambos os pensadores eram anônimas, não lhes pertenciam. Deleuze se apropriava de frases, conceitos ou argumentos de Guattari e vice-versa. Ao fim, ao observarmos a intensa troca de correspondência entre ambos, percebemos se tratar de uma intensa relação amorosa. Cada carta era uma carta de amor, uma declaração de amor ao impensado do pensamento, aos riscos e aos fracassos possibilitados unicamente pela experimentação. Sabemos que o resultado dessa experimentação, *O Anti-Édipo*, acabou sendo considerado por seus autores vítima de um fracasso profundo (DELEUZE; GUATTARI, 1995), um livro "cheio de concessões, entulhado de coisas ainda eruditas e que se parecem com conceitos" (DELEUZE, 2007g, p. 18) ou, em outros termos, um livro "por demais

acadêmico" (DELEUZE, 2007g, p. 16), mas não por isso menos feliz. "É um livro que fizemos com alegria", sentenciou Deleuze (2007e, p. 34).

Poder-se-ia dizer: *bem, só os tolos se alegram com o fracasso, bem como só os tolos – e ridículos – escrevem cartas de amor*. Sim, de fato assim o é. Só os tolos insistem em jogar com as palavras, sabendo que essas o irão trair e acabarão sendo ressignificadas por algum Ventura. Só os tolos insistem em continuar, ainda que não haja nada mais a ser dito e qualquer ação pode resultar em um fracasso estrondoso. Só os tolos, em suma, buscam realizar suas experimentações, pois apenas eles são prudentes o suficiente.

Ao fim, após esse longo percurso, percebemos que apenas a prudência providenciada pela tolice pode impedir a experimentação de voar para longe e, orgulhosa, transmutar-se em algo como uma tábua de valores. Longe de acabar com os juízos e os seus fundamentos, a experimentação pode acabar por assentá-los em outras bases, ditas mais radicais ou rebeldes – quando não anárquicas –, mas, ainda assim, carregadas de um forte acento moralista. A prudência, portadora de um tolo saber rasteiro – quiçá concordasse Nietzsche (2011) –, conferiria à experimentação sua tragicidade, impossibilitando-a de se transmutar em um tribunal transcendente. Só sendo prudentes podemos vivenciar os acontecimentos de maneira mais intensa, pois, apenas munidos de prudência passamos a aceitar de maneira incondicional o campo de forças que rege esse mundo e, dessa maneira, afirmamos aquela beatificante finitude espinosana que nos impele a experimentar. A prudência, por fim, não implica nada além de desaparecer nas tolas e banais coisas do mundo.

Ser prudente a ponto de desaparecer, porém, é algo difícil, algo raro. Bob Dylan, por exemplo, costumava dizer que o mais fácil era se fazer notar, mas isso exigia um alto preço: "Ser notado pode ser um fardo. Jesus acabou crucificado porque se fez notar. Então desapareço muito" (DYLAN apud LINS, 2017, p. 209). Dylan buscava desaparecer, não se fazer notar. Por isso, talvez, gostasse de se afirmar um ladrão de pensamento, alguém sem característica própria e completamente inebriado pelas trivialidades cotidianas, pelos encontros possibilitados pelo rés do chão. Deleuze apreciava essa faceta dyliana e, sobre ela, chegou a comentar:

> Orgulho e maravilha, modéstia também deste poema de Bob Dylan. Diz tudo. Como professor gostaria de fazer um curso tal como Dylan compõe uma canção, assombroso produtor mais do que autor. E que comece como ele, num instante, com a sua máscara de *clown*, com uma arte que coloca cada detalhe no sítio exato, e que, no entanto, pareça improvisada. O contrário de um plagiador, mas também o contrário de um mestre ou de um modelo. Uma longuíssima preparação, mas sem método nem regras ou receitas. Núpcias, e não casais nem conjugalidade. Ter um saco onde ponho tudo que encontro, sob a condição de que eu também seja posto em um saco. Descobrir, encontrar, roubar, em vez de resolver, reconhecer e julgar. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 19)

Desaparecer em uma profusão de vozes, eis um belo sonho. Roubar uma ideia, saturá-la e levá-la ao seu limite, até aquele ponto no qual se encontra com uma outra ideia e, dessas núpcias, alguma outra coisa possa emergir, algo sem nome, algo da ordem do impensável. Sair desse casamento sem propor modelos, regras de conduta, métodos ou receitas. Construir um saco, no qual possamos colocar tudo e mais um pouco, sem distinção, e no qual os objetos e as vozes possam se confundir. Desaparecer, pura e simplesmente.

Ao falarmos em desaparição, ouvimos ao longe a voz sorridente de Enrique Vila-Matas. Desaparecer, para o pensador catalão (VILA-MATAS, 2005), não implica um movimento de retração ou apagamento, mas justamente o contrário. Desaparecer seria a expressão máxima da aceitação trágica de nossa finitude e da composição de forças da qual somos vítimas, expressaria ainda a mais voraz e absoluta entrega ao mundo, de modo que possamos degustá-lo lentamente e nos deleitar com as experimentações por ele propiciadas. Desaparecer, por conseguinte, não significaria se evadir ou declinar das coisas da vida, mas se empanturrar e se impregnar delas, ainda que das mais triviais. Desaparecer quiçá signifique compor uma bonita carta de amor com palavras alheias, tal qual o fez Ventura, ou ousar fracassar ao lado de um amigo, como Deleuze e Guattari o fizeram, ou, ainda, escrever uma tese como se urdíssemos um saco em cujo interior pulsaria o mundo e todas as vozes se confundiriam. São experimentações, singelas e – quiçá – prudentes.

CODA

Encerra-se. Com a tristeza típica das despedidas, os livros retornam silenciosos ao vazio deixado na estante. Deles, restaram alguns poucos excertos, retalhos que, cosidos lentamente, urdiram um caótico manto. Véu disforme, incapaz de cobrir adequadamente um corpo, mas, ao mesmo tempo, suficientemente grande para se fazer notar. Ao ser observado de perto e com a devida atenção, pode-se admirar a beleza de algumas pequenas notas roubadas aqui e acolá bem como alguns ágeis movimentos de agulha. De longe, porém, assemelha-se a um emaranhado sem contorno definido. Um árduo e exaustivo trabalho, rebento de uma vida. Um trabalho de Penélope, lenta cosedura interessada em estancar o transcorrer do tempo de maneira que se possa abocanhar um quinhão qualquer de alegria. Ébrio e efêmero gesto, apto a desaparecer em sua voragem. Lenta voragem. Penélope, prudente e exausta, se retira. O desaparecimento quiçá seja sua paga, o real intento de sua loucura. Resta o manto, contudo. Caberá ao tempo fazê-lo desaparecer, caberá ao tempo descoser suas tramas e com elas produzir outras peças – quiçá mais belas, quiçá mais úteis. Por ora, encerra-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIEZ, Eric. "Deleuze do Brasil". **Cadernos de Subjetividade**, PUC-SP, v. 1, n. 1, 2015 (reimpressão). p. 197-200.

ALMEIDA, Carol. "Afectos da ciência". In: **Pernambuco**: suplemento cultural do Diário Oficial do Estado, on-line. 2016. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1598-afetos-da-ci%C3%AAncia.html. Último acesso em: 18/05/2017.

ALVES, R. **Filosofia da ciência**: Introdução ao jogo e suas regras. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. "Pesquisa em educação: desafios contemporâneos". In: **Pesquisa em Educação Ambiental**, São Paulo, v.1, n.1. p. 1-15, jan-dez. 2006.

ANDRÉ, Marli. "Pesquisa em educação: buscando rigor e qualidade". In: **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 113, p. 51-64, Julho/2001.

AQUINO, Júlio Groppa. "A crítica educacional como recusa à metafísica pedagógica". **Revista de Educação Pública**, Cuiabá, v. 24, n. 56, mai-ago 2015, p. 351-364. Disponível em: http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/2438/1703. Último acesso: 02 de Janeiro de 2019.

ARISTÓTELES. **Ethica Nicomachea**. Trad. Marco Zingano. São Paulo: Odysseus, 2008.

ARISTÓTELES. "Poética". In: ARISTÓTELES. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ARRIGUCCI Jr., Davi. "Fragmentos sobre a crônica". In: ARRIGUCCI Jr., Davi. **Enigma e Comentário**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 51-66.

AUBENQUE, Pierre. **A Prudência em Aristóteles**. Trad. Marisa Lopes. São Paulo: Discurso Editorial, 2008.

AUSTER, Paul. **Leviatã**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AUSTER, Paul. **Double Game**. Londres: Violette Editions, 2007.

AZANHA, José Mário Pires. **Uma Ideia de Pesquisa Educacional**. São Paulo: EDUSP, 2011.

BACON, Francis**. Novo Organum** ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza. Trad. José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BALZAC, Honoré de. **A Comédia Humana vol. 1**. Tradução de Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 2012.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. "Cartografar é acompanhar processos". In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lilliana (orgs.). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 52-75.

BARROS, Laura Pozzana; PASSOS, Eduardo. "Por uma política da narratividade". In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lilliana (orgs.). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 172-205.

BARROS, Maria Elizabeth Barros de; SILVA, Fábio Hebert da. "O trabalho do cartógrafo do ponto de vista da atividade". In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (org.). **Pistas do Método da Cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum – vol. 2. Porto Alegre: Editora Sulina, 2016. p. 128-152.

BECKETT, Samuel. **Murphy**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BECKETT, Samuel. **O Inominável**. Trad. Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

BECKETT, Samuel. **Textos para Nada**. Trad. Eloisa Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

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

BLANCHOT, Maurice. **O Livro por Vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLUMENBERG, Hans. "El ser, un MacGuffin: cómo mantener el deseo de pensar". In: **Thémata**: Revista de Filosofia, n. 13, p. 325-327, 1995.

BUCHANAN, Ian. **Deleuzism**: a metacommentary. Carolina do Norte: Duke University Press, 2000.

CALLE, Sophie. **Suite Vénitinenne**. Paris: Editions de l'Étoile, 1988.

CALLE, Sophie. **Prenez Soin de Vous**. Paris: Acte Sud, 2007.

CANDIDO, Antônio. "A vida ao rés-do-chão". In: CANDIDO, Antônio. **Recortes**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p. 23- 29.

CARDOSO JR., Hélio Rebello. "Por que ainda é importante pensar como um nômade em nosso tempo?". **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 26, n. 52, jul-dez. 2012, p. 599-611. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/11582/9723. Último acesso em: 02 de janeiro de 2019.

CARDOSO, Lívia de Rezende; PARAÍSO, Marlucy Alves. "Possibilidades de uma metodologia alquimista para pesquisar em educação e em currículo". In: **E-curriculum**, São Paulo, v.11, n.1, p.270-290, jan-abr./2013.

CARRASCOZA, João Anzanello. "Suíte acadêmica: apontamentos poéticos para elaboração de projetos de pesquisa em Comunicação". In: **MATRIZes**, São Paulo, v.10, n.1, p. 57-65, jan-abr. 2016.

CHALMERS, Alan. **O que é ciência afinal?** Trad. de Raul Filker. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993

CHARLOT, Bernard. "A pesquisa educacional entre conhecimentos, políticas e práticas: especificidades e desafios de uma área de saber". **Revista Brasileira de Educação**, ANPED, v. 11, n. 31, jan-abr. 2016, p. 7-18. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v11n31/a02v11n31.pdf. Último acesso em: 02 de janeiro de 2019.

CONY, Carlos Heitor. "A morte do filósofo". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 de novembro de 1995, A-2.

CORAZZA, Sandra. "Didática-artista da tradução, transcriações". In: CORAZZA, Sandra (org.). **Docência-pesquisa da diferença**: poéticas do arquivo-mar. Porto Alegre: Doisa; UFRGS, 2017. p. 40-55.

CORAZZA, Sandra. "Método Valéry-Deleuze: um drama na comédia intelectual da educação". **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 37, n. 3, p. 1009-1030, set.-dez. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/edreal/v37n3/16.pdf. Último acesso em: 27/abril/2018.

CORAZZA, Sandra. "Para artistar em educação: sem ensaio não há inspiração". In: CORAZZA, Sandra (org.). **O que se Transcria em Educação?** Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 17-40.

CORAZZA, Sandra; RODRIGUES, Carla Gonçalves; HEUSER, Ester Maria Dreher; MONTEIRO, Silas Borges. "Didática da tradução, transcriações do currículo no projeto escrileituras". In: CORAZZA, Sandra (org.). **Docência-pesquisa da diferença**: poéticas do arquivo-mar. Porto Alegre: Doisa; UFRGS, 2017. p. 27-38.

COSTA, Gileilene Dias da. "Curricularte: experimentações pós-críticas em educação". **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 36, n. 1, jan-abr. 2011, p. 279-293. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/11554/11577 . Último acesso em: 02 de janeiro de 2019.

COSTA, Marisa Vorraber. "Introdução". In: COSTA, Marisa Vorraber. (org.). **Caminhos Investigativos I**: novos olhares na pesquisa em educação. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007. p. 13-22.

CULP, Andrew. **Dark Deleuze**. Minnesota: University of Minessota Press, 2016.

CUSSET, François. **Filosofia Francesa**: A influência de Foucault, Derrida, Deleuze & cia. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DELBOS, Victor. **O Espinosismo**: curso proferido na Sorbonne em 1912-1913. Trad. Homero Santiago. São Paulo: Discurso Editorial, 2002.

DELEUZE, Gilles. "A literatura e a vida". In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997a. p. 11-16.

DELEUZE, Gilles. "Bartleby, ou a fórmula". In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997a. p. 80-103.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE; Gilles. "Carta a Réda Bensmaïa, sobre Espinosa". In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2007d, p. 203-208.

DELEUZE; Gilles. "Carta a um crítico severo". In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2007g, p. 11-22.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007b.

DELEUZE, Gilles. **Derrames II**: aparatos de estado y axiomática capitalista. Tradução de Pablo Ires y Sebatián Puentes. Buenos Aires: Cactus, 2017.

DELEUZE, Gilles. "Deux questions sur la drogue". In: DELEUZE, Gilles. **Deux Régimes de Fous**: textes et entretiens 1975-1995. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003a. p. 138-141.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz B. Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. "Ele foi meu mestre". In: DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta** e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974). Trad. Milton Nascimento. São Paulo: Iluminuras, 2006c. p. 107-110.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. **En Medio de Spinoza**. Tradução de Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008.

DELEUZE, Gilles. "Entrevista sobre *Mille Plateaux*". In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2007e, p. 37-49.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa et le problème de l'expression**. Paris: PUF, 1968.

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

DELEUZE, Gilles. **Exasperación de la Filosofía**: el Leibniz de Deleuze. Série Classes. Trad. Equipe Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2006b.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Tradução de Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007a.

DELEUZE, Gilles. "Imanência: uma vida...". In: DELEUZE, Gilles. **Dois Regimes de Loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016a. p. 407-414.

DELEUZE, Gilles. "Les plages d'immanence". In: DELEUZE, Gilles. **Deux Régimes de Fous**: textes et entretiens 1975-1995. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003c, p. 244-246.

DELEUZE, Gilles. **Lettres** et autres textes. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

DELEUZE, Gilles. "Maio de 68 não ocorreu (com Félix Guattari)". In: DELEUZE, Gilles. **Dois Regimes de Loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016b. p. 245-248

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

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze.** Entrevista com G.Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001, VHS, 459min

DELEUZE, Gilles. "Pensamento nômade". In: DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta** e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974). Trad. Milton Nascimento. São Paulo: Iluminuras, 2006a, p. 319-330.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles. "Sobre a filosofia". In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2007c, p. 169-193.

DELEUZE, Gilles. "Table ronde sur Proust". In: DELEUZE, Gilles. **Deux Régimes de Fous**: textes et entretiens 1975-1995. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003b. p. 29-55.

DELEUZE, Gilles. "Um retrato de Foucault". In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2007f, p. 127-149.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo & esquizofrenia, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo & esquizofrenia, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo & esquizofrenia, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo & esquizofrenia, vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo & esquizofrenia. Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

DERRIDA, Jacques. "Terei de errar só". **Cadernos de Subjetividade**, PUC-SP, v. 1, n. 1, 2015 (reimpressão). p. 219-222.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DESCARTES, René. **Meditações Metafísicas**. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DICKENS, Charles. **O Amigo Comum**. Trad. Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

DOSSE, François. **Gilles Deleuze & Félix Guattari**: biografia cruzada. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

DURING, Elie. "Blackboxing in Theory: Deleuze versus Deleuze". In: LOTRINGER, Sylvére; COHEN, Sande (org.). **French Theory in America**. Nova Iorque: Routledge, 2007, p. 191-216.

EPSTEIN, Jean. **Écrits sur le cinema**. Paris: Seghers, 1974.

ERIBON, Didier. "Meu próximo livro vai chamar-se 'Grandezas de Marx': entrevista com Deleuze". **Cadernos de Subjetividade**, PUC-SP, v. 1, n. 1, 1993. p.27-31.

ESCOBAR, Carlos. "Apresentação". In: ESCOBAR, Carlos (org.). **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Holón Editora, 1991. p. 4-9.

ESCÓSSIA, Liliana de; TEDESCO, Silvia. "O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica". In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lilliana (orgs.). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 92-108.

ESPINOSA, Bento de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESPINOSA, Bento de. **Spinoza Obra Completa II**: correspondência completa e vida. Tradução de J. Guinsburg e Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ESPINOSA, Bento de. **Tratado Teológico-Político**. Tradução de Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ESPINOSA, Bento de. **Tratado Político**. Trad. Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FACHIN, Odilia. **Fundamentos de Metodologia Científica**. Ed Saraiva. 2004

FERRAÇO, Carlos Eduardo. "Pesquisa com o cotidiano". **Educação & Sociedade**, Campinas, vol. 28, n. 98, jan-abr. 2007, p. 73-95. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/es/v28n98/a05v2898.pdf. Último acesso em: 02 de janeiro de 2019.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Cia. das Letras, 2011

FONSECA, Claudia. "Quando cada caso não é um caso: pesquisa etnográfica e educação". In: **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 11, p. 58-78, jan-abr. 1999

FOUCAULT, Michel. **A Verdade e as Formas Jurídicas**. Trad. Roberto Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009a.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2009c.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura** na idade clássica. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. "O que é um autor". In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos III**: Estética, literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009b, p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. "Prefácio (O Anti-Édipo)". In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos VI**: Repensar a política. Trad. Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 103-106.

FOUCAULT, Michel. "*Theatrum Philosophicum*". In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos II**: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 230-254.

FREUD, Sigmund. "O pequeno Hans". In: FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: edição standard. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GASTALDO, Denise. "Pesquisador/a desconstruído/a e influente? Desafios da articulação teoria-metodologia nos estudos pós-críticos". In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (orgs.). **Metodologias de Pesquisas Pós-Críticas em Educação**. Belo Horizonte: Mazza edições, 2012. p. 9-14.

GATTI, Bernardete. "A construção metodológica da pesquisa em educação: desafios". In: **Revista Brasileira de Política e Administração da Educação**, Porto Alegre, v. 28, n. 1, p. 13-34, Jan-abr. 2012.

GATTI, Bernardete. "A pesquisa em educação no Brasil: oscilações no tempo". In: **Revista da FAEEBA**, Salvador, v. 14, n. 14, p. 257-263, jul-dez. 2005a.

GATTI, Bernadete. "Algumas Considerações Sobre Procedimentos Metodológicos nas Pesquisas Educacionais". In: **ECCOS -** Revista Científica, São Paulo, v.1, n. 1, p. 63-79, dez. 1999.

GATTI, Bernadete. "Implicações e perspectivas da pesquisa educacional no Brasil contemporâneo". In: **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 113, p. 65-81, jan-jul. 2001.

GATTI, Bernardete. "Pesquisa, educação e pós-modernidade: confronto e dilemas". In: **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 35, n. 126, p. 595-608, set-dez. 2005b.

GOUVEIA, Aparecida Joly. "A pesquisa sobre educação no Brasil: de 1970 para cá". In: **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, s/v., n. 19, p. 75-79, dez. 1976.

GÓNGORA, Montserrat Rico. **Passageiros da Neblina**. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Planeta, 2009.

GRACIÁN, Baltasar. **A Arte da Prudência**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens**: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019). Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUATTARI, Félix. **The Anti-Oedipus Papers**. Trad. Kélina Gotman. Los Angeles: Semiotext(e), 2006.

GUILBERT, Hervé. **Para o Amigo que não me Salvou a Vida**. Trad. Mariza Campos da Paz. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995.

HARDT, Michael. **Gilles Deleuze**: um aprendizado em filosofia. Trad. Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.

HILLESHEIM, Betina; BERNARDES, Anita Guazzelli; MEDEIROS, Patrícia Flores. "Leitura de uma onda: pesquisa e observação". **Educação & Realidade**, Porto Alegre, vol. 34, n. 3, set-dez. 2009, p. 213-224. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/9368/6719. Último acesso: 02 de janeiro de 2019.

HOSTINS, Regina Célia Linhares. "Formação de pesquisadores em programas de excelência de pós-graduação em educação". In: **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 53. p. 415-434, abr-jun. 2013.

KAFKA, Franz. **Diarios**: 1910-1923. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Editorial Lumen / Tusquets Editores, 2010.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

KANT, Immanuel. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. Trad. Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2009.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

KANT, Immanuel. **Fundamentação da Metafísica dos Costumes**. Trad. Guido Antônio de Almeida. São Paulo: Discurso Editorial / Barcarolla, 2008.

KANT, Immanuel. **Opus Postumum**. Trad. Eckart Forster. Nova Iorque: Cambridge Press, 1995.

KANT, Immanuel. "Que significa orientar-se no pensamento?". In: KANT, Immanuel. **Textos Seletos**. Trad. Raimundo Vier. São Paulo: Editora Vozes, 2012.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. "Cartografar é traçar um plano comum". In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (org.). **Pistas do Método da Cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum – vol. 2. Porto Alegre: Editora Sulina, 2016. p. 15-41.

LAPOUJADE, David. **Deleuze**, os movimentos aberrantes. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: N-1 edições, 2015.

LINS, Daniel. **Bob Dylan**: a liberdade que canta. Goiânia: Edições Ricochete, 2017.

LINS, Daniel. **Expressão**: Espinosa em Deleuze, Deleuze em Espinosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LINS, Daniel. **O Último Copo**: álcool, filosofia, literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013

MAKNAMARA, Marlécio. "Afinidades e afinações pós-críticas em torno de currículos de gosto duvidoso". In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (orgs.). **Metodologias de Pesquisas Pós-Críticas em Educação**. Belo Horizonte: Mazza edições, 2012. p. 153-172.

MARTIN, Jean-Clet. **Le Siècle Deleuzien**. Paris: Editions Kimé, 2016.

MARTINS, André. "Spinoza e Nietzsche: aproximações". In: MARTINS, André (org.). **O Mais Potente dos Afetos**: Spinoza e Nietzsche. São Paulo: Martins Fontes, 2009a, p. IX-XVI.

MARTINS, André. "Nietzsche e a negação do mal". In: MARTINS, André (org.). O Mais Potente dos Afetos: Spinoza e Nietzsche. São Paulo: Martins Fontes, 2009b, p. 287-305.

MATIAS, Virgínia Coeli Bueno de Queiroz. "A transversalidade e a construção de novas subjetividades pelo currículo escolar". **Currículo sem Fronteiras**, v. 8, n. 1, jan-jun. 2008, p. 62-75. Disponível em: http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss1articles/matias.pdf. Último acesso: 02 de janeiro de 2018.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão**: uma história de Wall Street. Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MELLO, Guiomar Namo. "A pesquisa educacional no Brasil". In: **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 46, p. 67-72, ago. 1983

MENDES, Tarcísio. **Uma Educação Esquizita. Uma Formação *Bricoleur***: processo ético e estético e político e econômico. Dissertação de mestrado. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

MENGUE, Philippe. **Faire l'Idiot**: la politique de Deleuze. Paris: Germina, 2013.

MENGUE, Philippe. **Utopies et devenirs deleuziens**. Paris: L'Harmattan, 2009.

MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (orgs.). **Metodologias de Pesquisas Pós-Críticas em Educação**. Belo Horizonte: Mazza edições, 2012.

MILAN, Betty. **Trilogia Psi**: psicodrama, etnopsicanálise, psicanálise. Rio de Janeiro: Autores Associados, 1994. Disponível em: http://www.bettymilan.com.br/wp-content/uploads/2016/04/trilogia-psi.pdf. Último acesso em: 02 de Janeiro de 2019.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**: livro I. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**: livro II. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**: livro III. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins, 2009.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. **Nietzsche**: civilização e cultura. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MORAES, Rafael Vicente de. "Por uma pesquisa imaginativa na formação do jovem pesquisador". **Interface – comunicação, saúde, educação**, Botucatu, v. 11, n. 21, jan-abr. 2007, p. 105-118.

NIETZSCHE, Friedrich. "III Consideração Intempestiva: Schopenhauer educador". In: NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre Educação**. Trad. Noeli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Filosofia na Era Trágica dos Gregos**. Trad. Fernando de Barros. São Paulo: Hedra Editora, 2008c.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018d.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos** ou como se filosofa com o martelo. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008a.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**: uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. "O andarilho e sua sombra". In: NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, Demasiado Humano II**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

NIETZSCHE, Friedrich. **Wagner em Bayreuth**: quarta consideração extemporânea. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

NIJINSKI, Vaslav. **Cadernos**. Trad. Maria Jorge Vilar. Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1995.

NORGEU, Anne-Marie. **La Borde**: le château des chercheurs de sens? La vie cotidianne à la clinique psychiatrique de La Borde. Paris: Erès, 2006.

OLIVEIRA, José Roberto de. "Apontamentos sobre a influência de Montaigne sobre Nietzsche nos escritos do segundo período". **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, São Paulo, v. 14, n. 1, jan-jul. 2009, p. 123-145.

OLIVEIRA, Ranniery Moreira de; PARAÍSO, Marlucy Alves. "Mapas, dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação". **Pro-Posições**, Campinas, v. 23, n.3, set-dez. 2012, p. 159-178. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/pp/v23n3/10.pdf. Último acesso em: 02 de janeiro de 2019.

PARAÍSO, Marlucy Alves. "Metodologias de pesquisa pós-crítica em educação e currículo: trajetórias, pressupostos, procedimentos e estratégias analíticas". In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (orgs.). **Metodologias de Pesquisas Pós-Críticas em Educação**. Belo Horizonte: Mazza edições, 2012. p. 23-46.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André. "Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador". In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lilliana (orgs.). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 109-130.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia. "Sobre a validação da pesquisa cartográfica: acesso à experiência, consistência e produção de efeitos". In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (org.). **Pistas do Método da Cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum – vol. 2. Porto Alegre: Editora Sulina, 2016. p. 203-236.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lilliana (orgs.). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PELBART, Peter Pál. "Um mundo no qual acreditar". **Cadernos de Subjetividade**, PUC-SP, v. 1, n. 1, 2015 (reimpressão). p. 59-61.

PIGLIA, Ricardo. "Teses sobre o conto". In: PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

PLATÃO. "Cármides". In: PLATÃO. **Diálogos de Platão**: Cármides e Lísis. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 2015;

PRESTES, Nadja Hermann. "Metafísica da subjetividade na educação: as dificuldades do desvencilhamento". **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 1, jan-jun. 1997, p. 81-94. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71465/40541. Último acesso em: 02 de janeiro de 2019.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**: o caminho de Guermantes. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2007.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**: a prisioneira. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011.

QUINCEY, Thomas de. **Os Últimos Dias de Immanuel Kant**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

RIBEIRO, Cintya Regina. "'Pensamento do fora', conhecimento e pensamento em educação: conversações com Michel Foucault". Educação & Pesquisa, São Paulo, v. 37, n. 3, jul-set. 2011, p. 613-628.

ROUSSEL, Raymond. **Como Escrevi Alguns dos meus Livros**. Trad. Fabiano Viana. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2015.

SADE, Christian; FERRAZ, Gustavo Cruz; ROCHA, Jerusa Machado. "O ethos da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência de agir". In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (org.). **Pistas do Método da Cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum – vol. 2. Porto Alegre: Editora Sulina, 2016. p. 66-91.

SCHWOB, Marcel. **Vidas Imaginárias**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora 34, 1997.

SIEGMANN, Christiane; FONSECA, Tania Mara Galli. "Caso-pensamento como estratégia na produção de conhecimento". **Interface – comunicação, saúde, educação**, Botucatu, v. 11, n. 21, jan-abr. 2007, p. 53-63. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/icse/v11n21/v11n21a06.pdf. Último acesso em: 02 de janeiro de 2019.

SILBERTIN-BLANC, Guillaume. **Deleuze et l'Anti-Oedipe**: la production du désir. Paris: PUF, 2010.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SOLÉ, Maria Jimena. "Estudio preliminar: la polemica de espinozismo – antecedentes, desarrollo y consecuencias". In: SOLÉ, Maria Jimena (org.). **El Ocaso de la Ilustracion**: la polêmica del spinozismo. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2013. p. 9-112.

SOULIÉ, Charles. **Um Mythe à détruire?** Origines et destin du centre universitaire experimental de Vincennes. Paris: Presses Universitaires Vincennes, 2012.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas. Tradução de Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

UNO, Kuniichi. **Guattari: confrontações** – conversas com Kuniichi Uno e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

VILA-MATAS, Enrique. **Ar de Dylan**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e companhia**. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VILA-MATAS, Enrique. **Dietario Voluble**. Barcelona: Anagrama, 2008.

VILA-MATAS, Enrique. **Doutor Pasavento**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.

VILA-MATAS, Enrique. **Exploradores do Abismo**. Trad. Josely Vianna Batista. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

VILA-MATAS, Enrique. **En un Lugar Solitario**: narrativa 1973-1984. Barcelona: Debolsillo, 2011c.

VILA-MATAS, Enrique. **Fuera de Aquí**: conversaciones com André Gabastou. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013b.

VILA-MATAS, Enrique. **Hijos sin Hijos**. Barcelona: Debolsillo, 1993.

VILA-MATAS, Enrique. **História Abreviada da Literatura Portátil**. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011b.

VILA-MATAS, Enrique. **Impostura**. Barcelona: Anagrama, 1984.

VILA-MATAS, Enrique. "Morte por saudade". In: VILA-MATAS, Enrique. **Suicídios Exemplares.** Trad. Carlos Branco. São Paulo: Cosac Naify, 2009a. p. 13-30.

VILA-MATAS, Enrique. **Não há Lugar para a Lógica em Kassel**. Tradução de Antônio Xerxenesky. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VILA-MATAS, Enrique. "Nunca voy ao cine". In: VILA-MATAS, Enrique. **En un Lugar Solitario**: narrativa 1973-1984. Barcelona: Debolsillo, 2011a.

VILA-MATAS, Enrique. **O Mal de Montano**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

VILA-MATAS, Enrique. **Perder Teorías**. Madrid: Seix Barral, 2010.

VILA-MATAS, Enrique. **Una Vida Absolutamente Maravillosa**: ensayos selectos. Barcelona: Debolsillo, 2012.

VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães. **Deleuze-guattarinianas**: experimentações educacionais com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1990-2013). Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães; RIBEIRO, Cintya Regina. "Implicações midiáticas e acadêmicas nos modos de apropriação do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari para o debate em educação no Brasil". **ETD- Educação Temática Digital**, Campinas, v. 17, n. 1, jan-abr. 2015, p. 125-141.

ZOURABICHVILI, François. "Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política)". In: ALLIEZ, Eric (org.). **Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 333-356.

WALSER, Robert. **Absolutamente Nada** e outras histórias. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora 34, 2014.

WALSER, Robert. "Tres historias tragicas". In: WALSER, Robert. **Escrito a Lápiz**: microgramas I (1924-1925). Trad. Juan de Sola Llovet e María Condor. Madrid: Siruela, 2010, p. 113-118.

WARDE, Mirian. "O papel da pesquisa na pós-graduação em educação". In**: Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, s/v, n. 73, p. 67-75, maio 1990.

FILMES

JUVENTUDE EM MARCHA. Direção: Pedro Costa. [S.I.]: The Criterion Collection, 2006. 1 DVD (156 min).