Banca examinadora:

_____

Profa. Dra. Carla Gonçalves Rodrigues – PPGE / UFPel – Orientadora

_____

Prof. Dr. Róger Luís Albernaz de Araujo – PPGEdu - MPET / IFSul

_____

Prof. Dr. Claudio Tarouco de Azevedo – PPGAV / UFPel

_____

Profa. Dra. Maristani Polidori Zamperetti – PPGE / UFPel

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Dissertação de Mestrado

Obra-Aula:
Processos, procedimentos e criação de uma docência passarinhar

THIAGO HEINEMANN RODEGHIERO

Pelotas, 2019

Thiago Heinemann Rodeghiero

Obra-Aula: Processos, procedimentos e criação de uma docência passarinhar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof.ª Carla Rodrigues

Pelotas, 2019

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas Catalogação na Publicação

R687o Rodeghiero, Thiago Heinemann

Obra-aula : processos, procedimentos e criação de uma docência passarinhar / Thiago Heinemann Rodeghiero ; Carla Gonçalves Rodrigues, orientadora. — Pelotas, 2019.

154 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

1. Educação. 2. Arte. 3. Linguagem. 4. Filosofias da diferença. 5. Cartografia. I. Rodrigues, Carla Gonçalves, orient. II. Título.

CDD : 370

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Agradecimentos

Agradeço a possibilidade de defender meu mestrado em uma universidade pública, universal e gratuita, que me proporcionou uma formação de excelência. Isto só é possível pelo esforço de tantos e tantas que lutam pela educação que pensa a diferença como força de seu fazer.

A minha família, Miriam, Paulo e André, obrigado pela estabilidade emocional, estrutural, física e sentimental. Vocês são inspiração de minha vida. Estudo porque vocês me mostraram a importância disto, e que mudar é um ato de coragem, força e perseverança. Muito Obrigado.

Aos professores e as professoras, trabalhadores e trabalhadoras da educação que, durante esses dois anos, de alguma maneira, propiciaram-me saberes. Maria das Graças Pinto, Maria Manuela Garcia, Lúcia Peres, Álvaro Hypólito e Mauro Del Pino mostraram-me o que é uma pesquisa em educação. A Jefferson de Mello Reichow e Guilherme Santos Machado, por estarem à disposição, sanando minhas repetitivas dúvidas e atendendo aos discentes do programa com um sorriso no rosto, A Duda Gonçalves e Renata Requião: só consegui processar e ser processado por uma produção em artes visuais porque vocês me deram o suporte

necessário. A Édio Ranieri da Silva, por ter-me acolhido de maneira tão especial ao seu grupo de pesquisa. A todas e todos vocês, muito obrigado.

À banca de avaliação, Maristani Polidori Zamperetti, Róger Albernaz de Araujo e Cláudio Tarouco de Azevedo, pelas provocações, convites e disposição em colaborar com essa pesquisa. A formação de um pesquisador não se dá sozinha e o rigor que vocês me dedicaram foi (e ainda é) de suma importância.

A meu grupo de pesquisa, Escrileituras UFpel, grato pela paciência, insistência, perseverança, diálogo, risadas, rigidez e alegria. Ana Paula Margarites, Josimara Wikboldt Schwantz, Cíntia Langie, Gustavo Nunes e Marcelo Borba. Compartilhar as etapas de pesquisa com vocês foi incrível. Alguns processos só são possíveis quando nós temos um grupo forte que trabalha de maneira consistente. Vocês me mostraram, na prática, como escutar e ser escutado, ler e ser lido.

À minha orientadora, Carla Rodrigues, agradeço por todos os momentos em que me colocou a voar quando estava parado, e por me chamar de volta quando não sabia mais para onde estava indo. Certamente será uma dessas pessoas que passam por nossas vidas e que sempre lembraremos. Muito Obrigado.

A Tatiana Duarte, não somente por ser a mulher e artista que é, mas por saber ter força de me levar junto. A parceria de uma vida que

estamos construindo é, sem dúvida, a parte mais importante desta trajetória. As palavras que colocarei aqui não conseguem descrever com a devida intensidade o quanto sou grato. Obrigado pela sensibilidade e quero coexistir cada dia mais intensamente ao seu ado.

Por fim, sou grato pela vida que vem.

Resumo

RODEGHIERO, Thiago Heinemann. **Obra-Aula:** Processos, procedimentos e criação de uma docência passarinhar. 2019. 154f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

Esta pesquisa trata da contribuição que a arte contemporânea vem a oferecer à prática docente e é justificada pela relevância de pensar a criação de uma aula que não dependa de modelos. Objetiva evidenciar uma Obra-Aula através da produção artística do pesquisador e sua relação com a artistagem de Sandra Corazza. Ao perceber os vazamentos que a arte contemporânea ocasiona à educação, mostra os encontros e experimentações com essas áreas. Delineia um plano de consistência nas fronteiras borradas da filosofia, da arte e da educação. Nas Filosofias da Diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari, encontram potência para manifestar as transformações dos significados hegemônicos incrustados nos significantes e nos signos. Partindo desse desenho, monta-se um agenciamento que mostra desterritorializações entre as relações estabelecidas. Procura referências de arte no fazer junto de Allan Kaprow, nas sensações de Kazimir Malevich e na zona invisível de Marcel Duchamp, orientação para a prática artística do pesquisador. Sendo assim, traça-se um método que se monta fazendo. Um passarinhar à maneira de uma cartografia que voa por um território, encontrando forças. Pousando sobre os artistas referência e bicando frutos poéticos, ele canta uma Obra-Aula, que faz melodia com a artistagem docente. Superpondo elementos variados, pensa o impensado, bem como flauteia o inflauteável.

Palavras-chave: Educação; Arte; Linguagem; Filosofias da Diferença; Cartografia; Obra-Aula.

Abstract

This research deals with the contribution that contemporary art can make to teaching pratice and is justified by the relevance of thinking about the creation of a class that does not depend models. It aims to evidence a Class-Artwork through the artistic production of the researcher and its relation with the acting of Sandra Corazza. Perceives the leaks that contemporary art brings to education, he shows the encounters and experiments with these areas. It outlines a plan of consistency on the blurred frontiers of philosophy, art, and education. In the Philosophies of Difference of Gilles Deleuze and Félix Guattari, they find power to manifest the transformations of hegemonic meanings embedded in signifiers and signified. Starting from this design, an Assemblage is set up that shows deterritorializations between established relations. He looks for art references in making with of Allan Kaprow, in the sensations of Kazimir Malevich and in the invisible zone of Marcel Duchamp, orientation for the artistic practice of the researcher. Thus, one draws on a method that is assembled by doing. A to Bird in the manner of a cartography that flies through a territory, finding strength. Lying on the reference artists and pecking poetic fruits, he sings a Class-Artwork, which makes melody with the teaching acting. Overlapping varied elements, thinks the unthinking, as well as flaute the unflutable.

Keywords: Education; Art; Language; Philosophies of Difference; Cartography; Class-Artwork.

Sumário

Devir Pássaro **9**
Para quem ainda não voa: uma segunda apresentação 20
A Arte da Linguagem **25**
O processo: destituindo a ordem 29
O procedimento: agenciamento pela prática 35
A criação: as sensações transformadoras 41
Poética do Banal **53**
Série Pequeno Território 60
Série Ob.so.les.cên.ci.a 80
Uma Obra-Aula **101**
Passarinhar de uma Obra-Aula **116**
Os mapas, as rotas, os afectos 127
A arte como um meio pela linguagem 137
Os trajetos: as rotas de voo 138
Considerações **144**
Bibliografia **149**

“Despencados de voos cansativos, complicados e pensativos, machucados após tantos crivos, blindados com nossos motivos [...] a página vira, o são delira, então a gente pira e no meio disso tudo, 'tamo tipo passarinhos soltos a voar dispostos a achar um ninho. Nem que seja no peito um do outro”

(EMICIDA, 2015).

Cabeça Virada, fotografia da série Pequeno Território, 2016.
Fonte: arquivo pessoal

Devir Pássaro

> O Bispo do Rosário uma vez disse: - "Os loucos são como beija-flores: nunca pousam; estão sempre a dois metros do chão".
>
> (NUNES, 2018, p. 176)

Entre o som do disparador da sua câmera fotográfica e o riscar de uma anotação, o artista deu por si que havia-se transformado em um pássaro. O momento exato não foi percebido, mas notou que já voava fazia algum tempo. Tinha asas, bico e garras, pequenas em comparação ao resto do corpo, mas muito funcionais.

Olhou à sua volta e estava alto do chão. Talvez nem tão elevado. Virou a cabeça para baixo e notou algumas cores que nunca havia visto antes. Saltavam aos olhos mais do que as já conhecidas. Antes as coisas banais não lhe interessavam, eram apenas manchas cinzas e lisas: nada de interessante e nada aderia. O pássaro pensou: "- como não havia notado isto antes, deve ter surgido do nada, como isso estava aí o tempo todo?!".

"Que erro ter dito o isso" (DELEUZE; GUATTARI, 2011f, p. 11).

O seu olho mudou. A mancha monocromática é vista de outra forma: ganhou uma textura de tons extratonais. Ao invés de surgir do nada, houve uma "sincronização de ritmos, a modulação de intensidades e as ressonâncias afetivas" (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 275) que permitiram perceber tais tons. Não eram vermelhos, azuis e amarelos comuns, eram mais como cores que os olhos antes não viam. Rasgavam a paleta cromática habitual, forçavam seu limite em direção ao infravermelho e ultravioleta.

Talvez a melhor forma de descrevê-las seja: um colorido agridoce. Havia provado anteriormente, agarrando forte e bicando duramente. Era macio e leve na superfície, mas duro e complexo por dentro. Talvez por ser obsoleta, ou por ser muito pequena, a cor-fruta não deixava ser provada facilmente. De todas que o artistarinho conhecia, essa agora era sua favorita. Havia de habitar um novo território, encontrando outras frutas-cores: "tantas violetas velhas sem um colibri" (RAMALHO, 1978).

Uma multitonalidade fez com que o artistarinho se relacionasse com as coisas sem hierarquias. Não sabia muito bem o que elas queriam dizer, pois as cores extratonais não tinham formas. Cada encontro, proporcionado por este *habitat*, gerava transformações em seus cantos, fazendo com que eles carregassem variações nas melodias flauteadas. Havia dentro de cada som uma ancestralidade de outros sons.

O artistarinho tinha dúvidas sobre quais forças o conduziam: parecia que estava num transe extratonal. Delirou com as cores do mundo. Blocos de sensações deixavam as diferenças subirem à superfície já que as misturas convencionais sempre tendiam ao mesmo sentido. O artistarinho se viu cercado de potências: outras maneiras de percorrer seu *habitat*.

Seu corpo transformou-se, forças surgiram de seu bico, garras e asas. Ele ainda não as entendia muito bem, mas parecia que lhe geravam movimentos intensos. Isso deu uma certa angústia ao artistarinho: a limitação do território pouco experimentado. Conhecendo melhor seu *habitat*, movimentou-se livremente por ele e voar facilitou as coisas.

Foi até as margens de uma geografia caoide[1], constituída de filosofia, arte e educação. Aceitar ser um artistarinho lhe agradou. Cantou convidando um coletivo, regendo uma sinfonia de flauteados, grasnos, assovios, arrulhos, ruflos, trissos: uma cacofonia passarinhal para

[1] Conceito que Deleuze e Guattari definem em O que é a filosofia como "um caos tornado consistente, tornado Pensamento" (2010, p. 245), onde filosofia, ciência e arte são uma espécie de oficina que constrói suas próprias ferramentas: conceitos, funções e sensações que experimentam novos modos de vida.

tensionar um povo que ainda não existia. Agarrou-se ao mais alto fio do mais alto poste e de lá escutou as ressonâncias de seu chamado.

A heterogenia dos cantos é feita neste estado entre o caos e o cais[2], fazendo variações nas canções já conhecidas. Montando um plano consistente, repleto de potências que a revoada produziu. Este artistarinho percebeu que, ao compor uma sinfonia-pesquisa, convidou outros pássaros: novas forças e intensidades que lhe dão força para cantar.

> Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos./ De um que apanhe esse grito que ele/e o lance a outro; de um outro galo/ que apanhe o grito de um galo antes/ e o lance a outro; e de outros galos/ que com muitos outros galos se cruzem/os fios de sol de seus gritos de galo,/ para que a manhã, desde uma teia tênue,/ se vá tecendo, entre todos os galos (MELO NETO, 1968).

Os pássaros são insistentes.

Já não queria só a arte, misturou-se com a filosofia e a educação para compor uma Obra-Aula: uma maneira de proliferar o seu flauteio para tantos que ainda não surgiram (DELEUZE; GUATTARI, 2015). Na

---

[2] "Do caos ao cais" é um artigo do site Razão Inadequada, que diz sobre o conceito de caoide, onde nos dizem que "com a Filosofia, fazemos o percurso do Caos ao cais. Essa é nossa forma de dizer que o pensamento navega de modo frágil e ao mesmo tempo audaz num mar de forças, mas quer, hora ou outra, atracar, encontrar pontos de descanso, um pouco de consistência." (RAZÃO INADEQUADA, 2017, online)

margem de seu *habitat,* juntou-se com outros pássaros e formou uma banda musical - uma revoada de margem - um coletivo que criou algumas zonas de indistinção morfológica: uma combinação de elementos superpostos que compõe o meio (DELEUZE, 2011; DELEUZE; GUATTARI, 2011e).

O artistarinho já sabia algumas notas, experimentava alguns improvisos, mas foi escutando os pássaros mais velhos que conseguiu perceber a potência de seu flauteio. Duchamp era de uma espécie diferente, um pássaro oportunista, ocupava-se de ninhos construídos pelos outros e dizia: "-é meu". Não precisava de esforço técnico para fabricar suas casas, nem de matérias brutas e de bicadas incessantes: havia percorrido um caminho conquistando um flauteio único. Canta sem imitar, apropria-se de *habitats* estranhos aos pássaros: faz um ninho num rolo de fios.

Entendeu que esta é uma das formas de se passarinhar: transformar ninhos pelo som do bico (ao invés de duras bicadas); perceber o gosto deles com suas garras; desenhar rotas com suas asas. Tal qual o pássaro Duchamp, apropria-se de espaços e objetos como sendo seus, modifica-os cantando, agarrando e voando: sem necessidade de representar. O extratonal não estaria escondido nessas formas?

Asa-Garra, fotografia da série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: arquivo pessoal

O artistarinho escuta um outro canto. Era Kaprow juntando-se ao bando com suas batutas no lugar das asas. Orquestrando fazeres, chama outras aves a serem pássaros: um som que as transforma. Flauteando coletivamente, consegue tornar o mais tímido pio em volumosos grasnos, guinchos, crocitos, chilreios e gorjeios. Os discretos barulhos, agora reunidos, ganham consistência numa composição "com suas distorções de som, bipes, estáticas e quebras de comunicação [...], ultrapassa[ndo] a música eletrônica das salas de concerto" (KAPROW, 2003, p. 217). Mas de que adianta cantar sem ninguém para lhe acompanhar?

Todo pássaro é uma ave, mas nem toda ave canta.

Como flautear sem emitir sons reconhecíveis? Alto, e quase imperceptível, o pássaro Malevich junta-se, dispensando a imitação: prefere sugar notas. O artistarinho encanta-se com esta melodia que não melodiza, um vórtice do som surgindo como *bips:* barulhos estranhos que não existem na natureza. Estas criações artificiais descodificam linguagens passarinheiras estruturadas. São códigos sem referencialidade, interrompendo a significação que satura os signos (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). Mesmo sem saber muito bem que música se formava, um rumor preenche-se como sensação, esquisitos sons que compunham acordes sem escalas.

Dispensando as melodias únicas, este pássaro se torna tão intrigante. Nenhum antes havia entendido o que ele cantava, mas se deixava levar pelas sensações, experimentando, cada um à sua maneira, as esquisitas composições. O artistarinho aprende que sugar sons é "apagar a representação [e também] é apagar também o referente" (GIL, 2010, p. 16). Malevich coloca-se na margem do *habitat*, construindo cantos sem depender de interpretações de partituras.

A plumagem do artistarinho começa a cair. Isso o deixa mais confiante para conhecer melhor seu *habitat*. Convida outros parceiros para hibridizar sua sinfonia e torná-las mais plural. Atreveu-se a compor arranjos mais complexos, pois parecia que algo faltava nessa heterogenia. A educação surge fazendo o canto coletivo ganhar formas menores: desterritorializadas, coletivas e políticas (DELEUZE; GUATTARI, 2015). O território estremece em multiplicidade e o artistarinho escuta um novo flauteio: o artistar (CORAZZA, 2013).

Um *habitat* não se conhece facilmente. Ao olhar apenas de uma maneira para ele, desvia-se da profundidade que ele oferece. Voar por outras rotas se mostrou uma forma eficaz de mudar a perspectiva do artistarinho sobre a geografia. A insistência fez com que ele se deparasse com coisas ainda não significadas: o que eram essas cores extratonais?

Aprende que elas são formas de fazer vazar estruturas. Desviou-se dos modelos e das programações, e com a passarinha Corazza, parafraseando Deleuze, descobre que uma sinfonia é “ensaiada, como no teatro” (CORAZZA, 2013, p. 17). Trabalho, suor e treino são as formas para improvisar e inspirar-se.

O artistarinho segue na força da artistagem. Escolhe seus frutos, textos, livros, cores, sementes e conceitos, definindo como feitos por si. A passarinha é quem lhe compartilha estes elementos, e diz que eles haviam de ser flauteada “por nós; e, ao mesmo tempo, torná-los outros, deformando-os por amor, desde que por eles fomos seduzidos” (CORAZZA, 2013, p. 18).

Cantar sem representar, bicar a borda, não imitar o ninho de nenhuma outra ave: definindo que deve-se tornar sem ser sucessão de nenhuma forma original antecedente, combatendo os flauteios dogmáticos já sedimentados (CORAZZA, 2013). Preenchendo a paisagem sonora do território com novas lufadas agitadas pelas suas asas, vivendo a educação do mesmo modo em que um artista vive sua arte.

Um artistarinho quer tornar-se confiante, mas ainda lhe falta dizer sobre um elemento do seu plano: a linguagem. Seu bico é a própria desterritorialização: não foi feito para flautear, e sim para comer

(DELEUZE; GUATTARI, 2015). O penoso então sente-se corajoso, pois ao cantar, convoca revoadas em modificação constante.

Sentindo-se confiante, sabe que nem todo canto é uma ordem, pois eles carregam consigo uma variação que é feita por um pio sutil e indireto que o acompanha. Assim, percebe que não há um sistema rígido, onde os flauteios teriam sentidos únicos, mas, sim, um que "se apresenta em desequilíbrio perpétuo, [...] a própria língua põe-se a vibrar, a gaguejar" (DELEUZE, 2011, p. 139).

Uma linguagem sem necessidade de ordem, sentido único, mas que acredita na mudança e na desterritorialização absoluta (DELEUZE; GUATTARRI, 2011b; 2011e) como forma de se constituir uma nova terra em meio à educação. O artistarinho flauteou, mas não quis organizar o canto, apenas queria um novo lugar para pousar. Sabia que, pelo bico, garras e asas, descobriria a textura extratonal do que antes era uma mancha cinza: potências criadoras de um território habitado.

Ob.so.les.cê.ci.a – 2º movimento. 2017 (Fragmento do vídeo).
Fonte: arquivo pessoal Link: https://bit.ly/2JFcCNg

Para quem ainda não voa: uma segunda apresentação

Esta pesquisa versa sobre a contribuição que a arte contemporânea vem a oferecer à docência. Objetiva-se evidenciar uma Obra-Aula através da produção artística do pesquisador e como se relaciona com a artistagem (CORAZZA, 2013). Ao perceber os vazamentos que a arte contemporânea ocasiona à educação, mostram-se os encontros e experimentações com essas duas áreas.

Uma dissertação que se delineia num plano de consistência nas fronteiras borradas da filosofia, da arte e da educação. Nas Filosofias da Diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010, 2011a, 2011b, 2011e, 2015), encontra-se potência para manifestar as transformações dos significados hegemônicos incrustados nos significantes e nos signos. Partindo desse desenho, monta-se um agenciamento, responsável por evidenciar os picos de fuga das relações estabelecidas.

Ao fazer variar o pensamento comum da comunicação de informações em contextos expressáveis, desvia-se dos elementos combinados e de um código entendível entre destinador e destinatário (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). Encontrando os vetores que tensionam os movimentos de desterritorialização e reterritorialização (DELEUZE;

GUATTARI, 2011a), a arte põe a educação a problematizar seus modelos hegemônicos (CORAZZA, 2013).

Procuram-se referências de arte no fazer junto de Allan Kaprow (2003, 2004, 2010), nas sensações de Kazimir Malevich (GIL, 2010) e na zona invisível de Marcel Duchamp (PAZ, 2014), orientação para a prática artística do pesquisador na qual a representação[3] de uma intenção em obra é rompida. Buscam-se formas de fazer pensar com o público, experimentando-as ao invés de interpretá-las.

Compondo a geografia desta pesquisa, a Poética do Banal é o cotidiano inventado como forma de perceber o mundo. Uma prática produzida pelo pesquisador que é dividida em duas séries de obras: Pequeno Território (2016) e Ob.so.les.cên.ci.a (2017). Segmentando-as, são engendradas em sequências diferentes que inventam maneiras de dizer. Seu processo envolveu conhecer espaços e matérias habituais como forma de fazer em arte.

---

[3] A representação nas Filosofias da Diferença é uma redução que impossibilita a criação, dizendo aquilo que já foi dito. Combatendo a árvore chomskiana, que apenas reproduz aquilo que deriva de uma base, Deleuze e Guattari dizem que "toda lógica da árvore é uma lógica do decalque e da reprodução [onde] tem como finalidade a descrição de um estado de fato [...] [e], consiste em decalcar algo que se dá já feito" (2011a, p.29-30).

Questionando os sentidos únicos que impossibilitam a variação e a reprodução de algo já dado, as séries de obras evidenciam o fazer artístico como modo de criar na contemporaneidade. Por elas, os trajetos compõem com os meios. Os processos, procedimentos e criações tensionam um pensar sobre as atividades do artista, contribuindo assim com a educação.

Logo, feitas através dos resíduos da sociedade, são um mote para pensar a obsolescência dos territórios, oferecendo tensão aos fazeres artísticos e educacionais. A prática do artista usa como agregado sensível (MACHADO, 2009) o cotidiano em situações ainda impensadas: o que está visível e dizível (DELEUZE, 2016).

Colocando em heterogenia com uma educação que transcria, sem modelos e programação, ensaiada como num simulacro de um teatro de artistagens de Corazza (2013), a poética do pesquisador mostra exequíveis modos de um fazer docente como arte. Desta forma, os procedimentos criam variações nos processos hegemônicos das didáticas sedimentadas, dando um fôlego com "novas e fortes lufadas de enunciação, que nos leva a pensar e a viver a Educação do mesmo modo que um artista pensa e vive a sua arte" (CORAZZA, 2013, p. 19).

Uma Obra-Aula é pensada a partir desse território existencial circunscrito que "marca as distâncias em relação a outrem e protege do

caos" (ZOURABICHVILI, 2009, p. 46). Um modo de se fazer educação como se faz arte, dispensando os modelos e saturados de bom professorado (CORAZZA, 2013), contribuindo ao pensamento acerca da prática docente na contemporaneidade.

A dissertação se desenha em um método que se descobre fazendo. Um passarinhar à maneira de uma cartografia (DELEUZE; GUATTARI, 2011a; DELEUZE, 2011) que voa, bica e agarra um território, encontrando forças passarinhar. Pousando sobre os artistas referência, bicando frutos poéticos e cantando uma Obra-Aula, ele faz melodia com a artistagem docente (CORAZZA, 2013). Um modo de superpor elementos variados, "não pode[ndo] ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo" (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 29) para pensar o impensado, bem como flautear o inflauteável.

Nessa perspectiva, compõe-se uma Obra-Aula resultante dos vetores que atravessam a poética e a educação. Ao cortar o caos num plano de consistência (DELEUZE; GUATTARI, 2011b), os processos, procedimentos e criação pelos quais o artista e o professor fazem suas práticas, dotam-se de potências que pensam uma educação como um fazer artístico. Neste espaço de experimentação, vislumbram-se ressonâncias e frequências dos acontecimentos cotidianos comuns, ganhando novas formas e novos usos.

Banho de areia, fotografia da série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: arquivo pessoal

A Arte da Linguagem

> “Me interessa mais amar e mudar as coisas, amar e mudar as coisas me interessa mais”
>
> (BELCHIOR, 1976).

Segundo Deleuze e Guattari (2011b), a linguagem está além dos regimes linguísticos gramaticais que impõem funções ordenadoras e acima dos pressupostos usos comunicadores de informação. Ao invés de um instrumento de mando e obediência, foge de coordenadas semióticas rígidas, arrastando “seu limite agramatical pelas novas potências gramaticais” (ALMEIDA, 2003, p. 27). Assim se pensa uma Obra-Aula, agenciando arte, linguagem e educação na desterritorialização: vazar as estruturas organizadas e sujeitadas.

Uma Arte de Linguagem que abre fendas na estrutura educacional (como um pássaro que abre uma árvore a duras bicadas), devindo artista para montar um agenciamento: superpondo professor, aluno e aula como inventores de novos sentidos. Uma forma de resistir às funções ordenadoras em prol de usos criadores, protegendo-se de “uma triste imagem do pensamento que não para de imitar o múltiplo a partir de uma

unidade superior, de centro ou de segmento" (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 35), procurando impedir que relações já dadas sejam reproduzidas.

Os artistas que a pesquisa traz como referência mostram uma arte que, preferencialmente, dispensa a representação. Postos num plano comum, seus processos, procedimentos e criações são vistos pelo filtro de uma linguagem menor (uma Arte da Linguagem). As suas obras e seus fazeres orientam não somente a arte, mas agenciam com conceitos que permitem pensar práticas docentes.

O processo compõe o território do artista. Em Malevich, os espaços são constituídos e habitados por elementos e forças heterogêneas que se relacionam livremente, retirando a referencialidade do mundo (GIL, 2010). Kaprow coloca a experimentação do cotidiano como forma de fazer junto a obra (KAPROW, 2003; 2004; 2010). Os *ready-mades* de Duchamp colocam os sentidos únicos a variar, entregando a responsabilidade de leitura das suas obras ao público (PAZ, 2014). Em todos esses casos, os procedimentos são a força que move as desterritorializações, invadindo e rompendo as codificações da margem desta geografia do pensamento. Uma criação surge e convoca um povo por vir.

Uma Arte da Linguagem que quer produzir gestos, sensações e coletividades, libertando-se das interpretações. Desterritorializada, política e coletiva (DELEUZE; GUATTARI, 2015), ela não se sujeita, pois "não

há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação" (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 38) que convocam um povo e um regime de signos que ainda não existem.

O pássaro não tinha mais certeza de qual flor era a mais doce, pois sempre bebeu do néctar de hibiscos. Será que abrir uma árvore a cabeçadas lhe será mais nutritivo? Voar mais alto não o fará vertiginar?

Há mais dúvidas do que certezas (aliás, não há certeza alguma) e, ao invés de uma forma docente dada ou já feita, encontram-se processos que engendram fugas pelo fazer (CORAZZA, 2013). Ao carregar consigo procedimentos que criam, outros pássaros com novos formatos de bicos dispostos a bater na dura casca do tronco são encontrados: juntos quebram-na, fazendo brotar frutos estranhos (porém deliciosos).

Ao imitar um modelo educacional já dado, um docente representa as ordens do que está instaurado e programado. Corazza (2013) diz que, para combater esta sucessão de um original, investe-se nos simulacros: "subversivos das hierarquias estabelecidas" (CORAZZA, 2013, p.22). Permanecendo numa mesma territorialidade, um professor é incapaz de degustar novos fluxos e sopros de vida: está fadado a uma circularidade do signo que remete a outro signo perpetuamente significado (DELEUZE; GUATTARI, 2011b).

Uma Arte da Linguagem feita pela força da sensação, fugindo da lógica interpretativa de sentidos únicos que saturam e condicionam seus usos programados. Ao correr por fora desses modelos, uma linguagem menor (DELEUZE; GUATTARI, 2015) pela arte tensiona essas hegemonias a variarem: experimentando e permitindo que o devir artista entre na docência; avizinhando-se de potências criadoras e transformadoras; avassalando os moldes já sedimentados. Descobrindo juntos novos frutos, outros pássaros pousarão para experimentar a doce estranha novidade.

Assim, encontra, nesta linguagem (DELEUZE; GUATTARI, 2011b), que se utiliza da arte para pensar uma docência como forma de inventar algo, a variação dos modelos hegemônicos de boa professoralidade. A sensação é sua força, movendo as práticas imbricadas na Obra-Aula. Uma árvore que não tem nem galhos, apenas uma casca quebrada, que por sua fresta esparrama frutos estranhamente deliciosos que assemelhavam ser praticamente imbicáveis: seu perfume e cor não pareciam como as das já conhecidas boas frutas.

Só os pássaros que jejuam encontram tais frutos das árvores que não tem nem galhos nem troncos.

O processo: destituindo a ordem

Segundo Deleuze e Guattari (2011b), a linguagem foi feita para ser acatada ao invés de acreditada. A palavra de ordem é responsável por marcar poder dentro de uma língua (DELEUZE; GUATTARI, 2011b), fazendo com que os corpos ganhem contornos definidos (ALMEIDA, 2003), impondo transmissão de informações já dadas e coletivamente aceitas, impossibilitando variações. Ao ordenar e sobrecodificar, sentencia a vida a uma triste sedimentação, edificando-se em estruturas cada vez mais rígidas referindo-se a uma infeliz imagem do pensamento.

Precisa-se de um mínimo de informação para que as ordens sejam emitidas e aceitas. Logo, o discurso indireto, que é feito por trás, junto à palavra de ordem, é quase que desconsiderado, impedindo transformações (ou confusões) durante o ato. Significando aquilo que precisa ser acreditado e obedecido, essa ampla ordenação condiciona a linguagem a um uso maior.

A arte, ao invés de se estabelecer em valores determinados, investe na livre percepção do público, sem ordenações nem organizações de sentidos já desenhados. Ao deixar que a sensação seja a sua força (GIL, 2010), ela rompe com a ordem da palavra e deixa o discurso indireto subir

à superfície, colocando a sensação em frequências e relações com o território singular de cada um.

Mas o que seria então uma arte de linguagem? Como não depender dos significados únicos impostos nas palavras de ordem? Como entender o que a arte expõe e dispõe ao público sem significados únicos? Como pode haver uma linguagem sem uma ordem?

O artistarinho canta o mais alto que consegue, mas não sabe bem o quê, até que alguém perceba o seu som e o sinta. O flauteio não tem um significado ou uma ordem: é um convite.

Mesmo dentro das imposições da ordem, há um grito que quer sobreviver (ALMEIDA, 2003). O discurso indireto, feito por trás, é uma saída da invariabilidade. É por ele que se põe a duvidar dos atos que atribui uma incorporeidade ao corpo, colocando as paixões e ações a fazer variar pelo encontro o significante (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). Assim se mantém um movimento pela arte.

DUCHAMP, Marcel, **A Fonte**, 1917.
Fonte: Musee Maillol, Paris, França

Duchamp, quando expõe A Fonte (DUCHAMP, 1917), remove não apenas do objeto seu sentido único, mas ensina como fazer um *ready-made* (PAZ, 2014). Uma reinvenção do próprio objeto, retirando-o de sua estrutura ordenada e creditando no discurso indireto um sentido ainda por vir. Uma invenção, mas que também não é apenas responsabilidade

do artista, pois o público deve fabular junto para construir, em sua sensação, um sentido, mesmo que provisório.

De certa forma, a palavra de ordem monta o processo do artista, pois é nela que um discurso indireto é carregado: uma composição onde forças ganham potência em sensação. Percebendo o que está a sua volta, dispõe um plano e nele sensibilidades se agregam pelos procedimentos capacidades de fazer variar a organização.

A sensação é uma força que desprende os elementos de suas estruturas e de seus usos programados. Deste modo, "deterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 232) e transforma matérias em substâncias. Assim, ela reterritorializa num plano de composição, uma proteção do caos onde os elementos ganham plena potência, e faz a "arte passar pelo finito [plano de consistência] para reencontrar, restituir o infinito [sensação composta]" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 233).

Duchamp retira do senso comum o mictório, compondo-o em um plano limitado de componentes que o destitui da ordem, sobram apenas os afectos e perceptos puros (DELEUZE; GUATTARI, 2010) que se agregam através de ações e paixões ao corpo (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). Os atributos corpóreos do *ready-made* não se modificam, mas suas ações e

paixões permanecem intactas: um objeto. O ato de expô-lo na galeria o transforma-o incorporalmente em arte, perdendo seu uso anterior.

Neste plano de composição, arrasta-se a sensação através de um discurso indireto, ganhando potência ao isolar-se do significado socialmente posto. O ato transforma incorporalmente o corpo mictório, mas o discurso foi carregado por uma ordem: isso é arte e restitui o infinito (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Mas como propor uma experimentação sem um mínimo de orientação? Como o público vai sentir a arte? Como uma linguagem se constitui sem ordem? Como o canto dos pássaros pode ser uma linguagem?

Intervindo uma na outra, a informação e a comunicação "dependem da natureza e da transmissão das palavras de ordem em um campo social dado" (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 18). Mesmo que o público tenha à disposição a atribuição de sentidos livres conforme suas percepções, ainda há invariabilidades. Por exemplo: se está numa galeria de arte, é arte; se o objeto foi produzido pelo artista, é obra; se o curador nomeia a exposição, assim ela se orienta. Se voa e canta, é um pássaro.

Há de se estabelecer uma ordenação ampla a vários indivíduos para que seja replicada em um campo social dado. O discurso indireto ganha importância para se fazer fugir dentro destas estruturas já

sedimentadas. O que está por trás, fazendo-se escondido, carrega consigo uma variação, e é pelo emprego pragmático que ganha força e forma. Mas é dependente da palavra de ordem para isso.

O artistarinho canta para se destacar no meio dos ruídos de seu *habitat*. Por vezes, assusta outras aves ao imitar uma motosserra, mas tem um momento em que seu som não se assemelha a nada já escutado. Nestas ocasiões, nem o próprio sabe muito bem o que saiu de seu bico, mas os outros pássaros conseguem perceber que algo ali mudou.

Duchamp transforma o sentido dos objetos ao colocá-los em galerias de arte. Ao retirá-los de seus usos programados, viram *ready-mades*, fazendo com que o gesto do artista os transforme em pensamento (PAZ, 2014). O significante saturado que carregavam perde seu tom para relacionar-se com outras frequências, criando novos arranjos e acordes que a sensação compõe no seu plano: põem a ordem a variar.

O discurso indireto de um *ready-made* só existe na arte, pois a ação feita pelo artista ainda carrega um mínimo de sentido: está embutido na ordem. Mesmo que o público perceba e sinta à sua maneira o objeto, a orientação monta que aquilo é arte, e deve ser experimentada como tal. Os *ready-mades* convidam o público a um uso de linguagem ainda por vir, que tensionam os limites da arte e dos objetos.

Este objeto emite signos, que, ao serem deslocados de seu uso corriqueiro, perde o significante, que sempre vai fazê-lo remeter-se a outro signo (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). Um fim da circularidade redundante que interrompe os sentidos únicos. Desta forma, é o discurso indireto que coloca em variação a palavra de ordem, fazendo com que as certezas se diluam.

As sensações tomam conta do significado, fazendo surgir outras formas. Uma zona de experimentação que transforma as certezas, rompendo com as imposições do já dado, deixando que essa força (sensação) encontre seus devires. Ao construir ninho com fios de fibra ótica, o pássaro agora flauteia luz.

O procedimento: agenciamento pela prática

Quando um discurso indireto escapa da ordem embutida na palavra, transformações entram em curso. Um agenciamento aponta o pico de desterritorialização desta e suas a relações entre as formas de conteúdo e expressão que o compõem. É nesse engendramento de tais modificações que, segundo Deleuze e Guattari (2011b), existe a forma de explicar as línguas dentro da língua e todas as vozes que pertencem a uma voz.

Um agenciamento dispensa o sujeito centrado e cartesiano de sua composição, abandonando-o e buscando "dissolver qualquer noção essencialista de 'sujeito' como entidade singular ou privilegiadamente 'humana'" (SILVA, 2000, p. 15). Assim os acontecimentos e territórios emergem, dispensando as dicotomias que separam o psíquico do social e o humano do não-humano.

Para construir um pensamento, é importante perceber que "a primeira regra concreta [dos agenciamentos] [...] é descobrir a territorialidade que envolvem, pois sempre há uma" (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 232). Assim "o território cria o agenciamento" (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 232) e é dele que se extrai os fragmentos descodificados que compõe.

Escolhendo o lugar para construir seu ninho, um pássaro não diferencia o alto de uma árvore do alto de um poste. Os galhos de uma figueira ou o rolo de fios de fibra ótica são os elementos de seu território.

Composto por dois eixos que formam uma tetravalência (DELEUZE; GUATTARI, 2011b), o agenciamento modifica e cria novas ancestralidades à geografia do pensamento. O eixo horizontal carrega as formas de conteúdo e expressão, do corpóreo e incorpóreo. De um lado, agenciamento maquínico e, do outro, coletivo de enunciado: o eixo do

acontecimento. O vertical arrasta-se pelo território (desterritorialização, reterritorialização e territorialização): o eixo geográfico.

Inventado, coloca uma ordem no caos, montando um plano para desenhar nele um território. Percebendo as ordens que os cercam - movido pelo desejo de rasgá-las – mune-se de procedimentos capazes de encontrar potências ocultas (mas existentes) no processo. É uma prática que opera elementos a fim de arrancar variações, correlacionando seus eixos ao ser povoado por novos afetos.

Quando Kaprow coloca o cotidiano como meio pelo qual a arte se faz, constrói um agenciamento. Os fazeres corriqueiros são desterritorializados por forças artísticas, transformando público em artista. Encontros que são um investimento na an-arte, aquilo que interessa ao artista e não é considerado arte formalmente.

Em seu procedimento, o artista quer “encontrar o conteúdo e a expressão, avaliar sua distinção real, sua pressuposição recíproca, suas inserções fragmento por fragmento” (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 232) para dar conta de perceber as forças e os discursos indiretos que o movem. Um território não é circunscrito ao acaso, mas é feito por encontros e existências. A cada movimento que o artista faz, ganha novos contornos.

Ao invés de estar pronto, depende de formas de expressão que o faça, de formas de conteúdo que o mistura e protege do caos (DELEUZE; GUATTARI, 2011d). Quando um processo começa a se mostrar, o procedimento vai ganhando complexidade e relacionando elementos heterogêneos que anteriormente não se ligavam.

O agenciamento faz o território ganhar forma, mas, para tanto, é em sua margem que encontra as zonas descodificadas. Ao perceber essas aberturas, desterritorializações movem a sua margem e transformam seus contornos. Dispensando a transcendência, é pela imanência que opera um território que "excede ao mesmo tempo o organismo e o meio, e a relação entre ambos" (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 232), modificando constantemente a geografia do pensamento.

Estas ligações entram em vizinhança com vetores heterogêneos, fazendo que estes ganhem novos contornos. Rompendo com as certezas e sentidos únicos, dependem da conveniência e potência do eixo horizontal do agenciamento (as formas de conteúdo e expressão) para alcançar o pico do eixo vertical (o território). Ao apontar os elementos que o compõem, mostra o que foi reterritorializando ou territorializado.

KAPROW, Allan. **Fluidos**, 1967.
Fonte: metalocus.es

Os Happenings de Alan Kaprow (2011) montam um território que é construído pela variação do comum. As listas das atividades cotidianas ofertadas aos participantes montam suas formas de expressão e conteúdo. O artista transforma público, objeto e espaço ao propor novos usos e relações entre eles. A potência do discurso indireto rasga a ordem da palavra, territorializando-se em um novo contorno geográfico de sua poética.

O comum que o artista propõe transforma os corpos incorporeamente, destituindo a ordenação artista-espectador: uma forma de pensar o fazer artístico e poético dispensando a organização prévia. Ao desterritorializar-se absolutamente (DELEUZE; GUATTARI, 2011b), espaço, objeto e espectador dão-lhes novos contornos e forças. As atividades questionam o papel do artista e do objeto-obra, oferecendo o cotidiano como extraordinariedade aos participantes. Um agenciamento que dispensa a hierarquia dos elementos e traz à superfície uma prática artística como obra.

O artistarinho foi até a margem do seu *habitat*. Lá encontrou Kaprow, com batutas ao invés de asas, regendo cantos comuns. A cada repetição, transformavam-se um pouco: tinham a potência do coletivo. Cada pio, cada grasno era repetido em uma sequência orientada, e a cada execução uma variação apontava novos flauteios. Os que eram orquestrados saíam felizes, com um bico entreaberto, uma satisfação nítida e sincera. Os sons comuns que eram orquestrados ganhavam extratonalidades.

Convocando um povo por vir: um público artista, os Happenings (KAPROW, 2010) colocam o cotidiano como objeto-obra, um uso político que evidencia a estrutura da arte contemporânea. Retirando a organização que estava dita como estabelecida, dá vazão a um discurso

indireto, fazendo o público experimentar outras formas de se relacionar com a arte.

Construindo o agenciamento dos Happenings de Kaprow, apontam-se as formas de expressão e conteúdo do seu território. Um fazer artístico arrastado pelo eixo horizontal do acontecimento, "se reterritorializa sobre a própria desterritorialização" (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 56). Os elementos ganham outros contornos e potências se tornando obra: uma transformação que ganha novas territorialidades.

A criação: as sensações transformadoras

A desterritorialização de uma obra é mapeada ao observar seu fazer em um agenciamento. O processo é que monta um território, mas é o procedimento que coloca em movimento combinações de elementos heterogêneos: é a sua força. Nessa direção, a criação é a reterritorialização: o que se transformou.

O agenciamento entende como as transformações acontecem e como elas surgem. Deleuze e Guattari (2011b; 2011e) dizem que existem picos de desterritorialização relativos e absolutos, positivos ou negativos, que são independentes ou coexistem concomitantemente.

Dependente de uma máquina abstrata para se tornar absoluta, uma desterritorialização é operada pela pragmática. Nela, as substâncias (matérias que ainda não têm uma forma) ganham potência, livres de opiniões e codificações, transformam-se em novos sentidos e reterritorializam-se "sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho ou sistema" (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 238).

Um discurso indireto, levado pela sensação, tensiona a descodificação da ordem, transformando uma substância sem significação e sem forma: ele é a força de uma desterritorialização. O território faz com que seja capturado ou matando-o ao não se relacionar com nada, ou capturando-o reterritorializando-o em novos signos.

Malevich, ao pintar o quadrado preto, desterritorializa seu território artístico, transforma a representação em abstração geométrica (GIL, 2010). Não apenas por produzir não-formas, mas por colocar no lugar de pictoriedades um esvaziamento, não há nada, apenas um abismo branco que suga todas as formas anteriores de suas obras.

A desterritorialização relativa é o movimento do território, é ela que coloca seus elementos a se relacionar. Nem sempre cria novas territorialidades, mas segmentaliza e sobrecodifica referindo-se ao que já está dado e estratificado. Ela é indispensável, pois faz relações entre diferentes formas acontecerem.

Quando a desterritorialização é absoluta, cria um novo território pela força “de uma linha vital abstrata [que] traça um plano de consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 240). Permanecendo com potências livres, ela não impõe uma mudança imediata, mas rege os vetores que a compõem numa máquina abstrata.

Para que uma desterritorialização atinja seu ponto mais alto e trace um plano de consistência, demanda uma máquina abstrata (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, 2001e). No plano de consistência, ela vai articular e formalizar conteúdo (corpos, coisas e objetos que entrarão em sistemas físicos e organizações) e expressão (índices, ícones e símbolos que entrarão em regimes semióticos). Ao serem reterritorializados, são substancializados pelos estratos (substância com uma forma), transformados e misturados.

Ignorando “as formas e substâncias” (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 241), coloca conteúdo e expressão em variação contínua, afetando-os mutuamente num plano de consistência. De tal modo, importante é perceber que ela opera pela não-forma (matéria) ao invés da forma (substância), pois “não funciona para representar [e sim] constrói um real por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 106).

A sensação aqui é tratada como uma força e, na produção de Malevich, tem papel fundamental, pois é ela que cria a linguagem

suprematista das suas pinturas (GIL, 2010). As não-formas ignoram “as formas e as substâncias” (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 241), sendo operadas por uma máquina abstrata que dispensa contornos. Ao não se referir a nada, tem seu significante abandonado momentaneamente para relacionar-se livremente com outros elementos.

Novos regimes de signos surgem como produção dessa máquina abstrata (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). Ao compor um plano de consistência, oriundo de uma desterritorialização absoluta, os elementos perdem suas formas e ganham potências para constituir novas relações. As sensações ganham o lugar do significado (regime assignificante), dando outros contornos ao território (desterritorialização absoluta positiva), ou retornar ao significado com variadas codificações, alterando sua forma, mas mantendo intacta a do território (desterritorialização absoluta negativa).

Um exemplo é quando as não-formas suprematistas tensionam relações que criam sentidos para se edificar. Um regime agramatical (DELEUZE; GUATTARI, 2011b) liga os elementos de maneira livre e, como o significado é uma abstração, surge em Malevich uma gramática própria das sensações (GIL, 2010). Cada elemento relaciona-se com o outro a partir das percepções que surgem.

O pintor abandona a representação, passando a trabalhar com matérias ao invés de substâncias (GIL, 2010). Um agenciamento é suposto, e seu pico de desterritorialização coloca conteúdo e expressão a perderem a forma que fazia sua distinção, restando apenas traços que lhe dão intensidade e tensão. As sensações oriundas das não-formas estão livres de codificações e significações, trabalhando num regime agramatical de linguagem.

Cada tipo de desterritorialização, as relativas e as absolutas, dependem uma da outra, coexistindo: carecem uma da outra para operar o território. Quando devém relativa, indicam uma absoluta para dar força, segmentando e a dividindo em "'processos' sucessivos, precipita[ndo]-se em buracos negros" (DELEUZE; GUATARRI, 2011e, p. 238), retornando ao território, modificando algo já formado.

Já uma desterritorialização "absoluta passa necessariamente pela relativa, justamente porque ela não é transcendente" (IDEM, p. 240), ela recorre ao território, pois depende primariamente das formas de conteúdo e expressão. Quando atinge seu pico, ela desformaliza e opera uma máquina abstrata, atingindo, assim, potência livre pelas forças de intensidade e tensão (DELEUZE; GUATARRI, 2011e).

Há outra força que rege a desterritorialização, medida pelo seu grau positivo (que reterritorializa as linhas de fuga) ou negativo

(bloqueando-a e retornando ao território). Elas agem tanto sobre as desterritorializações relativas quanto sobre as absolutas, mas as afetam de formas diferentes.

Quando negativa e relativa, a desterritorialização reterritorializa nos elementos sobrecodificando-os. Malevich, antes de fazer suas pinturas suprematistas, agencia, em suas produções, desterritorializações relativas e negativas. O exemplo é a obra Vaca e Violino (1913), onde sobrepõe uma vaca e um violino numa composição, mas ainda é uma produção do tipo cubista (GIL, 2010). Acrescenta uma nova forma ao cubismo, mas não cria um novo regime de linguagem.

MALEVICH, Kazimir, **Vaca e Violino,** 1913.
Fonte: The State Russian Museum - Saint Petersburg

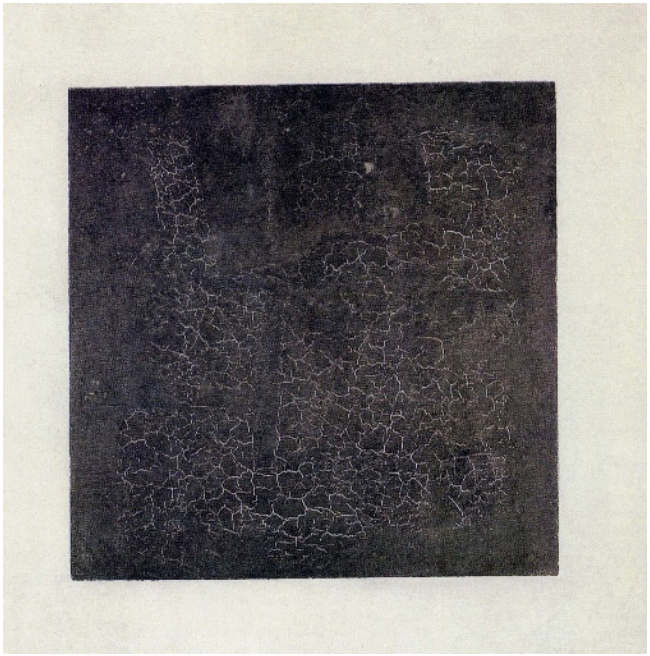
Este tipo de desterritorialização coloca em movimento o território: é a força que o move. Mas há aquelas que são relativas e positivas, dividindo o processo em fragmentos. Ainda na obra Vaca e Violino, mesmo o artista retornando ao cubismo (sua forma negativa), segmenta-a em alogismos (sua forma positiva), que são "a produção, num quadro, de formas que nada têm que ver umas com as outras" (GIL, 2010, p. 13), preparando uma mudança que "desemboca num buraco negro generalizado" (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 238). Mesmo referente às formas anteriores, fragmenta-o.

No caso da desterritorialização absoluta, traça um plano de consistência. Nele, o espaço é povoado por novos afetos, onde a potência o faz ganhar consistência. Como inevitavelmente passa pela relativa, (pois uma imanência depende dos estratos e do território) torna-se negativa, relativizando-se e forçando-a a relações e "conjuga[ndo] as linhas de fuga para detê-las" (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 240). A reterritorialização faz um bloqueio das forças e segmenta-se no território, carregando consigo sua força e organizando-se.

A principal distinção entre essas formas de desterritorialização relativa positiva e absoluta negativa é a segmentação. A primeira separa a própria fuga, corta a linha em fragmentos e impossibilita uma

transformação na captura. Já a segunda forma segmenta o próprio território quando reterritorializada.

Mas há um momento em que uma desterritorialização consegue escapar da relatividade, devindo absoluta e positiva. Quando este tipo de agenciamento se faz, carrega consigo força para dentro do plano de consistência, "uma nova terra [...], e já não só uma reterritorialização" (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 239)



MALEVICH, Kazimir. **Quadrado Negro sobre Fundo Branco**, 1915.
Fonte: The State Russian Museum - Saint Petersburg

É neste movimento que Malevich cria o suprematismo, um “novo realismo colorido enquanto criação não-figurativa” (GIL, 2010, p. 12) que “conduz a potência de uma linha vital abstrata [...] [e] traça um plano de consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 239).

Todas estas formas de desterritorialização ocorrem ao mesmo tempo, e variam suas intensidades. Para que transformações ocorram, os regimes de signos (semióticas) são colocados em prática. Voando cada vez para mais longe, o filhote de pássaro fica preocupado em como vai voltar.

Cria-se um ninho com fios de fibra ótica, abrem-se árvores com cabeçadas, bicam-se frutos até então desconhecidos. Mas um aglomerado de fiapos ou uma casca que brota frutos estranhos é algo novo? Que força o pássaro habitar em seu território?

Nem toda a desterritorialização é uma criação. No processo do artista, ela tensiona seus interesses: ser a força que movimenta os procedimentos. Malevich, antes de ser um suprematista, era um pintor que colocava as formas representativas a sutis variações (GIL, 2010). Ainda figurativas, estas obras pré-suprematistas ainda se referem à natureza e imitam a vida e, mesmo assim, colocam a variar seu território.

De tanto bater assas no mesmo lugar, um dia o pássaro descobriu que conseguia pairar no ar. Encontrou uma flor, foi até ela e, com grande

esforço, conseguiu sugar o seu néctar. Ele tinha agora tudo para se tornar o único a voar daquela maneira. Angustiado, preferiu voar como os outros pássaros e se sentir seguro.

Canarinho na Sete Copas, fotografia da série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: arquivo pessoal

Poética do Banal

> "É preciso que algo *force* o pensamento, abale-o e o arraste numa busca; em vez de uma disposição natural, há uma incitação fortuita, contingente, que depende de um encontro" (ZOURABICHVILI, 2016, p. 51, grifo do autor).

Esta pesquisa seleciona um recorte da produção artística do pesquisador a fim de evidenciar, agenciando com os artistas referência, artistagem docente com os processos, procedimentos e criações de uma poética. Protegendo-se do caos, são escolhidas duas séries de obras que compõem a Poética do Banal.

Compostas de fotografias, vídeos, desenhos e anotações, as obras do artista deixam emergir a pungência que alicerça os seus fazeres. Elas têm algo em comum: um artista-pesquisador que se ocupa em operar espaços e objetos residuais; sua rotina de trabalho; e o descarte/desuso.

O banal é uma transformação de um corpo que não quer ser visto, invisível aos olhos, mas fértil ao pensamento. Sua desterritorialização é

feita pela arte, inventando um espaço e dando contorno ao esquecimento: o comum que se torna extraordinário em obra. Um agenciamento que não hierarquiza os elementos que o constituem, mas as superpõe no território, encontrando forças que o deixem subir à superfície.

A poética da prática banal dá voz a estas singularidades, colocando o comum como objeto-arte político, evidenciando o abandono. Descodificando a ordem estabelecida, embutindo uma variação pelo uso do discurso indireto, experimenta as sensações livre de interpretações: proporciona encontros.

Desdobrando-se em novas maneiras de montar-fazer-dizer sobre o ordinário, Pequeno Território (2016) e Ob.so.les.cên.ci.a (2017) são concebidas através de processos, procedimentos e criações que investem no cotidiano como forma de arte. No alto de um poste, há um ninho de joão-de-barro abandonado. Faz parte de seu trabalho todo ano construir um novo, dando oportunidade para outros pássaros ocuparem aquele território.

O Intruso, fotografia da série Pequeno Território, 2016.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Os elementos deste território dispõem-se em séries, objetos-lugares que compõem obras. Colocando em variação o que apenas reproduz, as desterritorializações movimentam o traçado do plano de consistência, protegendo-se do caos, operando por matérias sem forma ao invés de substâncias formadas.

O processo é o território montado pelo artista-pesquisador, onde busca as suas matérias e pensamento. Fazendo procedimentos que compõem os trajetos de uma geografia, desterritorializa-se pelo movimento dos fazeres. Uma prática que tensiona as formas de conteúdo e expressão a ganharem novos contornos ou uma nova terra (DELEUZE; GUATTARI, 2011e): criar. Assim surgem os encontros distribuídos pelos afectos numa imagem transformável e manejável de um devir artista-cartógrafo, "repousando sobre 'as coisas do esquecimento e os lugares de passagem'" (DELEUZE, 2011, p. 89).

A série Ob.so.les.cên.ci.a e Pequeno Território arranjam um território do artista que pensa o seu próprio fazer. Trazendo à superfície significâncias (DELEUZE; GUATTARI, 2011b), encontra nos procedimentos artísticos as suposições as formas de conteúdo e expressão para construir um agenciamento, pois "é a significância ou a subjetivação que supõem um agenciamento, não o inverso" (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 103). Assim, as criações surgem no seio de uma máquina abstrata que "opera por matéria, e não por substância" (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 104), retendo os picos de desterritorialização ou em novas formas, ou em novas terras.

Os trabalhos que o artista-pesquisador recorta e seleciona como objeto desta pesquisa operam sem a necessidade de formas definitivas,

conservando “um bloco de sensações, [...] composto de perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193), afastando-se da ordenação do território ao orientá-lo num caminho único. Ao criar um plano de composição para a vida, proporciona “liberar todas as sensações que ela contém” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 232). Assim, atravessa-a com agregados sensíveis (MACHADO, 2009) que dispensa as totalizações e estruturas rígidas. Os fluxos que movimentam tal plano deixam orientar-se em novos arranjos, sentidos e texturas.

Antes de olhar para as obras, percebe-se um meio, “o percurso e o percorrido” (DELEUZE, 2011, p. 86) de um mapa traçado pelo artista. O resultado exposto é

> como pássaros que batem com o bico na janela. Não se trata de interpretá-los. Trata-se antes de detectar sua trajetória para ver se podem servir de indicadores de novos universos de referência suscetível de adquirirem uma consistência suficiente para revirar uma situação (DELEUZE, 2011, p. 86).

Trata-se, antes, de perceber a intensidade além da extensidade produzidas pelos trajetos e afectos. Olhar para o processo, procedimentos e criação como habitantes de um mapa que não cessa de vazar. Assim, as obras, ao invés de objetos inertes, mostram o modo pelo qual foram feitas.

Fragmento por fragmento, o pássaro vai colhendo ao seu redor pequenos objetos coloridos. Montando e dispondo um cenário com os elementos encontrados, vasculha um chão repleto de tons verdes e marrons e descobre um tesouro: o lixo extratonal. Seria pouco dizer que quer chamar um parceiro, ou menos ainda que quer deixar tudo bonito, quando o que ele faz é inventar e erguer "suas casas sobre ele" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 232), e "traçar o mapa correspondente" (DELEUZE, 2011, p. 83). As séries evidenciam-se ao deslocar-se pelos meios que exploraram (DELEUZE, 2011): uma maneira de se fazer, mostrando ao público a banalidade das situações percorridas.

Alma de Gato, fotografia da série Pequeno Território, 2016.
Fonte: arquivo pessoal

Série Pequeno Território

> "Vivia o dia e não o sol, a noite e não a lua, acordava sempre cedo (era um passarinho urbano)" (BELCHIOR; TOQUINHO, 1979).

Para a criação da série Pequeno Território, o artista investiu num recorte: um olhar a sua volta, em tudo aquilo que, em um primeiro momento, lhe surgia e lhe parecia estagnado. O procedimento foi segmentalizando em etapas. Numa primeira, foi uma espécie de produção de um inventário-catálogo, anotações e desenhos que relatam os objetos-lugares e o meio: sua casa-atelier[4]. Posteriormente, numa segunda, captaram-se imagens, vídeos e fotos de tudo aquilo que se lançava rapidamente e facilmente aos olhos. Esta registra alguns recortes de um território já conhecido: o que se vê sem esforço.

Os modos pelos quais são feitos os encontros entre matérias-pensamentos que desaguam na criação são vistos na produção artística

[4] Para o artista-pesquisador, a sua casa é o seu atelier. Entende-se que é o lugar de criação e experimentação, pois não distancia a arte da vida.

do pesquisador. A Poética do Banal é feita para “se entender sem precisar explicar. Não é a partir de ideias em comum, mas de uma linguagem em comum, ou de uma pré-linguagem em comum” (DELEUZE; PARNET, 1988, p. 33), de um esforço para se ver.

Trazendo à superfície os processos, procedimentos e criação das séries, abandona-se a descrição que só quer interpretar para dar conta dos caminhos, fazendo “de seu deslocamento algo visível” (DELEUZE, 2011, p. 90): experienciável. Uma arte que se move com uma força passarinhar: uma multiplicidade que “não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 23).

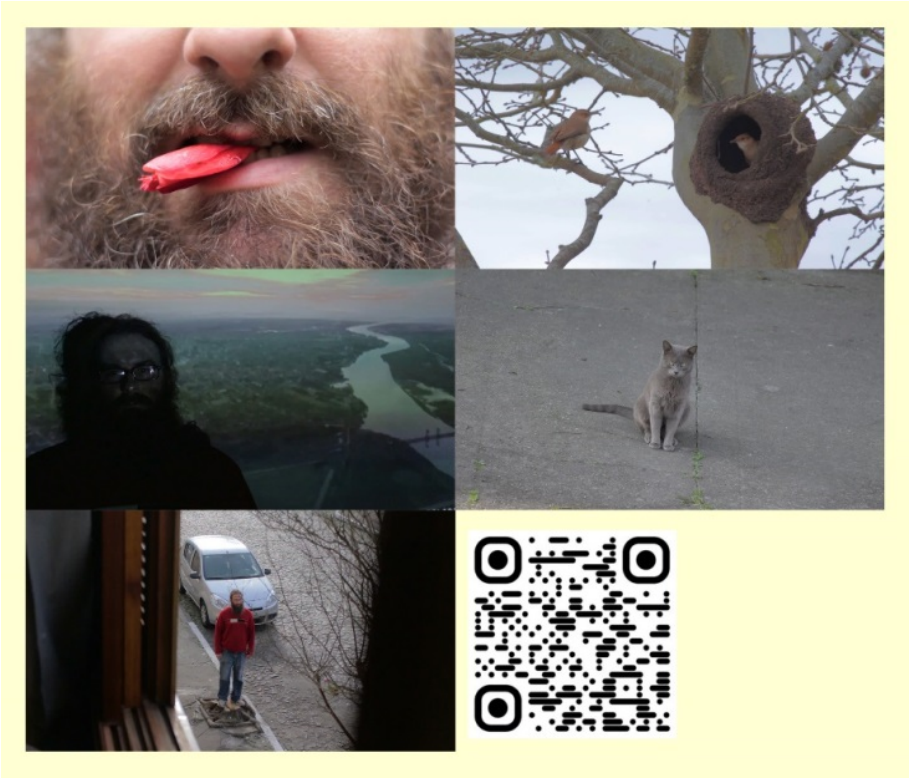
O banal é essa pré-linguagem, que se torna visível e dito pela arte. Escondido, mas nunca oculto, carrega em si significados estagnados e inertes. Um comum que dificilmente é reconhecido por estar preso a um decalque e referir-se sempre ao mesmo significado (DELEUZE; GUATTARI, 2011a). Ao dificilmente variar, impossibilita que seja evidenciado como novidade. Perdendo sua invisibilidade, coloca-se em movimento ao questionar-se a si mesmo.

Os artistas referentes da pesquisa dialogam com esta série. Percebendo o comum como potência, este pequeno território dialoga com a produção de Kaprow, fugindo de um mundo extraordinário como

matérias do processo. Com Duchamp, coloca-se o gesto do artista como objeto de arte. Assim como Malevich, são liberadas as formas de representação, deixando a sensação subir à superfície.

Uma poética pensada em torno das séries de um Pequeno Território experimentado como novidade, trazendo à superfície um mundo obsoleto e abandonado. Assim encontra as potências que surgem de espaços comuns, excedendo "ao mesmo tempo organismo e meio, e a relação entre ambos" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 232), num território que o artista ocupa.

Localizando, em seu processo, um mundo que está à disposição, coloca em vizinhança forças passarinhar num espaço a ser descoberto através de procedimentos. Os modos pelos quais os trajetos são explorados traçam um mapa do meio e "o trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, mas com a subjetividade do próprio meio" (DELEUZE, 2011, p. 83). O artista é constituído por esses deslocamentos, e sua poética é resultado disso.



Meu Pequeno Território, frames do vídeo da Série Pequeno Território, 2016.
Link: goo.gl/Rwm9vG Fonte: Arquivo Pessoal.

Ao buscar os elementos que constituem o território do artista, contemplam-se as sutilezas de um objeto-território percebido pelo seu trajeto. Habitar este meio é um exercício [re]existência, pois sua força o desterritorializa e o movimenta constantemente. Assim como Kaprow, reinventa as maneiras de habitar o ordinário, engendrando movimentos

que pensam o cotidiano: por práticas e pragmáticas que destituam certezas e sedimentações relativas aos estratos.

Durante o processo que constituiu a geografia desta pesquisa, foram destacando-se as forças passarinhar. No vídeo Meu Pequeno Território, o artista repetiu procedimentos e os fazer variar para perceber pistas do que deixa subir à superfície. Uma cor, um som, um pensamento, rastros que iam se formando rotas conforme a poética se montava.

O banal estava escondido?! Ao percebê-lo com os procedimentos que compunham, o processo ganha novas formas, perdendo sua banalidade. As cenas deste vídeo montam um "território [e] cria[m] o agenciamento" (DELEUZE; GUATTARI, 2011e, p. 232). Deste modo, a desterritorialização faz surgir perguntas, pondo o artista a variar seus trajetos.

Exemplo é a cena do gato que atravessa a rua. Ao posicionar a câmera na janela para ver a rua, um felino surge, e logo some do campo do vídeo, fazendo a câmera procurá-lo. Ao reposicionar o enquadramento, o artista tensiona outro trajeto: perseguir o que o meio oferece. O procedimento atualiza-se conforme se faz, pois "é preciso haver uma necessidade" (DELEUZE, 2016, p. 333) para criar, mesmo que seja o procedimento.

Assim como Kaprow, não há uma ordenação certa, nem caminhos a se seguir cegamente (KAPROW, 2010). Ao exemplo dos Happenings, uma certa liberdade é gozada pelo comando, uma variação que carrega consigo maneiras de transformar as rotas, criando novas maneiras de se fazer algo. O cotidiano é explorado pela sua banalidade, percebendo suas imposições discursivas.

Um gesto de artista desfaz a trama gramatical, o signo não se refere mais a outro e rompe a cadeia dita significante (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). Do mesmo modo que Duchamp destituiu o bom gosto em seus *ready-mades*, a série Pequeno Território "não deve ser um objeto belo, agradável, repulsivo ou sequer interessante" (PAZ, 2014, p. 24), evitando que a obra ganhe apreciação formalista[5]. O que interessa nessa relação é o ato como maneira de evidenciar o fazer como arte.

O processo desta série de obras lança um pensar sobre as circunstâncias do fazer artístico e docente do pesquisador. Ao se colocar a simular o que o rodeia, constrói-se um espaço a ser habitado com novas intensidades. Abandonando usos organizados que lhe pertenciam, insere

[5] O formalismo artístico entende a arte com ordenações prévias, onde as ditas linguagens (pintura, escultura, gravura, fotografia) constituiriam formas rígidas a se seguir, endurecendo as possibilidades de hibridismo e discutindo a técnica pela técnica. (WOOD, 2002).

rumores (sentidos provisórios que desconstroem os significados postos) a ocupá-lo. Um lugar que se dota de variações pelo abandono dos sentidos únicos.

Mas é rompendo com a redundância do regime gramatical (DELEUZE; GUATTARI 2011b) que se perde a referência do significado pressuposto. A banalidade, um estado comum de coisas, perde a sua "cadeia dita significante" (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 64) quando ganha uma força absoluta na desterritorialização. Uma nova terra é tensionada ao pequeno território do artista, protegendo-se das forças extraordinárias e dando voz às sutilezas sem formas. Um uso político ao afetar-se "de um forte coeficiente de desterritorialização" (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 35).

O processo começa a construir maneiras de colocar o próprio fazer como meio. Investindo na presença de uma estrutura que abandona, encontra maneiras de mostrar os seus porões: um uso político (DELEUZE; GUATTARI, 2015). Não se quer mudar o espaço, mas mostrar a potência que o esquecimento trouxe, e que o ínfimo é gatilho para engendrar potências criadoras.

Quando a série cria suas obras, elas não são acidentes de percurso, algo que interrompe o processo, não são as bicadas no vidro que nos interessam (DELEUZE, 2011) mas "forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade" (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 37). O fazer

continua a enunciar o trajeto e a obra é o movimento que traça seu mapa, convocando um uso coletivo ao renunciar o individual para fundir-se em uma revoada.

A montagem da série é o lugar de ação do artista, oferecendo um mundo inventado através de forças passarinhar que se ensaiam nas matérias-pensamentos. Um passarinho que desconfia, explora, não cessa de cartografar (DELEUZE, 2011) para perceber a melhor composição do seu território. Um devir que investe na "potência de um impessoal que não é uma generalidade, mas uma singularidade" ao não imitar uma ave cantante, e sim criar asas voando junto as suas forças.

Os procedimentos adotados neste processo de criação da série de obras do Pequeno Território colocam o artista-pesquisador a pensar o impensado. As práticas são feitas em etapas, mudando ou alterando sua orientação conforme os encontros surgem. As formas pelas quais estas táticas são propostas colocam as ações a movimentar as sedimentações dos territórios que habitam.

Malevich constituiu a si um território que exauriu a representação (GIL, 2010). Ao aderir aos alogismos, logo antes de criar o suprematismo, percebe que as formas não têm mais importância. A sensação começa a ganhar fôlego dentro dos formalismos que a arte de sua época impunha,

e o quadrado negro surge como uma necessidade de fazer variar a sua poética.

As séries do pesquisador utilizam-se de vários recursos expressivos (fotografias, vídeos e textos) para se montar. Conforme se percebe o banal que habita, os elementos vão constituindo um território, tal qual em Meu Pequeno Território, um vídeo que segue anotações para compor cenas. Os procedimentos são fundamentais para revelá-las, pois são eles que propiciam encontros por vir. São como rotas orientadas, maneiras que o artista coloca a si como modo de pôr em variação as estruturas sedimentadas deste território.

Nestes modos de se fazer, são produzidas pistas e perguntas que colocam a obra em construção constante. Em Meu Pequeno Território, elas foram descobertas durante a primeira etapa do procedimento onde surgiram pela necessidade de desvendar o que ainda não se mostrava facilmente: Por que esses objetos para referir o lugar em que se habita? Por que um docente depende do seu território?

O artistarinho descobre que as cores extratonais são desafiadoras, há diferentes perspectivas e maneiras de vê-las. Inclinar a cabeça para o lado não era o bastante, era mais prudente agarrá-las e carregá-las consigo. Cada vez que um caminho era percorrido, elas vibravam de maneira diferente, e ganhavam outras formas.

Uma primeira etapa do procedimento é feita: um recorte por objetos e lugares que cerceiam o artista. O caminho é incerto, pois desconfia de um percurso já dado e organizado, surgindo como um rumor a ser perseguido, ganhando forma pelas paixões e ações que o conduzem. Colocando-se em variação, as múltiplas saídas (ROLNIK, 2016) permitem percorrer o mesmo território de diversas maneiras. Os modos de fazer duros e sobrepostos como os de uma "tumba do faraó, com sua câmara central inerte" (DELEUZE, 2011, p. 86) dão lugar a uma montanha escavada, como os modelos indianos: várias entradas que deixam lufadas oxigenar as passagens e os trajetos.

Responsável por mostrar as formas de expressão e conteúdo, um primeiro momento do procedimento começa a supor um agenciamento (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). Responsável por mostrar as relações entre conteúdo e expressão, este aponta a desterritorialização que o arrebata, mas também seus "lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam" (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 31), pensando sobre as maneiras que o constituem.

Este inventário-catálogo de objetos e lugares que cerceiam o artista monta um território provisório pelos signos emitidos. Um olhar atento, que mostra aquilo que rodeia e dá força ao fazer artístico. Um procedimento que investe na extensão da geografia do que já está dado e

é passível de ser dito. Após este levantamento, a câmera é posicionada de forma a captar em vídeo o anteriormente listado: traçar o mapa. Uma maneira de dizer sobre aquilo que o rodeia.

O vídeo Meu Pequeno Território começa a ganhar seu contorno inicial, mostrando os picos de uma desterritorialização relativa (DELEUZE; GUATTARI, 2011b; 2011e), quando o artista move a câmera pelo espaço, procurando o que foi listado no inventário-catálogo dos objetos. O movimento que ele faz ao buscar os seus interesses se desdobra agora em deslocamentos por entre o espaço a fim de procurá-los. Um procedimento que leva a outro.

As formas que já são dadas ainda retratam um mundo incrustado na necessidade de reproduzir-se. O vídeo captura a lista de objetos, um retorno aos estratos, e tudo aqui que é relativo a eles. Mesmo o movimento que a câmera faz é para reproduzir as suas funções: um instrumento que segue o outro, que se sobrepõe ao som. Algo impede a descodificação das margens deste território.

Uma sensação paira pelo ar e, com Malevich, pensa-se que não é entregue em uma forma definida: é processual. Ao observar as diversas formas que se sucedem dos vídeos capturados, uma desconfiança surgiu. O artistarinho sabia que dentro daquele fruto havia algo, mas tinha de encontrar um modo de abri-lo. Talvez seu bico ainda não estivesse

preparado para prová-lo. Isso o fez ter coragem de agarrá-lo e voar com ele. Jogou-o bem do alto e, quando caiu no solo, notou que brotou uma árvore: era uma semente.

Uma segunda etapa surge, um investimento no deslocamento: andar-perambular entre esses objetos. Algumas sutilezas são mostradas, vazamentos que o corpo do artista percebe. Por que ele sempre anda de cabeça baixa? Por que olha seus pés ao invés do que está a sua frente? Por que essas percepções corporais se dotam de posicionamentos e enquadramentos por entre esses espaços percorridos?

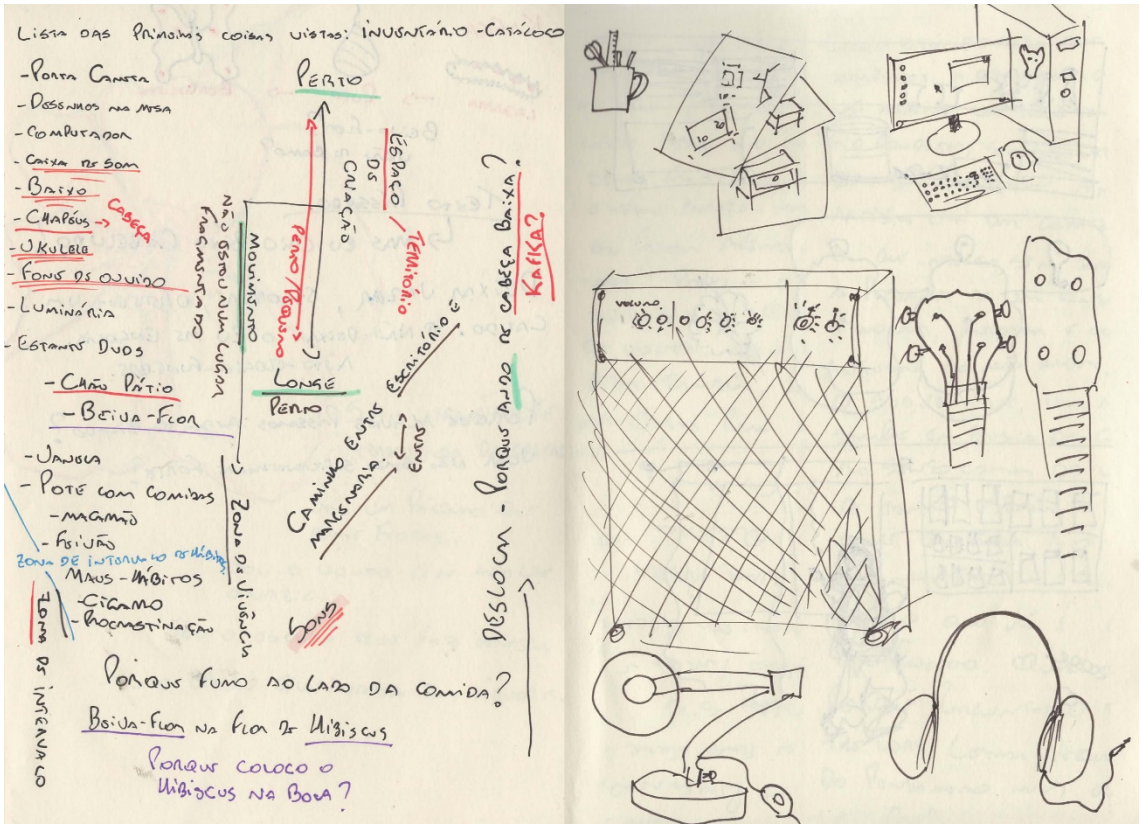
Quando apontada aos seus pés, a câmera revela as flores esmagadas no chão: o som dos passarinhos agora pede passagem. Ao perseguir o andar, outra cena se forma: algo quer fugir do território e voltar com novos contornos. Uma pergunta surge durante o percurso por entre os espaços: Por que as flores esmagadas no chão ainda não tinham sido vistas? Logo ela impulsiona outras cercanias e relações por vir.

O artista muda seu engajamento, coloca a câmera que olha para baixo a observá-lo. Por que o artista fuma em uma janela? Por que inseri-lo no vídeo? Ao perceber as desterritorializações em curso, perseguem-se outras orientações e rotas pelas variações do procedimento. O pássaro descobre que come flores ao perceber o seu ambiente.

Uma desterritorialização absoluta e negativa mostra-se (DELEUZE; GUATTARI, 2001b) por ainda se referir aos estratos. Surgem dúvidas, questionamentos que tiram a significância da sua redundância com o signo (DELEUZE; GUATTARI, 2001b) e o pico desterritorializado abre uma porta para variação, para pôr o que está sedimentado em movimento. Um procedimento complementa o outro, apontando e mostrando o que está dado para começar a desconfiar de sua hegemonia. Mesmo retornando aos estratos, dá-lhes novas formas, não chega a criar uma nova terra, mas põe a transformar as formas dos elementos que constituem o território.

Uma casa feita de cubos de gelo, um ninho feito de fios de fibra ótica, uma obra feita de um mictório, uma pintura de um quadrado preto. Faz perguntar: Uma educação que não tem modelo?! O artistarinho sabia que, para ganhar um *habitat,* deveria inventar uma maneira de se proteger de uma imagem que não cessa de representar.

Uma terceira etapa: ver o que se captou-desenhou e se questionou. Neste momento, percebe-se o que escapa durante a ação de catalogar e de perguntar. Voltar ao mesmo território e permitir capturar-se por fragmentos soltos e sem encaixe, definindo novas perspectivas e modos ao procedimento.



Desenhos e anotações: rastros da Série Pequeno Território, 2016.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Logo, percebem-se as novas relações que se formaram e os pensamentos que surgem do esforço de ver o que estava sedimentado: ganhar outros contornos. Ao permitir-se olhar o que está vazando da estrutura, retorna-se ao que é fundamental para desenhar um território: procedimentos que criam a obra enquanto ela se pensa. Uma etapa não

sobrepõe a outra, mas superpõe ao modo da cartografia e seus mapas (DELEUZE, 2016) para criar uma obra que pensa a si mesma.

À medida que as etapas do procedimento são percorridas, o seu pico de desterritorialização permite impregnar-se de uma máquina abstrata, que é construída por tudo aquilo que foge das significâncias e significados postos (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). Um plano de consistência agora consegue ser montado, uma desterritorialização absoluta e positiva.

Um agenciamento se constrói entre essas três etapas que montam o procedimento. Em sua natureza, segundo Deleuze e Guattari (2011b), ele é constituído de dois eixos: um primeiro, horizontal, "comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão" (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 31). No conteúdo, está o banal inventariado-catalogado e os objetos-lugares na casa-atelier. Misturando e "reagindo uns sobre os outros" (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 31) com seus próprios contornos, é na expressão que os elementos que ganham forma e são enunciados: aquilo que lhe é atribuido. No outro eixo, vertical, numa parte se encontra o território já estabilizado, aquilo que já está significado, e em seu pico está a desterritorialização que é feita a partir deste agenciamento.

Numa primeira etapa, o Pequeno Território do artista passa a ser combinado com elementos já postos, sendo distinguido o que é o seu

corpo do que é o enunciado atribuído a ele. Uma desterritorialização relativa aos estratos que o compõem. Mesmo que o objeto-lugar funcione por si, ele havia de fazer modificar. Um rumor que deixa fluir a sensação, pois "o devir é que subtende o trajeto, como as forças intensivas subtendem as forças motrizes" (DELEUZE, 2011, p. 88).

Algo começa a mover-se. Este primeiro momento é sair do estagnado, iniciando a montagem de um território e de um agenciamento. É o artistarinho conhecendo seu *habitat*, compondo elementos para tensionar encontros. As afecções só são sentidas quando os elementos do território fluem e relacionam-se livremente.

Um trajeto é criado, o pássaro descobre que consegue sair do ninho e ainda tem a segurança de voltar a ele a qualquer momento. Seu território ainda é seguro, é um cais (RAZÃO INADEQUADA, 2017), porém a vontade de voar mais longe depende da coragem que ele terá. Reconhecer o que lhe rodeia é a primeira forma de ensaiar novas terras, de ter fôlego para ir longe: encarar um pouco de caos e recortá-lo.

Às vezes, descansa-se em alguma árvore.

A segunda etapa refere como o artista percebe o seu trajeto, quais são as forças que movem o que já lhe é reconhecível. Algo surge, pula a sua frente, mas o medo de se perceber em obra o assombra. Uma

mudança de perspectiva trouxe um novo procedimento. Ao perceber a presença de seu corpo, outras forças entram na relação artista-lugar.

> "Quando eu te encarei frente a frente e não vi o meu rosto. Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto. É que Narciso acha feio o que não é espelho. E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho. Nada do que não era antes quando não somos mutantes" (VELOSO, 1978).

O banal começa a ganhar sua forma, mas a insistência de permanecer no território o faz localizar-se ainda num local já dado entre estruturas que começam a vazar. A quarta etapa: olha-se o que foi desenhado-captado. Por que no chão tinha flores? Por que o Beija-Flor vai até elas? Por que o artista pousa sobre a janela?

Perguntas que começam a mostrar relações por vir, potências que ganham velocidade. O som surge, uma sinfonia cacofônica havia passado despercebida. O canto dos pássaros e o sino dos ventos estavam perdidos sem despertar interesse durante o primeiro desenho de trajeto.

O artistarinho lembra que Duchamp ocupava os ninhos colocando ovos. Desta forma, ele transforma os ruídos em sinfonia, havia de defini-lo como se feito por ele (CORRAZA, 2013). Uma nova frequência começa a preencher o espaço, uma revoada de sensações que surgiram desta apropriação fez o pequeno pássaro artista querer voar mais alto.

Após novos traços e rotas no inventário-catálogo, adota-se uma segunda postura de captação e registro: novas imagens devem ser feitas. Ao assistir àquilo que escapou, surgem rastros de uma banalidade que tensiona para ser vista. Assim, outras formas de dizer se mostram fortes, iniciando um agenciamento sobre aquilo que ainda estava por vir.

Suas asas tremulavam, tinha vida própria, elas o levavam para caminhos que ainda não tinha feito. As rotas surgiram para pôr a variar o *habitat*. Neste encontro feito por esta "linha de força, silenciosa e imperceptível" (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 276), criam-se obras que se deixam guiar pelas intensidades e ressonâncias passarinhadoras encontradas pelo artista. Através dos procedimentos, é percebido como se constrói o processo, e de como as fotos, vídeos e textos que compunham a série foram criadas.

Estas novas imagens são uma produção. Inventam-se maneiras de dizer sobre o lugar do artista. As flores são mastigadas, elas ganham um novo sabor: mesmo sem um sentido claro, surgem sensações. Anteriormente, eram apenas rastros e, agora, são alimentos pois parou-se de esperar caírem do céu (DELEUZE; GUATTARI, 2015).

Criar uma maneira de dizer e habita-se um espaço em vizinhança com as forças que o movimentam. O artista ocupa o espaço de uma árvore que fora arrancada da frente de sua casa-atelier. O passarinho que não

tem mais onde pousar, cria uma árvore com o que ele dispõe. Inventa uma forma de repousar-se.

Um pico de desterritorialização absoluta positiva é alcançado. A invenção de uma nova terra foi feita num plano de consistência, traçando e montando no pequeno território do artista. Composto de matérias sem forma, opera em potência livre (DELEUZE; GUATTARI, 2011b; 2011e) e dispensa reterritorializar-se em estratos, criando uma nova territorialidade.

Ao dispensar significados e o significante, o artista escapa da redundância que a circularidade da significância dos signos rege. Uma linguagem de artista no seio de uma prática que se edifica numa pluralidade de expressão, escapando de uma semiologia geral, descartando as hegemonias linguageiras e descodificando um sistema de regras (DELEUZE; GUATTARI, 2011b).

Ao produzir as obras, o artista-pesquisador seleciona um momento do seu pensamento, uma criação que transforma o seu território colocando-o em variações. O vídeo Meu Pequeno Território, que compõe a série Pequeno Território, é um recorte de um todo que costura com as outras partes e elementos da série.

Televisor, fotografia da Série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Série Ob.so.les.cên.ci.a

> “Algumas das exposições se apresentam de uma maneira aparentemente exagerada — é uma ampliação da vida normal, uma espécie de visão microscópica da vida anímica, fenômeno ilusório e imperceptível a olho nu.” (CARVALHO, 2001, p. 6)

A série artística Ob.so.les.cên.ci.a ganha contorno conforme os procedimentos montam o processo, criando um fazer-obra. Ao percorrer o mesmo lugar por muitas vezes, varia-se pela reinvenção: voar como se nunca tivesse voado antes, pois “encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças” (ARTAUD, 2006, p. 152-153).

Assim como Kaprow (2003; 2004), o processo desta série investe em um território cotidiano como forma de pensar. Deste modo, a matéria-pensamento, ao invés de procurar algo fora do comum, busca, na banalidade do deslocamento de um lugar conhecido: suas pistas. Montando um fazer de artista que articula com as forças que são

encontradas, percebe-se, no trivial, um desdobramento em arte: maneiras de reinventar as ações rotineiras.

O artistarinho encontra, no meio de uma mancha cinza, uma pequena flor nascendo. Observa-a por um tempo, percebendo que ela não é uma flor qualquer, mas uma feita de fiapos. Parecia que estava achatada, mas, mesmo emaranhada, era perceptível que algumas linhas tinham cores não reconhecíveis. Brilhava como uma estrela, mas não emitia luz, era um vórtice na verdade. Ficava um longo tempo encarando-a para ver suas sutilezas.

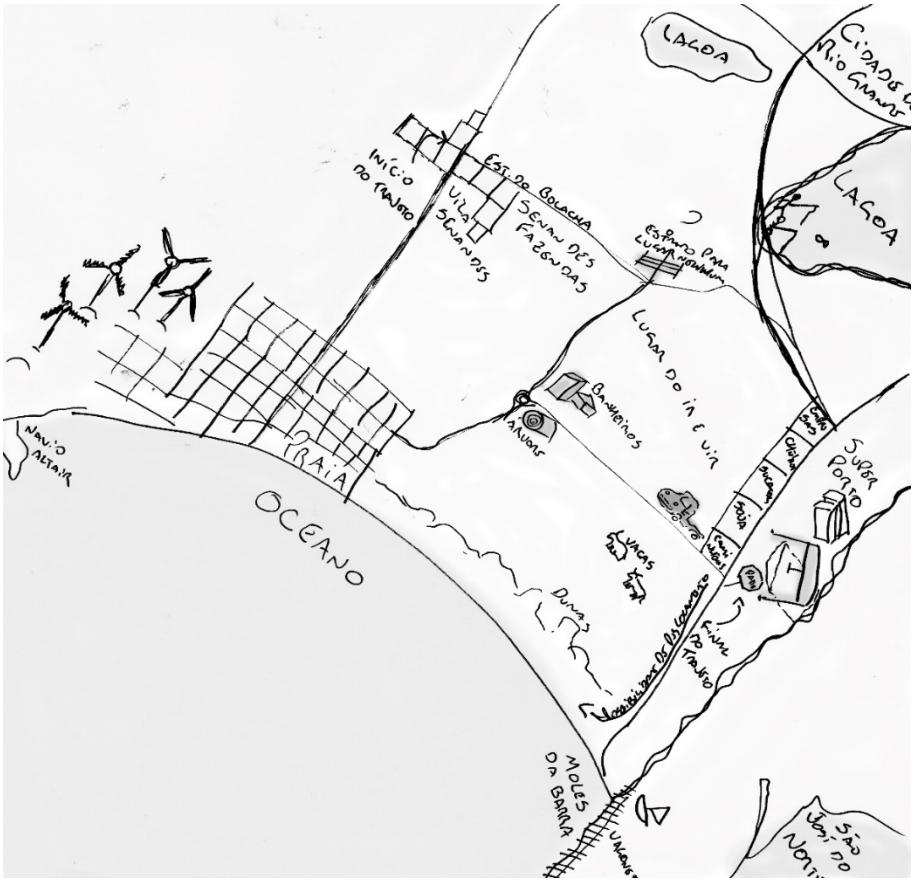
As matérias que compõem o pensamento desta série são mostradas conforme as questões são produzidas. Para tanto, uma orientação começa a montar o processo, e perguntas surgem: Como encontrar potência em um território cotidiano? Como referir algo que não salta aos olhos? Ao persegui-las, pistas de como proceder começam a surgir e maneiras de habitar o plano vão ganhando consistência.

Os lugares que deram mote a esta produção foram Senandes e os molhes da barra da Praia do Cassino, ambos no município de Rio Grande-RS. O processo que levou o artista a estes espaços foi a rotina. De tanto passar por ali, parecia um lugar esgotado, como se não houvesse mais nada de novo: era tudo banal. Assim, reinventar o lugar procedeu-se com

uma forma de encontrar, pela fome, algo a se pensar (DELEUZE; GUATTARI, 2015).

Mesmo desgastado, puído, há de se encontrar formas de reinventá-lo. Segundo Silva, no prefácio do livro *Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense,* de Georges Perec, "lançar um olhar curioso sobre a Cidade, distende o tempo e as coisas banais do dia a dia e traz à tona uma possibilidade de fazer a Cidade enquanto não se faz nada" (SILVA, 2016, p. 7). Logo, para dizer sobre o local, desorganizou-se sua função sedimentada, o deslocamento, inventando um estado de corpo propício a captar singularidades (CORAZZA, 2013).

O Senandes inicialmente foi concebido como um parque industrial para ser ocupado por indústrias e empresas que quisessem explorar a saída rápida e facilitada ao Porto, mas, por algum motivo, acabou permanecendo inabitado. Seu plano de mobilidade foi concluído, e duas grandes áreas receberam asfalto e uma ligação à estrada federal que liga a cidade ao Porto, com a linha férrea. Uma via foi recentemente feita, ligando-o à praia do Cassino, fazendo esse lugar uma espécie de rota alternativa (e pouco fiscalizada) de acesso praia-cidade.



Desenhos e anotações: rastros da Série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Como um primeiro modo de entrar nestes lugares conhecidos, um guia do que é comum foi desenhado. Um início de procedimento, onde o artista coloca tudo aquilo que desperta interesse e lhe é facilmente reconhecido em uma espécie de catálogo-inventário, localizando

geograficamente os seus interesses. Um modo de dizer sobre os pontos que habitam o espaço e, assim, medir as distâncias iniciais, colocando as frequências preponderantes a ressoarem num ritmo (KASTRUP; PASSOS, 2013). O artistarinho sentiu-se desprotegido, voou até o ponto mais alto que conhecia e flauteou todas as notas que conhecia, na esperança de que algum outro pássaro lhe retornasse.

Os objetos-monumentos surgiram. Guindastes que levam os contêineres dos navios até os caminhões se destacam. Também o dique seco[6], que possui um pórtico de oitenta metros de altura, destaca-se no horizonte. Alguns outros pontos também surgem, em menor escala, mas apontando para uma visão mais específica do deslocamento. A placa escrita "não pare viver", o caminhão verde despedaçado, o banheiro químico caído são observações corriqueiras de quem se desloca pelo local.

---

[6] http://www.sengers.org.br/site/noticias/407/complexo-do-dique-seco-de-rio-grande, acesso dia 30 de mar. 2019.

Savana, fotografia da Série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Uma delimitação do espaço do deslocamento e das peças da construção das plataformas petroleiras também estão presentes. Essas descrições funcionam para movimentar um pensamento sobre o lugar, uma desterritorialização relativa aos estratos que compõem o território geográfico. São os pequenos detalhes que se mostram mais interessantes,

como o tronco de árvore queimado, em um lugar onde não há árvores e a cerca que fecha uma estrada de asfalto.

Esta primeira etapa faz fugir ao território comum, mas ainda é relativa aos seus estratos (DELEUZE; GUATTARI, 2011b), referindo-se a um organismo interpretativo e dado. Para uma desterritorialização mais consistente, uma que seja absoluta, vai-se ao encontro de um espaço livre de significações: uma máquina abstrata (DELEUZE; GUATTARI, 2011b).

Para montar um plano de consistência que atinja esse alto pico de desterritorialização, há que se encontrar "sua própria positividade potencial" (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 94). Logo, "fazer da consciência uma experimentação de vida, e da paixão um campo de intensidades contínuas, uma emissão de signos-partículas" (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 94-95) é abandonar as certezas, os significados e as significâncias que o artista tem do local, deixando de ser sujeitado como um ser que se desloca por pontos e tornar-se uma linha.

O artistarinho lembrou que Duchamp se apropriava dos ninhos alheios. Não era um roubo material e, sim, um furto expressivo, já que transformava os ninhos em obras apenas dizendo: é meu. Isto intrigava o pequeno pássaro, pois qual era o vetor que fazia tal transformação? Todos os ninhos eram passíveis de serem modificados? Daí veio sua

grande surpresa: descobriu que são apenas os ninhos onde o artista põe ovos.

Ponte do Bolaxa, fotografias da Série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Ao comparar esse desenho com uma foto de satélite do Google Mapas, o artista percebe que uma das entradas era a menos acessada por ele. Uma estrada de chão batido, com vários pequenos sítios, próxima ao

Arroio Bolaxa, havia passado desapercebida. Esta era uma via pouco usada para chegar tanto à praia quanto ao porto, pois era de chão batido e fazia um percurso mais longo. Esta foi então dada como ponto de partida para um novo deslocamento a ser feito.

O artista leva consigo uma câmera, que lhe permite fotografar e também gravar vídeos, além de um caderno de anotações. Ainda sem um rumo certo, apenas com uma entrada programada e uma vaga desconfiança do caminho a ser percorrido, entra no Senandez pelo acesso próximo à ponte do Arroio Bolaxa. Uma sensação de estranheza ao percorrer um caminho já conhecido, mas que agora, com uma orientação de redescobri-lo, é tensionada.

Iniciando a segunda etapa, pela rota não programada, depara-se com vários pequenos sítios. Ao percorrer este caminho, percebeu que o lugar era uma toca: várias entradas e várias saídas, mas que, por algum motivo, havia apenas uma rota utilizada. A maneira de cruzar esse território parece não variar, mesmo havendo algumas outras.

O artistarinho começa a compor uma nova rota, um jeito diferente de percorrer o seu *habitat*. Ele percebe que coloca ovos em ninhos que nunca havia visto, mesmo estando em seu território. Apropriou-se de alguns, fez proliferar voos com outros pássaros e, encantado com os outros modos, batia as asas de felicidade.

Ao abandonar a rotina, depara-se com algo ainda não visto: as porteiras das pequenas fazendas. Ao passar por elas (antes as via apenas de longe, como um ruído harmonioso), lhe dizem algo: por mais que se passe por um lugar, sempre há algo ainda a se descobrir. As sutilezas são infinitas, reinventando o que está posto. Há várias formas, redistribuindo os afetos e/ou dando consistência aos pontos. Ao tensionar o território com novas forças e rotas, compôs um novo lugar, ainda irreconhecível ao olho: uma pintura não retiniana (PAZ, 2010). O bico do artistarinho mudou de forma, ficou mais comprido e fino, adaptou-se às mudanças que a nova rota lhe proporcionou: abriu frestas em troncos grossos.

Um signo que cansou de remeter-se aos mesmos signos numa circularidade indisponível a novos afectos, escapando e proliferando outras combinações (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). Estas novas relações formaram um rizoma, relacionando-se livremente sem a ordem do deslocamento rotineiro, escapando do significante que quer o cortá-lo (DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

Operando num mesmo lugar e trajeto, a intensidade foi alterada com outras relações que entraram em ressonância. Cada ponto faz vibrar os elementos do território, criando zonas de aderência e conectando-se a outros (DELEUZE; GUATTARI, 2011b), uma sinfonia flauteada por diversos

passarinhos com diferentes arranjos. A nova rota expandiu-se, vislumbrando

> uma arte-cartografia, que repousa sobre [...] os lugares de passagem', [...] [não bastando] dizer que ela é paisagem e que ordena um lugar, um território. Ela ordena caminhos, ela mesma é uma viagem (DELEUZE, 2011, p. 89).

Foram feitas fotografias desta rota, e alguns objetos-lugares surgem com novas forças. Entra-se na terceira etapa do procedimento: olhar o material capturado e dar novos sentidos ao que antes eram único. A sensação começa a preencher as lacunas da falta de significado (GIL, 2010). Assim como Malevich, uma gramática da sensação vai constituindo um espaço, os objetos vão perdendo seu uso organizado para ganhar novas formas.

Um ninho de pássaro dentro de um rolo de cabos de fibra ótica repetia-se na paisagem, nunca haviam sido notados antes. Estes fios serviriam para algum fim, tinham um significado, mas o pássaro o habitou, colocando um ovo nele. O artistarinho colocou outro. Movimentadas por uma desterritorialização absoluta, porém negativa (DELEUZE; GUATTARI, 2011b; 2011e), apontam novas relações engendradas com sensações, reterritorializadas nas novas formas que o território ganhou.

Ninho de fios, fotografia da série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Outras maneiras de sentir. Este agenciamento mostrou o exercício de pensar: o porquê de os objetos-lugares estarem naquele lugar. Questionamentos levantaram novas inquietações sobre o processo. As sensações passam a mover os procedimentos, que, por sua vez, se montam conforme a série de obras se movimenta: uma maneira mútua de pensar o fazer artístico. Abandonando protocolos, modelos e rotas fixas, o território ganha variações mesmo sem perder sua orientação.

A desterritorialização alcança alguns picos absolutos, mas ainda surge na subjetivação (DELEUZE; GUATTARI, 2011b) ao retornar aos estratos (mesmo que com novas formas em seu grau negativo). O território ainda permanece com o mesmo contorno. Mesmo deslocando-se por uma rota menos provável, rastros do que já era dado se repetem, e o que se produz como imagem é ainda uma representação do abandono.

Para investir numa força mais potente que transforme os objetos-lugares (que ainda insistem em fazer relação com o catálogo-inventário), desenharam-se novas semióticas, habitando outros afetos e favorecendo variados encontros. Logo, perguntas surgem para orientar as modificações que estão pedindo passagem: Quais forças percorrem o território? Quais minoridades pedem passagem? Qual o povo que está por vir?

Encontra-se um problema, as fotografias feitas buscam um bom gosto (PAZ, 2014), ao juntar convencionalidades estruturais do que se espera ser agradável aos olhos. Assim como O Rei Midas, que toca os objetos-lugares e os deixa reluzir, prosperar, beneficiando poucos em detrimento de muitos. A forma pela qual essas fotos se apresentam faz fracassar e obriga o artista a buscar algo novo: o intangível. O sensível então deve ser encontrado. Um pássaro disse: “Eis o meu segredo. É muito

simples: só se vê bem com o coração. O essencial é invisível para os olhos” (SAINT-EXUPÉRY, 2015, p. 53).

Estrada Interrompida, fotografia da série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: arquivo pessoal

Então o quarto procedimento se monta: abandonar as formas rígidas. Ao percorrer o espaço com novas perguntas, as sutilezas começam a se mostrar. A rota põe em variação, distribuindo fortes lufadas (CORAZZA, 2013) que agora as habitam e orientam o fazer do artista.

Encontram-se forças que delineiam outros contornos ao território. Os guindastes não parecem mais com animais, eles o são e habitam o horizonte disputando a territorialidade com o artistarinho. O pássaro não faz um ninho dentro de fios de fibra ótica, ele é a própria luz que viaja em velocidades infinitas. A placa que diz para não parar de viver torna-se uma vida nela mesma.

Não pare de viver, fotografia da série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: arquivo pessoal

A série agora discute ela mesmo como se fosse aumentada num microscópio (DELEUZE; GUATTARI, 2015). Os conflitos caros ao artista são evidenciados e colocados numa rota que diz sobre ela mesmo, dispensando os sujeitos de enunciação individuados (DELEUZE; GUATTARI, 2015). Para tanto, encontra, na enunciação coletiva, "seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto" (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 39). Às margens do território, o artistarinho convoca os que faltam: os que põem a variar as rotas já organizadas.

Rede-Barra, fotografia da série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: arquivo pessoal

O deslocamento encontra suas forças ao pôr em relação regimes semióticos distintos, engendrando transformações que convoquem um coletivo ainda por vir. Abandonando analogias, símbolos, polêmicas e mimeses, investe no diagrama que cruza os vetores que habitam os planos de consistência (DELEUZE; GUATTARI, 2011b; 2011e). O ponto mais alto de desterritorialização, absoluta e positiva, monta um plano de consistência e habita uma máquina abstrata (DELEUZE; GUATTARI, 2011b; 2011e).

Essas transformações colocam em prática novos regimes de signos mistos que habitam os territórios deste deslocamento. A arte faz com que ganhem misturas em semióticas estranhas e selvagens (CORAZZA, 2013). Mas, para chegar a essa mudança, evidenciaram-se, nos procedimentos anteriores, suas formas de expressão e conteúdo, montando um agenciamento que fez vazar o que já é dado: o agenciamento é suposto pelas formas que o constituem (DELEUZE; GUATTARI, 2011b).

Os procedimentos da série passaram a servir como modo de montagem do pensamento: rotas que engendram a criação. As formas de conteúdo e expressão evidenciadas por eles mostraram os rastros de um abandono. As maneiras pelas quais o artista supôs o espaço variaram, novos percursos foram inventados para dizer o que ainda não havia sido

dito. Observando o seu próprio deslocamento, percebem-se as forças que o habitavam: o artistarinho encontra uma nova terra (DELEUZE; GUATTARI, 2011b; 2011e). Esta transformação dispensa reterritorializar-se em antigos estratos, pois cria uma fenda no território, modificando seu contorno.

A série Ob.so.les.cên.ci.a monta um território, partindo da observação de um lugar comumente percorrido pelo artista. A forma de expressão é montada pela série de fotos, vídeos e anotações que o artista gerou de um lugar esquecido e abandonado. Transformados incorporeamente, os objetos e espaços se modificam, e o reorganizam com os novos usos.

Assim como Kaprow, o artista se inseriu em processos, evidenciando os procedimentos e transformando-os como sua criação. As obras que resultam do processo ainda são efeitos das rotas perseguidas, que mostram como o artista percorreu o seu meio. Ao dizer sobre o *habitat*, e flautear as suas margens, o artistarinho conseguiu pensar em novos caminhos, encontrando frutos e colocando ovos em ninhos estranhos.

E a série começa a criar-se, por fotos, vídeos e desenhos que dizem sobre as forças de um lugar: novas intensidades. Monta-se uma sequência de fotografias como se fosse um alfabeto de forças que povoam o abandono. Assim como Malevich esvaziou-se das formas representativas

para deixar subir à superfície a sensação, a série Ob.so.les.cên.ci.a abandona a busca pelas formas para encontrar os vetores do território.

O trabalho constituiu-se em série e isto não foi algo desenhado previamente. Percebendo que elas diziam de um lugar, e não de coisas isoladamente, o artista teve a liberdade de rearranjar as obras, trabalhando conforme percebia as suas potências. Cada exposição[7] ganha um novo recorte, e novas gramáticas surgem.

Logo, para criar, "é preciso haver uma necessidade, [...] caso contrário não há nada" (DELEUZE, 2016, p. 333). Assim, surge em uma dupla via que se articula: uma força que rompe com o estado cotidiano; uma fome e escassez de formas representativas. Ao mostrar os vetores que atravessaram o espaço-objeto que se deslocou, rompe-se com a obrigatoriedade de haver uma referência, deixando surgir o deslocamento por ele mesmo em fotografias, vídeos e desenhos.

A série constrói-se pelos seus fragmentos, não havendo a obrigação de referenciar-se à representação de um território geográfico. Parafraseando Bresson, Deleuze diz que "se passa como se [...] apresentasse como uma série de pequenos pedaços cuja conexão não é

---

[7] Esta série já foi apresentada em duas situações distintas, na exposição DESLOCC: As Paisagens Cotidianas (2018) e Fresta – Mostra Audiovisual (2018).

predeterminada” (2016, p. 335), deixando que as obras deixem as sensações livres para ganharem contorno na medida em que são evidenciadas.

Anexo, fotografia da série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Uma Obra-Aula

> “O pássaro de Minerva (para falar como Hegel) tem seus gritos e seus cantos; os princípios em filosofia são gritos, em torno dos quais os conceitos desenvolvem verdadeiros cantos”
>
> (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 11).

Ao deixar-se capturar pelos signos emitidos das obras de Kaprow, Malevich e Duchamp para compor as referências da série Pequeno Território e Ob.so.les.cên.ci.a da prática Poética do Banal, acontece um pensamento sobre as ações ao invés de uma técnica elaborada. As formas pelas quais se processou e procedeu colocaram a variar maneiras de convocar um público que, entre as lacunas disponíveis, cria novos sentidos. Deste modo, uma Obra-Aula começa a se desenhar pelos encontros com a produção do pesquisador e a artistagem docente de Corazza (2013).

Ao inserir o seu fazer como forma de arte, o pesquisador se relaciona com o processo de Kaprow e Duchamp. Depositando no comum e no cotidiano a materialidade de suas obras, é encontrado um outro

mundo ainda por vir. Suprimindo o excepcional da criação, deixa-se de esperar a comida que cai do céu e consegue-se olhar à frente (DELEUZE; GUATTARI, 2015) maneiras de perceber a vida.

O *habitat* agora estava disposto, o artistarinho sentia-se vigoroso. A cada rota criada, encontros potencializaram seu passarinhar, a sua força recebia energia em cada pouso e em cada voo. Enchia o peito e lufava sons de qualquer parte do território, pois recebia a ressonância das revoadas que ele convocou. É bem certo que este canto era estranho, parecia gaguejar, não soava como dos outros pássaros.

Na forma de proceder com a obra, aos poucos, o artista dispensa a representação de um mundo já visto e toda forma já conhecida é tensionada em direção aos outros meios de fazer e dizer. Nesse aspecto, o processo de Malevich contribui para o pensamento da produção da poética do pesquisador, em que ao invés de mostrar o que o rodeia, opta-se por pensá-lo e evidenciar o fazer acima do seu resultado.

Os objetos e lugares são os responsáveis por colocar a Obra-Aula em movimento em suas potências e multiplicidades, permitindo que os agregados sensíveis (MACHADO, 2009) e os usos artísticos comuns sejam arrancados ao se formarem expressivamente. Do mesmo modo de Duchamp, a escolha do que vai ser exposto tem a ver com um fazer pensar ao invés de tentar dar sentidos únicos e significados já postos.

Assim como Kaprow, que tinha uma lista de atividades cotidianas a serem desempenhadas, o procedimento do pesquisador também parte de um roteiro que pretende inventariar-catalogar tudo aquilo que lhe parece comum. Ao orientar-se por essas ações, novos sentidos são tensionados, variando as formas de significar. Ao invés de dar ordens, é no implícito e indireto que se muda (DELEUZE; GUATTARI, 2011b).

Estes objetos e lugares, de modo algum, são escolhidos por sua excepcionalidade e, por isso, aproximam-se dos procedimentos adotados por Duchamp na criação dos *ready-mades*. Por se mostrarem comuns e esteticamente neutros (PAZ, 2014), seu significado parece estar sempre posto, mas, ao reinventá-los como objetos de arte, ganham novos olhares e contornos: além do que os olhos veem (PAZ, 2014). É justamente no pensamento que se dotam de variações.

O artistarinho encontra essa nova terra, mas ainda não consegue dizer sobre ela muito bem, mas sabe que é feita pelos encontros caoides entre educação, arte e filosofia. Ele bica os frutos que encontra, usa suas garras para segurá-los. Está atento aos novos arranjos desse *habitat*, e não deixa de levar em conta a intuição de pássaro.

Um procedimento inventado no seio de uma pragmática, buscando na sua própria variação as maneiras de se dizer. Ao deixar que a falta de sentidos únicos sature, o Pequeno Território busca, na escassez

de formas, a sua variação. Assim como Malevich, o pesquisador tinha a sensação como aliada para buscar modos de variação dentro de um conjunto limitado de peças. O significado único foi sugado para que rumores pudessem mudar o já posto.

Deste modo, há aí uma educação que dispensa os ditos bons modelos (CORAZZA, 2013), também inventando novas maneiras de se fazer. Ao criar uma aula como um artista cria sua arte, é urgente que o processo e os procedimentos também sejam como os da arte. Ao oferecer o seu modo de criar, o artistarinho revela a potência que dispensa imitar outros sons e acompanha o deslocamento, reinventando-o.

As rotas servem como formas de variar o processo, onde novos encontros se façam, mesmo num território saturado. A série Ob.so.les.cên.ci.a é uma sequência de rotas como uma toca (DELEUZE; GUATTARI, 2011a), um lugar onde o animal varia as entradas e as saídas, bem como suas zonas íntimas e estratificadas.

O artistarinho está preocupado em voar, habitando o ambiente, dispensando um caminho predefinido. Observando e conhecendo os contornos e seu território, ele põe a variar diversos encontros nos percursos que são tensionados: uma nova terra é rodeada de frutos, ninhos e revoadas.

Ao criar, tanto o artista quanto o docente utilizam-se de um agregado sensível (o próprio cotidiano), colocando-o em situações ainda impensadas: o que é passível de se inventar. O comum é tensionado a encontros que confrontam sua invisibilidade, tornando-o visível pela arte e experimentando formas de vazar as estruturas.

Ao perseguir os processos, procedimentos e criação do referencial artístico e da poética do pesquisador, uma pergunta surge: O que a arte contemporânea tem a ensinar à educação? Os processos, procedimentos e criação colocam a variar o que é dado como modelo. Ao estabelecer um recorte do que o rodeia, um docente põe a funcionar novos modos educacionais. Mais do que pensar suas práticas, é desenhá-las de maneira a encontrar as táticas que movem a criação.

Para isso, experencia-se o seu território de amplas maneiras. Um conteúdo curricular, por exemplo, não tem uma forma expressiva única, nem um modelo de práxis a ser seguido. Muda-se a perspectiva, deixando-o ser um "lugar de passagem" (DELEUZE, 2011, p. 89) passível de ser atravessada por diversas rotas diferentes. Os caminhos certos apenas reproduzem formas prontas, dificultando a variação. Assim se privilegia "a mobilidade perpétua do real [...], [criando] por meio de experimentações" (CORAZZA, 2013, p. 23), encontrando forças para a

docência “que não para nunca de se deter no jogo da sua própria proliferação” (CORAZZA, 2013, p.23).

Percebendo como a arte contemporânea engendra seus processos, um professor dota-se de potências para inventar, orientado em suas próprias práticas. Levantando os procedimentos que produzem suas aulas, são estabelecidas novas relações, percorrendo caminhos por vir, orientados em forças criadoras. Uma artistagem que leva em conta não somente a arte, mas os meios pelos quais ela se torna. Um professor artistarinho.

Ao dizer sobre sua produção, o pesquisador-artista mostra, nos processos, os procedimentos que criam as séries. Logo, pelas forças que as conduzem, as matérias-pensamentos entram em relação com as maneiras de se fazer a produção poética. O conteúdo de uma aula é visto como uma série, onde aproxima e mede as distâncias entre seus elementos constitutivos, encontrando formas heterogênea de transformação. Este é um trajeto que não cessa de variar pelo dinamismo de explorar o meio e traçar mapas (DELEUZE, 2011).

A Obra-Aula que se cria nesta pesquisa coloca suas banalidades como formas extraordinárias, seu uso político, que expõe os porões de sua estrutura, postulando os casos individuais como indispensáveis (DELEUZE; GUATTARI, 2015). O artistarinho convida a docência a avizinhar-

se a este novo pedaço da terra (que ao invés de transcendente, surge de fora da sua geografia) que estava com ele todo esse tempo: apenas esperando as condições de possibilidade para emergir (NIETZSCHE, 1986). Investindo no fazer comum, abre-se espaço para ocupar o já ocupado com novas perspectivas, forças, rotas e devires.

Corazza (2013) propõe que o professor faça sua aula como um artista faz sua obra. Uma artistagem docente que dispensa os modelos estruturais educacionais de boa professoralidade (CORAZZA, 2013) e coloca no lugar a variação. Esta também pousa na sala de aula como uma zona de experimentação e "nunca diz –'faça como eu faço!', mas convida: - 'venha, faça comigo!'" (CORAZZA, 2013, p.32). Inexiste uma receita de como será feito, ou uma fórmula dada, a criação de uma Obra-Aula como uma artistagem cruza com o processo nas matérias-pensamentos do professor-artista e tem procedimentos refeitos durante os atos.

Para tanto, acompanham-se as variações e encontros. A docência que acompanhar os procedimentos, dispensando os já prontos, modelizados e instaurados, favorece afectações propiciadas pelas proliferações das ressonâncias arteiras. Nessa direção, a criação surge na contramão do referir a algo já dado, investir no que ainda está por vir, dispensando formas prontas. Logo, ao construir uma Obra-Aula, o artista-professor localiza os elementos constitutivos de seu território e os define

como seus, transformando-os em um geopensamento: o processo de um professor-artista.

As rotas deixam-no passar pelo território livremente, sem barreiras intransponíveis que as façam voltar a antigos percursos. Quando o artista-pesquisador se depara com sua vaidade técnica na fotografia, percebe o quão limitante é esse caminho que estava adotando. Foi abandonado o juízo de gosto (PAZ, 2014), descartando a boa aparência para uma experimentação livre de opiniões.

Os atos rotineiros passam a ser o meio pelo qual outras rotas surjam. É indispensável que eles existam, mas também que se deixem proliferar, percorrendo sua geografia. Descobrir o seu pequeno território e experimentá-lo (novamente de diversas formas) é habitar as obsolescências com novas perspectivas potencializadores de encontros.

Uma Obra-Aula passarinhada pondo em fuga os modelos. Um investimento procedimental no que está à volta para inventá-la: reinventar o banal. Permanecendo atento ao que o rodeia, dando novos usos ao que antes era invisível, “teria alcançado um limiar absoluto da desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 36) sem precisar referir-se aos modelos dados. Mas, para isso, suporta a falta de sentidos únicos, deixando a sensação operar as lacunas, fazendo-se como rumores de uma arte de linguagem.

O que, então, dizer da criação? É trabalho em conjunto, onde público-aluno e artista-professor são responsáveis por agenciar as formas de conteúdo e expressão (DELEUZE; GUATTARI, 2011a) do objeto arte-educação: uma Obra-Aula pensamento. Duchamp nos diz que as formas pelas quais vemos o mundo nos fazem pensar a arte (PAZ, 2014) e, estabelecendo relações, encontramos a "sincronização de ritmos, [...] modulação de intensidades e [...] ressonâncias afetivas" (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 276) que dão a via de acesso para tal.

O Pequeno Território do artista-pesquisador encarrega-se de olhar para o seu próprio fazer fazendo. Assim, uma Obra-Aula é criada pela sua própria prática. Observando e investindo nos procedimentos, delimita-se um território com diversas formas de criar. Os arranjos são proliferados, dispensando modos prontos e sem depender de modelos ou de organizações prévias.

Artistas e professores estão imersos em processos que mostram as criações pelos procedimentos que os ocupam, pondo em variação suas obras e aulas. Ao colocar em um plano comum as maneiras pelas quais se faz, percebem as forças que devém a criação. Assim, supõem os agenciamentos capazes de formalizar os conteúdos e expressões em novas modificações.

Para criar sua aula, o professor conhece seu território, o lugar por onde fará seus trajetos. Localizando os elementos que o compõem, o docente cria uma geografia de seu ambiente, inventando maneiras de circular por entre eles. Dá fôlego aos modelos que ignoram as peculiaridades de cada ambiente. A diversidade e o saber de um *habitat* é que coloca em movimento a potência de um pássaro.

O processo é o território montado pelo artista-pesquisador, onde busca as suas matérias e pensamento. Mas é pelos procedimentos que se compõem os trajetos de uma geografia. A desterritorialização movimenta os fazeres; uma prática que tensiona as formas de conteúdo e expressão a ganharem novos contornos ou uma nova terra (DELEUZE; GUATTARI, 2011e): criar. Assim surgem os encontros, proporcionando e distribuindo afectos numa imagem transformável e manejável de um devir artista-cartógrafo: "repousando sobre 'as coisas do esquecimento e os lugares de passagem'" (DELEUZE, 2011, p. 89).

Ao pôr em movimento as matérias no pensamento, percebe-se como a composição de diferentes elementos entram em relação, "colocando em jogo não somente regime de signos diferentes, mas também estatuto de estado de coisas" (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 22). Atravessados pela experimentação, vazam as estruturas. Engendrando

procedimentos, coloca-as em transformação as forças que ligam a heterogeneidade.

Duchamp faz isso ao propor uma zona invisível: ir além do que a visão mostra das obras (PAZ, 2014). Seu interesse é no pensamento que surge das obras, uma constante mutação que põe a variar os significados. O docente também transpõe as grades curriculares, movimentando aquilo que a educação coloca na superfície e voando por entre frestas. Bicar os conteúdos educacionais é transcriar (CORAZZA, 2011) passarinhando.

O agenciamento oriundo dos *ready-mades* estão sempre em constante desterritorialização, pois não se definem nas formas já dadas de um território. Um docente-artista, ao conhecer sua geografia, articula diferentes matérias (de conteúdos já programados), encontrando outras maneiras de colocá-las em suas aulas. Os procedimentos, oriundos de suas experimentações, são agenciados. Fazendo-os perder a distinção de suas formas, engendram novas práticas docentes.

O processo é o plano onde a composição ganha força. Um conjunto superposto de matérias, pensamentos, ações e modos de fazer que, envolvidos em procedimentos, engendram criações. Não existe um modelo único de como fazer arte e docência, pois depende de um modo pelo qual os elementos do território irão se relacionar, compondo práticas

pelas forças e trajetos num meio. Durante o seu andamento, surgem pistas: movimentos e operações de como é aferida.

Um artistarinho cansou de imitar sempre as mesmas notas. Seu bico não tinha mais força para isso: cria outros sons. Voou até um canto do seu *habitat*, ensaiou esquisitices, tinha uma desconfiança que isso lhe renderia algo. Aos poucos, outros pássaros começaram a escutar, as cabeças desconfiadas não paravam de procurá-lo.

Um fôlego à docência com "novas e fortes lufadas de enunciação, que nos leva a pensar e a viver a Educação do mesmo modo que um artista pensa e vive a sua arte" (CORAZZA, 2013, p. 19). A arte além de forma expressiva, mas como um modo de encarar os meios, encontrar trajetos e traçar os mapas.

Um processo artístico-educacional que se constrói em vizinhança com vetores passarinheiros, encontrando, nos procedimentos, novas maneiras de se pensar. Desta forma, é olhando um espaço comum que a banalidade surge pelas frestas que se abrem. Explorar um território em que pululam encontros e esperar os afectos a povoarem. E devir pássaro.

Kaprow convida o público a ser artista, desempenhando papéis cotidianos como maneiras de fazer arte (KAPROW, 2010). Orquestrar ações e experimentações no/do comum, reinventando-as sem as ordenações corriqueiras. O espaço, os objetos e os fazeres são compostos de modo a

não comandar a atividade e, sim, permitir que o pensamento flua livremente.

Um espaço torna-se obsoleto? Como um território é reinventado? Ao perseguir essas perguntas, orientado pelos descartes de lugares rotineiros e de espaços cotidianos, as séries de obras começam a se fazer pelos rastros encontrados: bicando frutos que parecem secos, mas repletos de força e energia.

O artistarinho descobre que seu *habitat* está repleto de elementos ainda não percebidos. Seu pequeno território ganhou novos contornos, os encontros com Duchamp, Kaprow e Malevich ampliaram a criação de rotas. Flauteou e, ao fundo, escuta a ressonância que fazia com a artistagem docente de Corazza. A sinfonia lufava pelo território.

Ao pensar o seu fazer, o artista-professor encarregado de uma Obra-Aula encontra, no seu cotidiano, maneiras de criar (desde que esteja disposto a experimentá-lo como novidade). Assim como nos procedimentos da série Ob.so.les.cên.ci.a, investiu na diversidade de percursos que um processo permite. Transformar o que estava sedimentado, dispensando as rotas únicas, coloca uma força passarinhar de variação aos caminhos. Logo, procede-se de maneira a evidenciar um mundo por vir e pô-lo a ressoar em frequências que mudam as formas de elementos até então banais.

Desta forma, uma Obra-Aula é a invenção de percursos e perspectivas para um território constituído num plano de consistência: criar procedimentos. A espessura desta docência-artista depende de entrega e engajamento ao desenhá-la. Distribuindo pontos, medindo as distâncias meticulosamente, com o maior número de perspectivas possíveis, aproxima as relações ainda não vistas, sentidas e experimentadas.

Voo, fotografia da série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Passarinhar de uma Obra-Aula

> "O conceito de um pássaro não está em seu gênero ou sua espécie, mas na composição de suas posturas, de suas cores e de seus cantos: algo de indiscernível, que é menos uma sinestesia que uma sineidesia[8]"
>
> (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 28)

Uma pesquisa em educação que usa um devir pássaro como força que movimenta os elementos de seu território. Um método ao modo de uma cartografia (DELEUZE, 2011) que se monta numa geografia heterogênea, utilizando-se das caoides (DELEUZE; GUATTARI, 2010) para compor um plano de consistência habitado por afectos das mais variadas ordens. Descartam-se os modelos prontos, investindo na exploração dos

[8] Segundo Edmundo Cordeiro (2007), Deleuze e Guattari criam uma palavra composta: *Sineidesia* (synéidésie no original) em O que é a Filosofia (2010). Em analogia a sinestesia, ela faz referência a *eidos* (forma, essência) em vez de aisthesis (percepção, sensação).

“meios, por trajetos dinâmicos, [...] [traçando] o mapa correspondente” (DELEUZE, 2011, p. 83).

O meio deste passarinhar é construído por uma multiplicidade de matérias que, aos poucos, ganham consistência, criando uma nova terra que surge dessa superposição. Aqui eles são feitos “de qualidades, substâncias, potências e acontecimentos” (DELEUZE, 2011, p. 83). Essas propriedades são levantadas conforme o pesquisador dá densidade à geografia da pesquisa.

Cada elemento que delimita o território tensiona novas potências ao habitá-lo. Sem sobrepor, são distribuídos sem uma hierarquia: superpostos. Os artistas referência, a produção do pesquisador, a linguagem na filosofia de Deleuze e Guattari (2011b; 2015) e a artistagem de Corazza (2013) movimentam-se para pensar uma Obra-Aula que se faz numa arte de linguagem.

Para tanto, abandonam-se os critérios rígidos em prol de estar à espreita (DELEUZE; PARNET, 1988; KASTRUP, 2012), uma atenção própria ao cartógrafo. Uma simples seleção não funciona, pois seriam decalques (DELEUZE; GUATTARI, 2011a) que apontariam e identificariam os elementos sem relacioná-lo ao trajeto. Faz-se então urgente detectar os fragmentos “de pontas do processo em curso” (KASTRUP, 2012, p. 33) e em andamento.

As referências em arte são encontradas por engendrarem a produção poética do Banal do pesquisador. Os artistas são vistos pelos seus processos, procedimentos e criação que adotaram durante o fazer de suas obras e das suas formas de trabalho. Uma mistura duchamp-malevich-kaprowniana com o banal, colocando os atos e a pragmática como maneira de configurar "diferentes políticas cognitivas" (KASTRUP, 2012, p. 33).

Em Duchamp (PAZ, 2014), buscou pensar a arte ao invés da obra em si. Os *ready-mades* são percorridos pelo pesquisador como trajeto e meio de um território duchampiano. Logo, ir além de uma meramente retiniana que se mostra apenas aos olhos é uma das chaves que proporciona encontros com os outros elementos da geografia da pesquisa.

As atividades de Kaprow (2010) libertam o artista da obrigação de uma fisicalidade como resultado de seu trabalho. Ao convocar o coletivo a fazer junto (KAPROW, 2003; 2004), uma ação põe a arte a circular por entre os envolvidos: acabar com a distinção público, artista e obra. Pondo-a em variação, dispensa-se o objeto-obra e investe-se na prática. Assim se propiciam encontros de forças distintas e heterogêneas que habitam, tanto um professor-artista, quanto um público-educando, proliferando afectos. Orquestrando um povo que pede passagem.

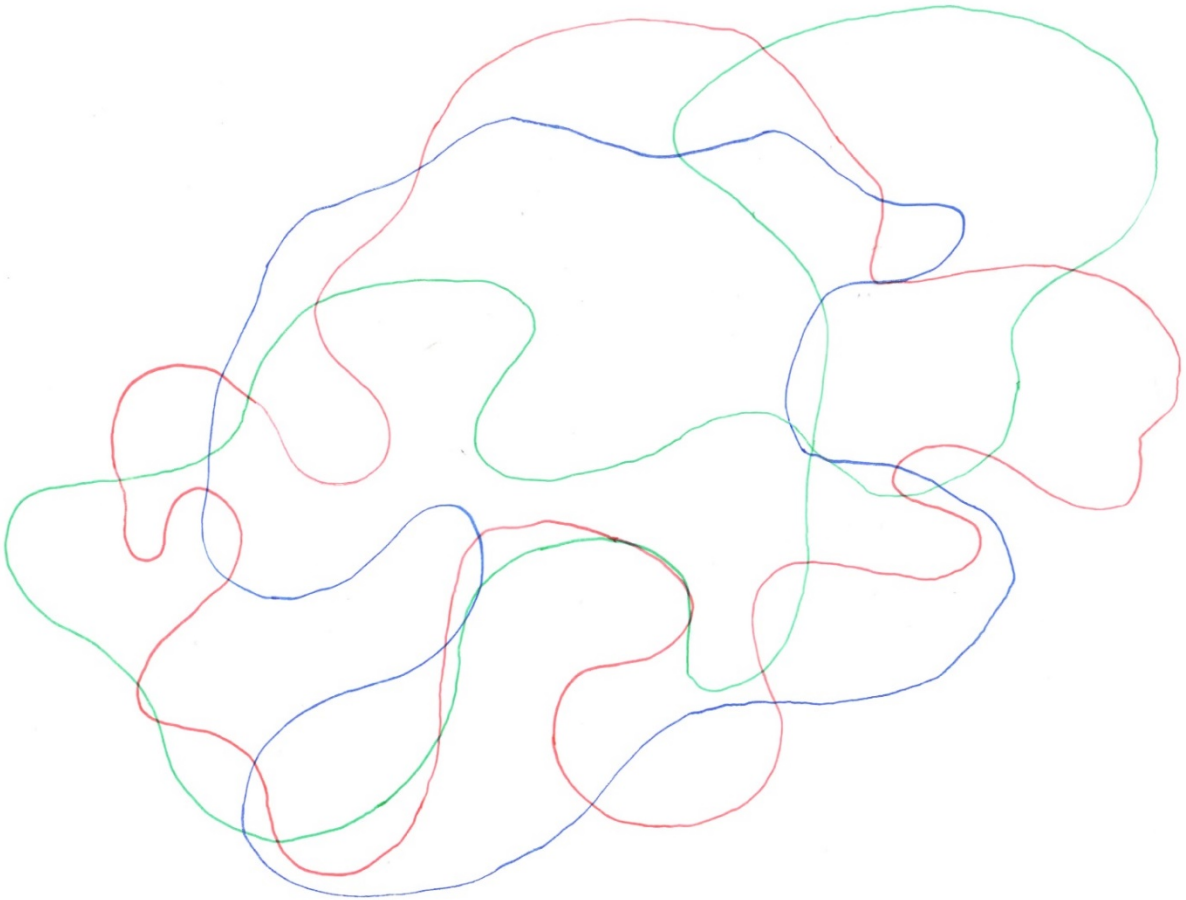
A sensação é a força que movimenta o experenciar da arte. Ao assumi-la como potência de um fazer artístico, coloca-se Malevich (GIL, 2010) como um ponto-vetor que não cessa de movimentar a pesquisa. Dispensar os significados prontos para quebrar a circularidade do signo que remete a outro signo (DELEUZE; GUATTARI, 2011b) é uma maneira de propiciar outros encontros, dispensando as organizações e ordenações.

A docência é vista pela lente de uma artistagem. Corazza (2013) defende que os ditos bons modelos professorais condicionam a educação a uma representação de juízos e velhas imagens dogmáticas do pensamento. O artistarinho voa junto com essa perspectiva e entra em zona de vizinhança com essa força de devir simulacro de um professor que faz proliferar a diferença.

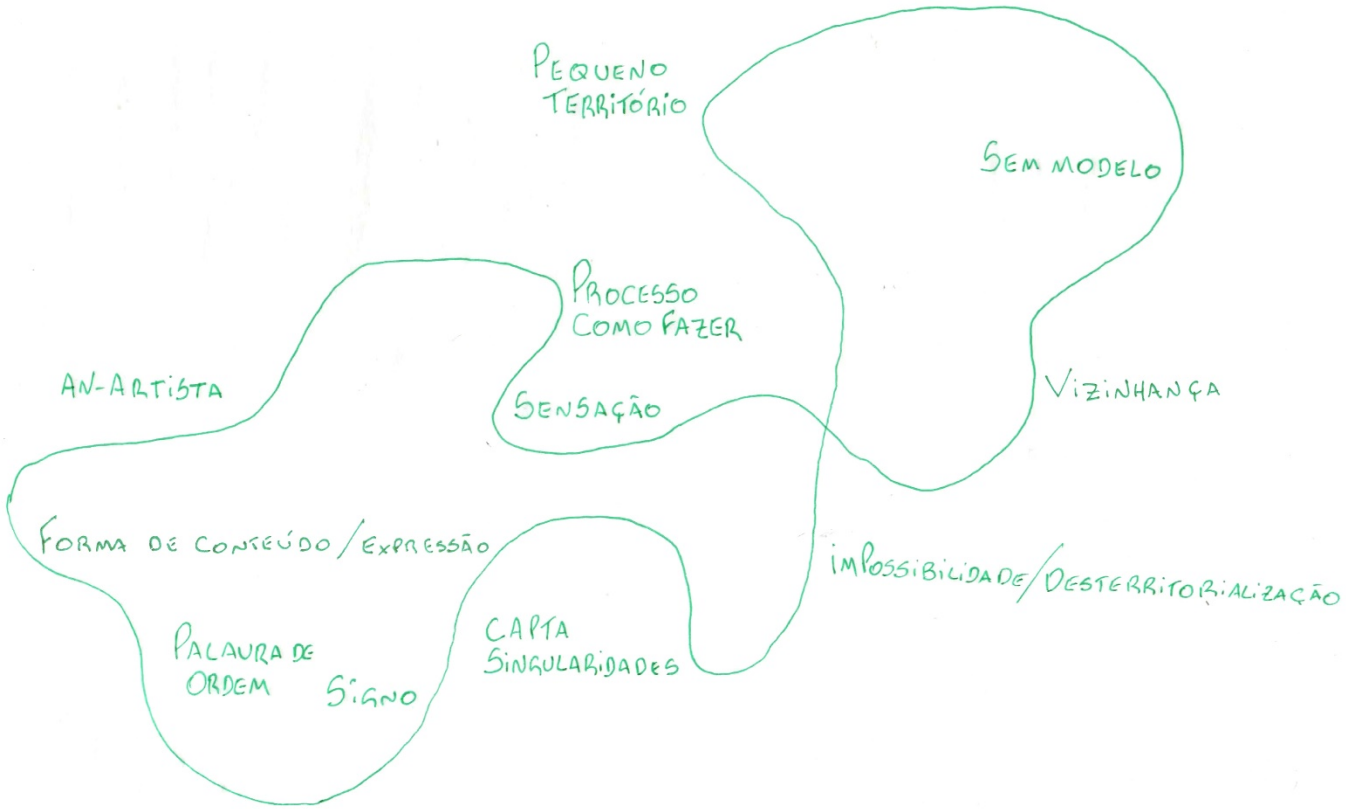
Operando a pesquisa por um pensamento heterogêneo e povoado por uma multiplicidade em ruptura assignificante, uma geofilosofia (DELEUZE; GUATTARI, 2011a) é convidada. Assim, os conceitos ligados à linguagem são profícuos no pensar uma arte e uma educação que se dispõe a variar.

Para tanto, estes elementos ocupam livremente um plano e se relacionam e articulam entre si, ganhando consistência. Inventa-se um território, inventam-se rotas e inventa-se uma força para lufar as estruturas com o passarinhar. Logo se desenha um mapa para

acompanhar os processos em andamento da pesquisa. Um artistarinho habita uma geografia e faz surgir novas formas de pensar a educação e como um artista pensa a sua arte.

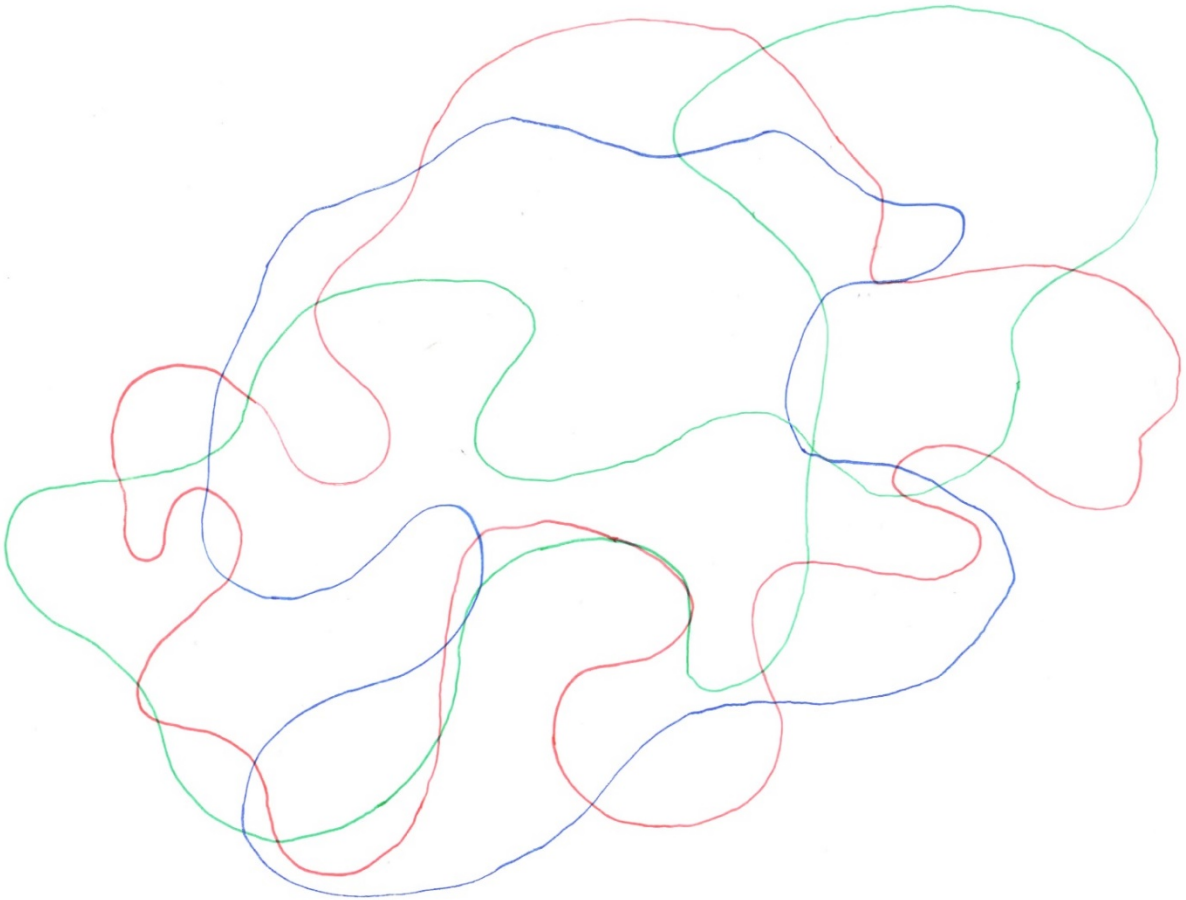


Mapa extensivo dos elementos


PEQUENO TERRITÓRIO
SEM MODELO
PROCESSO COMO FAZER
AN-ARTISTA
SENSAÇÃO
VIZINHANÇA
FORMA DE CONTEÚDO / EXPRESSÃO
IMPOSSIBILIDADE / DESTERRITORIALIZAÇÃO
PALAURA DE ORDEM
SIGNO
CARTA SINGULARIDADES

OB.SO.LES.CÊN.CI.A
AULA TEATRO
ZONA INVISÍVEL
COLETIVO
ATOS
GRAMÁTICA DAS SENSAÇÕES
COLETIVO DE ENUNCIADO
SIGNIFICANTE
POLÍTICO
FAZ COMIGO
DISCURSO INDIRETO

Fazer Junto
Sem Programação
Matéria
Pensamento
Máquina Abstrata
Ações/Paixões
Não-Forma
Coletivo
Transformação
Significado



Mapas extensivo das rotas

Os mapas, as rotas, os afectos

Um território é constituído e traçado. Os mapas resultantes orientam a pesquisa evidenciam a composição de elementos heterogêneos, as distâncias medidas, as relações estabelecidas e as forças encontradas. Eles ganham forma conforme o pesquisador descobre as nuances dos seu contorno e do surgimento dos seus devires.

Adotou-se um primeiro movimento: desenhar os mapas extensivos. Distribuíram-se os elementos da pesquisa em um plano comum, superpondo-os e aproximando-os conforme as relações que se estabeleciam. Zonas surgiram para proteger-se da ordem que quer organizar e hierarquizar.

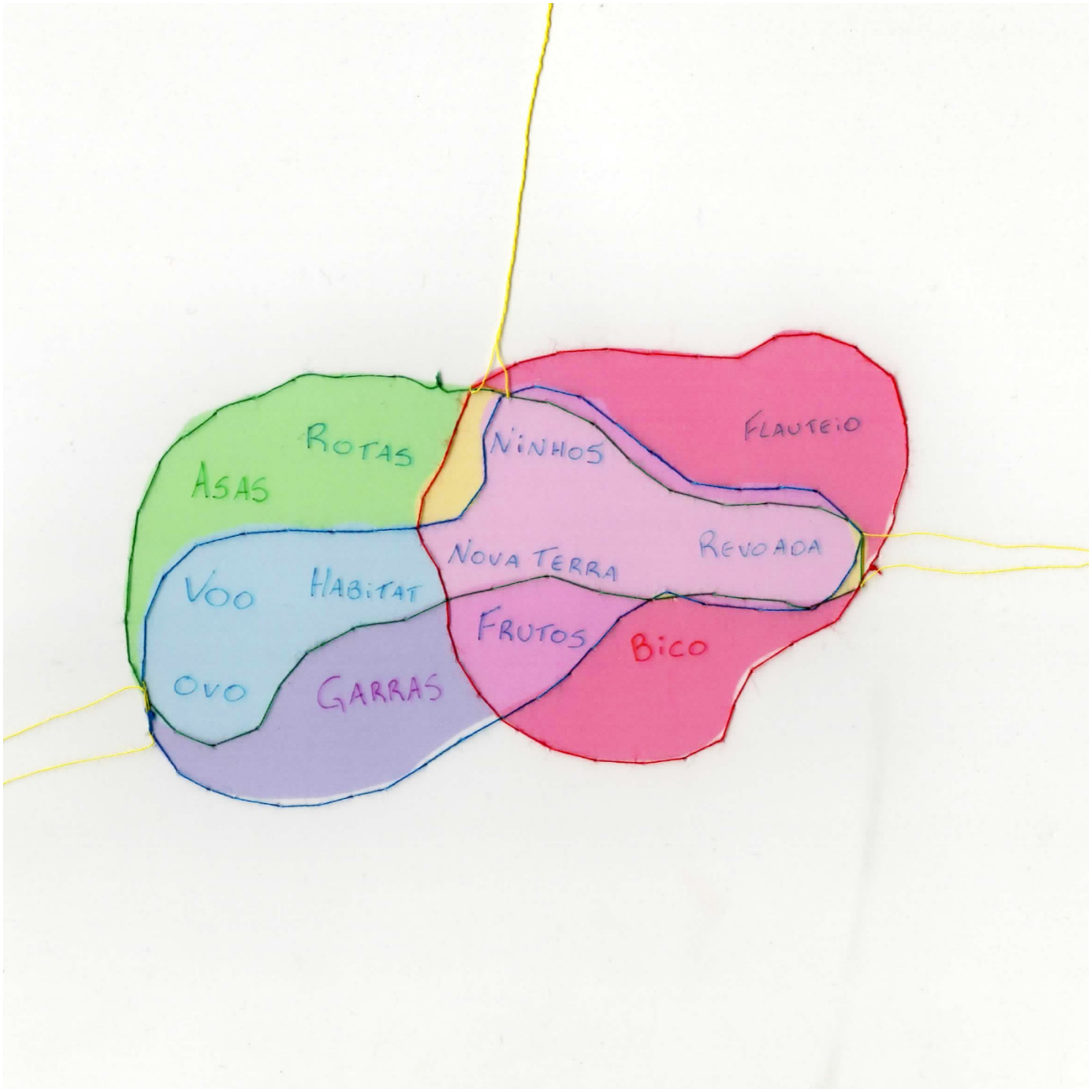
Desenhando o primeiro movimento do mapa extensivo, exprime-se a equivalência "entre o percurso e o percorrido" (DELEUZE, 2011, p. 83). Os elementos se confundem ao serem colocados em movimento. Cria-se uma heterogênese com as unidades distintas que o compõem, gerando transformações conforme as rotas adotadas são percorridas.

O pesquisador percebe que as distâncias ainda são longas para se movimentar caminhando. Logo, encontra-se uma força capaz de ultrapassar as barreiras limitantes da ordem: voar como os pássaros. As

extensões agora não balizam os encontros, pois as asas fazem com que o artistarinho bique e agarre a geografia como um todo.

Circula-se pelo território livremente voando, sem limitações nem barreiras terrestres. Mas um segundo momento surge para proteger-se do caos: as rotas de voos que pulverizam sementes nas margens do território. O artistarinho experimenta três maneiras diferentes de percorrer o mesmo *habitat*, e em cada notou que potências surgiram: planos dentro do plano. Os processos, procedimentos e criações surgem dessas aventuras por percorrer os elementos com novas perspectivas.

O pesquisador, ao desenhar esses dois mapas extensivos (os dos elementos e o das rotas) de seu território, percebeu que ainda faltava deixar que os afectos surgissem. Um devir pássaro foi descoberto quando o coletivo escutou seu canto. Em uma orientação com Rodrigues, o pesquisador mostra seus mapas e como está percorrendo o território e ela diz: -“Voas pelo território como um passarinho”.


ROTAS
ASAS
NINHOS
FLAUTEIO
VOO
HABITAT
NOVA TERRA
REVOADA
FRUTOS
BICO
OVO
GARRAS

ROTAS NINHOS FLAUTEIO

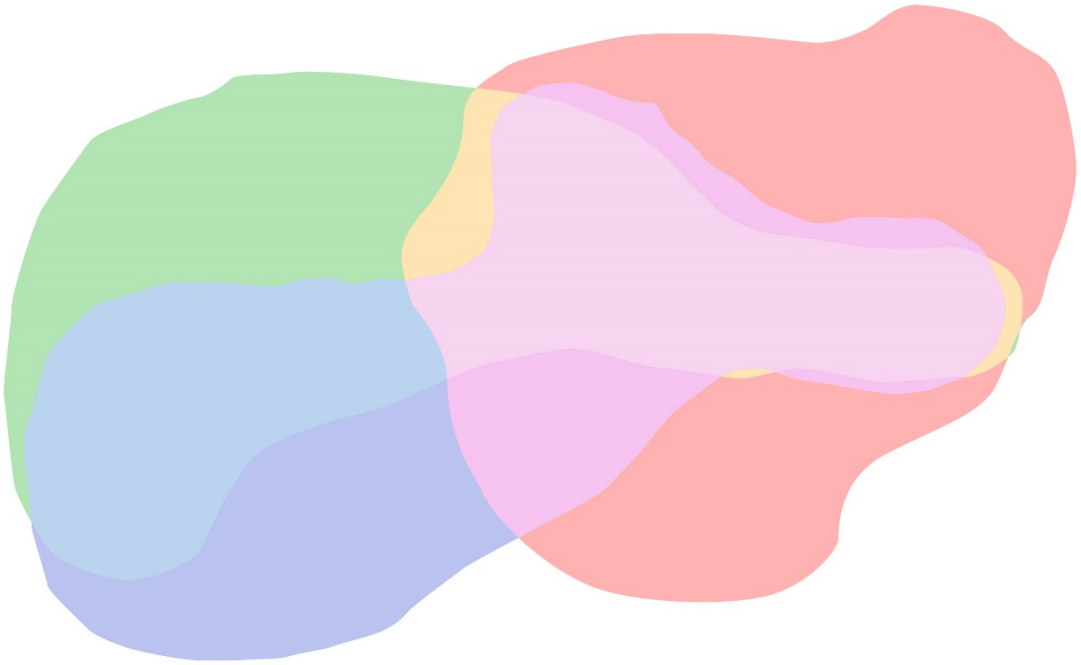
ASAS

NOVA TERRA REVOADA

VOO HABITAT

FRUTOS BICO

OVO GARRAS



Mapa Intensivo

O devir pássaro começou a ocupar o *habitat* de pesquisa. Os elementos que constituem essa força aos poucos se mostraram. O bico, as asas e as garras são as articulações que movimentam os elementos do território: são os operadores. Potências do passarinhar. Combinadas em trio, em pares ou sozinhas, buscam o que a geografia lhe oferece.

Ao voar, o mapa ganha profundidade: uma tridimensionalidade. O pássaro opera elementos deslocando-se livremente pelo seu território existencial. Os operadores levam os elementos para todo o canto, habitando-os com as forças passarinheiras correspondentes. Um platô do plano, criando zonas elevadas, ampliadas e teciturадas.

As distâncias entre os elementos de um território diminuem, estreitando quando operadas pelas asas. A extensão ganha consistência quando o cartógrafo passa a voar. A aproximação entre os componentes não é avoada, mas sim revoada em bando, convidando todos aqueles que conseguem sair do chão a pensar junto.

Um pássaro que não tinha unhas em suas patas, mas cores que tingiam tudo aquilo em que encostava. A cada parada no movimento, entre postes e árvores, as garras coloriam com tons extratonais aquilo que tocava. As linhas são descoladas dos planos, como os fios elétricos dos postes, sendo a sua altura o pico de desterritorialização. Um artistarinho voa até o ponto mais alto, e de lá prolifera seus tons e cantos.

As tênues relações que unem os elementos de um território ganham formas monstruosas contaminadas pelos pés-pincéis.

A fome o movia. Cantando, não comia, mas gritava em busca de encontros. Os pássaros se distinguem das outras aves por cantar e, desta maneira, convidam parceiros para compor sinfonias sem nunca terem orquestrado: um coletivo de afectos. Uma música estanha, mesmo lembrando os sons de outros pássaros, não cessava de variar. E ela o nutria. O bico é um operador que convoca novos elementos e parceiros para seu *habitat*. Ao mesmo tempo que cria uma diferença, parece imitar o flauteio de outras aves: fazendo ninhos pelas costas (DELEUZE, 2013).

As zonas são inventadas. Servindo para operar composições distintas e combinações heterogêneas do território, fazem relações entre os elementos. Conduzidos a modo de ampliar a força passarinhar, dispõem de uma nova perspectiva e também um novo risco. “É preciso ter asas quando se ama o abismo” (NIETZSCHE, 2007, p. 117).

O seu flauteio, voo e pegada eram aprendidos conforme entravam em ressonância com estranhas combinações que os elementos formavam, percebendo as nuances e as sutilezas de cada fragmento de som, rota e mancha, pois cada um tinha seu próprio tom. Os casos individuais são aumentados e discutidos pelas suas consistências: uma política.

Movido por um desejo, agenciava com jejum, era um passarinho da fome (KAFKA, 1991) que se metamorfoseava (KAFKA, 1994a) a cada batida de asa. Não esperava a comida vir do céu (KAFKA, 1994b), nem esperava uma sentença a ser inscrita no seu corpo como a única verdade existente (KAFKA, 2011). Seu canto era mais um chamado gritado do que uma melodia, fazia ser escutado pelos mais distantes cantos do seu *habitat*. Quanto mais escasso era o alimento, mais o ambiente lhe retornava com estranhos sons: era sua tarefa passarinhar ao invés de comer. O seu bico até bicava frutas, mas ingeri-las era impossível, pois, a cada buraco que abria, pequenos raminhos saíam de dentro dela.

Um trabalho de insistência, pois nem sempre soava agradável aos ouvidos tais chamados-gritos. Porém, eram experimentados, pois "os princípios da filosofia são gritos" (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 11). Isto o encorajava a voar por diferentes lados. Movia-se pelo ar de forma a ir aos cantos mais longínquos para buscar novas relações e afectos. Por horas, pousava no movimento, colorindo as relações com seus novos tons.

As asas eram as que lhe propiciavam liberdade, mas, junto a elas, surge um rigor: rotas surgem para não se perder no *habitat*. Os elementos traçados nos mapas são livres, e não mais sedentários. As relações de proximidade movimentam uma desterritorialização relativa a eles mesmos. Cada zona sobrevoada tinha sua própria maneira de se

comportar, cada uma gaguejava a sua maneira. Era o esforço para entender o que cada contorno dizia. O voo possibilitou escutar vários tons ao mesmo tempo e, assim, como o bico que convidava, esperava do alto a composição que se formava.

Quando o pássaro percebia que algo o interessava, cravava as garras, mas de maneira muito intensa, pois elas não tinham unhas: eram feitas de tinta. A cada parada, uma mancha coloria as superfícies por onde pisava descodificando-as dedo a dedo, possibilitando absorção e aproximações no rastro formado. A segurança dos voos era possibilitada por elas, pois eram as garras que o deixavam descansar e apreciar as composições que se formavam.

Esses três elementos entram em comunhão para passarinhar o território de pesquisa. Assim, este foi percebido conforme as desterritorializações os descolavam para um plano de consistência. Os pontos da cartografia desenhada ganhavam relevo, sendo seu ponto mais alto a máquina abstrata. Nela são acompanhados conforme os picos ocupam novas potências, e o pássaro o bicava, voava e agarrava, fazendo-o ocupar uma nova terra.

O primeiro mapa dizia sobre as distâncias, o segundo o distribuiu em rotas, e o terceiro, o intensivo, as forças que os habitariam. Uma energia desterritorializante proporcionava novos encontros, surgindo

pela proliferação de novos afectos: uma Obra-aula que dispensa modelos e técnicas, dando ao docente potência de fazeres artísticos para criar.

A arte como um meio pela linguagem

O meio assume o valor de propriedade (DELEUZE, 2011; DELEUZE; GUATTARI, 2011e) e, ao encontrar a poética do pesquisador, experencia uma rede de conceitos conjugados com arte: um território propício e fértil de criar novas terras. Um plano de consistência se forma, onde as forças e substâncias relacionam-se livremente.

Este pico de desterritorialização cria esta nova territorialidade, a Arte da Linguagem. O agenciamento supõe as máquinas e os enunciados que o constituem, protegendo-se do caos, encontrando um cais para proteger-se da sua turbulenta fluência. Assim, produziram-se novos processos e novas desorganizações, construindo uma geografia onde estranhos se misturam e transformam.

Uma arte que convida um público a fazer junto e pensar com a sensação. Uma Arte de Linguagem que coloca a pensar este recorte como uma forma de recuperar o infinito de um finito (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Esta percepção é arrancada a bicadas, inventando e experimentando

modos pelo qual o meio proporcionou. Um passarinhar que percorre o território em busca de novas relações.

O percurso e o percorrido são movimentados pelos trajetos e devires, traçando um mapa destes elementos para perceber suas distâncias. Educação, arte e filosofia são dispostas e medidas em sua extensão, distribuídas em proporção e graus de equivalência. Estes mapas extensivos foram tensionados e habitados por forças, resultando em ressonâncias.

Rotas foram criadas, maneiras de percorrer o meio pelo próprio meio. Um caminho cíclico, que não hierarquiza nem julga os pontos, mas acredita na linha como de relação. Rotas de processo, procedimento e criação são feitas, um deslocamento para entender quais são as qualidades que habitam este território.

Os trajetos: as rotas de voo

O passarinho então deslocou-se, e percebe que o caminho do processo dependia de um território onde ele teria segurança. Árvores[9],

[9] Árvore não num sentido chomskyana (DELEUZE; GUATTARI, 2011a) e, sim, como elemento do território dos pássaros.

postes, fios, cercas, frutos, ninhos, o *habitat* do passarinhar: por onde repousa e coloca suas forças a inventar o próprio meio. Um mapa de rotas foi inventado para possibilitar encontros.

Já conhecendo seu *habitat*, é o seu canto que vibrava. A rota dos procedimentos diz de seu bico: Por quais parceiros ele vai compor uma sinfonia? As formas de se fazer algo é o que foi percorrido do meio (DELEUZE, 2011) e justamente são eles que superpõem os elementos do território. O flauteio que ganha força ao compor junto, convocar um povo por vir ao gaguejar uma língua.

A rota da criação acontece quando o pássaro consegue voar: migrar para uma nova terra. Suas asas agora fazem-no voar mais alto do que antes, alcançando alturas antes não voadas pelo conhecimento do meio. Novos frutos são apreciados, novas cores vistas, ampliando a territorialidade pelo convite.

Como este modo de passarinhar entra em ressonância com a pesquisa? Processo, procedimentos e criação são pousados, cantados e bicados, arrancados de sua sedimentação cinza e postos em viva cor numa nova terra. Uma Arte da Linguagem usa da força desse pássaro, "preenche[ndo] o espaço, ao que subtende o trajeto" (DELEUZE, 2011, p. 86-87): sua densidade. Ao operar com conceitos deleuze-guattarianos, os

elementos combinados deixaram subir à superfície essa força, que ganhou asas: devir pássaro.

Uma força passarinhar, que entra em vizinhança com o corpo do pesquisador para agarrar, bicar e voar pelos elementos da pesquisa. Não é como se fosse um pássaro, se é um: uma multiplicidade pelas intensidades desterritorializadas (DELEUZE; GUATTARI, 2011a). Responder ao meio que habita pelas forças territoriais, flauteadoras e migratórias, assim rasgar as estruturas do pensamento e produzir diferença.

No *habitat*, um pássaro agarra-se com força a uma árvore, ou a um ninho, pois, se não o fizer, corre o risco de perdê-los. Os elementos do território desta pesquisa foram estudados não por conveniência, mas por amor. Era uma sensação de conquista deste ambiente, a animalidade é que faz esta pesquisa dizer sobre educação, arte e filosofia.

Logo, flauteando e compondo melodias pelo trajeto, inventa-se um som que convida outros sons que, mesmo cacofônicos, sinfonizam com os encontros que se mostram. O que diferencia os pássaros das outras aves é justamente a capacidade de cantar (em inglês, são chamados *songbirds*: aves cantantes).

As rotas surgem pela urgência de o pássaro criar. Não é mudar de território, mas tensionar trajetos que possibilitem novas territorialidades, que só são possíveis pelo conhecimento geográfico e da disposição dos

elementos que o compõem. O passarinhar nasce num seio muito fértil, tendo a arte como modo de fazer e por ela caoidizar com educação e filosofia: a migração desterritorializante. Suas asas, bico e garras pintam, fotografam, desenham, gravam, esculpem num céu de substâncias amórficas (DELEUZE; GUATTARI, 2011a), prontas para se tornarem um composto de percepções e afecções num bloco de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 2010) voadoras para pensar a docência. Uma aula que se faz com uma obra: Obra-Aula.

Para encontrar essas rotas, mapas foram traçados. Eles se desenharam conforme a pesquisa foi ganhando territorialidade. Ocupando o território, distribuindo os elementos e delineando caminhos, surgiram as criações. A extensão ergue os elementos, mas é a intensidade que é força possibilitadora de encontros. A cartografia é uma maneira de investir na impessoalidade para captar singularidades (ROLNIK, 2016).

Portanto, dispor os elementos não é uma tarefa simples, pois eles não estão dados: há que estudá-los e entendê-los, relacionando-os. O mapa extensivo mede essas distâncias que ligam os pontos e, ao compartilhá-los, entram em ressonâncias que apontam novos acordes. Habitam um plano comum (KASTRUP; PASSOS, 2013), prontos para encontrarem afetos. Ainda os trajetos que se fazem também são o traçado

desse mapa, dispondo de rotas que põem outras perspectivas a tensioná-los.

Por fim, os devires são as forças que movimentam as relações e dão novos contornos ao mapa. Por eles, é possível habitar um vetor que possibilite encontrar ancestralidades e minoridades que engendrem fugas e vazamentos da geografia de pesquisa. O passarinhar foi a forma que surgiu dentro do próprio mapa, fazendo-o vibrar com mais consistência.

Sol Mitas, fotografia da série Ob.so.les.cên.ci.a, 2017.
Fonte: arquivo pessoal

Considerações

> "Mas o que eu não gosto é do bom gosto, eu não gosto do bom senso, eu não gosto dos modos, não gosto. Eu gosto dos que têm fome, dos que morrem de vontade, dos que secam de desejo, dos que ardem..."
>
> (CALCANHOTTO, 1992).

Ao colocar em movimento processos e procedimentos de artista, uma força passarinhar é criada. Um método à maneira de uma cartografia (DELEUZE; GUATTARI, 2011a) que voa, bica, faz ninhos, encontra parceiros, põe ovos, agarra-se, habita, desloca-se, caminha desengonçado, caga, migra, suga néctar, imita e aprende: adapta-se. Criando trajetos em um território heterogêneo, permanece à espreita das relações futuras: das flores que emanam ultravioleta. Desconfia e persegue em sua territorialidade nas mais diversas e extravagantes formas.

Uma maneira de fazer pesquisa que voa longas distâncias. Como os pássaros que migram em uma geografia cinza e saturada, suas rotas

fazem-na ganhar novas cores e colocar essas diversas matérias em relação. Ao se abrir num “plano comum [que] envolve então ampliação e alargamento das subjetividades pela conexão com singularidades heterogêneas e semióticas até então estranhas” (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 276), permite que novas existências sejam possíveis, que as experimentações sejam bicadas, o alimento encontrado e a rota criada. Assim, a arte convoca à educação um povo ainda por vir, que está em falta (DELEUZE; GUATTARI, 2015), e que há que fazer existir pela arte (já que a educação tanto fez pela poética deste pesquisador, uma troca mais do que justa).

Enquanto procedimento investigatório da ação do passarinhar, foram adotadas rotas no traçado do plano extensivo para uma Obra-Aula. Seu território então se enche de matérias-pensamentos, de elementos heterogêneos que são percorridos por trajetos itinerantes por onde pousou. As frutas já bicadas, o canto escutado, a flor vista, colocadas a movimentar-se pela educação, arte, filosofia, tornam-se o colorido que compõe essa nova paisagem. Novas flores que emanam ultravioleta agora são vistas.

A arte possibilita experimentações no mundo, agarra cada fruta que encontra, agitando significações já estabelecidas. Ao pensar sobre as zonas de aproximação do fazer de artista com a artistagem docente, esta

pesquisa mostra maneiras de fugir dos moldes representacionais. Ao aproximar esses campos, novas invenções interagem e geram fagulhas propícias à criação pelos encontros que se mostram.

Ao passarinhar diante do caos, um recorte foi adotado para formar as rotas de voo. Um plano de consistência (DELEUZE; GUATTARI, 2011a) orientou um espaço povoado por novos afetos e trajetos. Contagiado, desorganizado e flauteado, seguiu-se numa orientação que estabeleceu aproximações com as matérias ao superpor: criou-se algo novo. Um trajeto, um deslocamento, passível de ser habitado pelas forças da intensidade passarinhar. Os espaços para que os conceitos pudessem encontrar suas potências ganham força ao voarem, operando por afinidades que os movimentaram por lugares ainda desabitados e não sobrevoados: um deserto visto de cima em constante movimento.

Ao escolher compor seu trabalho em séries, o artista tensiona a banalidade, dando a ela uma possibilidade de transformar-se ao reunir os indícios das trivialidades do plano comum. As obras do Pequeno Território e da Ob.so.les.cên.ci.a, ao invés de montar-se em uma conectividade evidente, agregam forças que dizem sobre as tensões internas que as ligam. São destituídas as ordenações amplas, optando pelos fragmentos (vídeos, fotografias e desenhos) que se relacionam em

constante movimento, engendram discursos indiretos que colocam em variação seus contornos.

Ao adotar uma abordagem de pesquisa teórica filosófica para falar de uma prática artística-docente, distribuíram-se afetos, dotando de potência as imanências. Um plano intensivo foi, aos poucos, sendo arrancado das relações que eram postas, "as forças intensivas subtendem as forças motrizes" (DELEUZE, 2011, p. 88). Compondo-a com as ações artísticas feitas pelo pesquisador (Prática Poética do Banal) e as suas referências artísticas (Allan Kaprow, Kazimir Malevich e Marcel Duchamp), novos trajetos evocaram fugas das linguagens dominantes e de uma educação presa em modelos (Artistagem de Corazza).

Engendrado em suas referências artísticas, o Pequeno Território em plena Ob.so.les.cên.ci.a fez com que o pesquisador-artistarinho os relasionasse com a artistagem docente (CORAZZA, 2013). Portanto, uma Obra-Aula é possibilitada pelo cotidiano, pelo esgotamento e pela invenção, pensamento que convida "uma zona objetiva de indeterminação ou de incerteza, comum e indiscernível; na qual não se pode dizer onde passam as fronteiras de uns e de outros" (CORAZZA, 2013, p. 26). Uma tentativa de romper com estes modelos prontos é a docência apropriar-se de seus devires artista, ensaiando os conteúdos e os transversalizando, criando, partindo de práticas e matérias-pensamentos

que já lhe são parte. Sem imitar, busca, nas formas de criação dos artistas referência, relações que montam aproximação de processos e procedimentos artístico-educacionais.

Bibliografia

ALMEIDA, Júlia. **Estudos deleuzeanos da linguagem**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**; tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARVALHO, Flávio de. Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: NAU, 2001.

CORAZZA, Sandra Mara. Notas para pensar as Oficians de Transcriação (OsT). In HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). **Caderno de notas I**: projeto, notas & ressonâncias. Cuiabá: EdUFMT, 2011.

_____. Para artistar a educação: sem ensaio não há inspiração. In: _____. **O que se transcrita em educação?** Porto Alegre: UFRGS; Doisa, 2013. Cap.1, p.17-40.

CORDEIRO, Edmundo. Deleuze: Comunicação, controlo, palavra de ordem. In: **Caleidoscópio**: Revista de Comunicação e Cultura, n. 8, 2011. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2306>. Acesso em: 01 apr. 2019.

DELEUZE, Gilles. O que as crianças dizem. In: _____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. Cap. 9, p. 83-90.

_____. **Conversações**: 1972-1995. Tradução: Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____. **Dois regimes de loucos**: texto e entrevista (1975-1995). Tradução: Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011a.

_____. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011b.

_____. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2011c.

_____. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2011d.

_____. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2011e.

_____. A produção desejante. In: _____. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2011f. Capítulo I.1 p. 11.

_____. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **O abecedário de Gilles Deleuze**: transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. Paris: Éditions Montparnasse, 1988.

GIL, José. **A arte como linguagem**. A última lição. Lisboa: Relógio D´Água Editores, 2010.

KASTRUP, Virgínia. O Funcionamento da Atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 32-51.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Cartografar é traçar um plano comum. **Fractal**, Rev. Psicol. 2013, vol. 25, n. 2, p. 263-280.

KAPROW, Allan. A educação do *an-artista* parte I. **Concinnitas** – Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 216-227, mar. 2003.

_____. A educação do *an-artista*. Parte II. **Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ**. Rio de Janeiro, ano 5, n. 6, p. 167-181, julho 2004.

_____. Como fazer um *happening*. 1966. (Tradução em português, editada para SEVERO, André), In: SEVERO, André; BERNARDES, Maria Helena (cur.), **Horizonte Expandido**, Santander Cultural, Porto Alegre, 2010.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratustra**. Um livro para todos e para ninguém, Tradução Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

_____. **Anticristo e Ditirambos de Dioniso**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUNES, Rejane de Moura. **"SOU DE LUGAR NENHUM, AONDE NÃO VAI NINGUÉM":** a importância do território na Saúde Mental, entre a Psicanálise e a Memória Social. Local: UFRJ, 2018. 206 p. tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp**, ou, O castelo da pureza. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RAZÃO INADEQUADA. Deleuze – Do caos ao cais. **Razão Inadequada**, 2017. Disponível em: < https://razaoinadequada.com/2017/12/27/deleuze-do-caos-ao-cais/>. Acesso em: 25 mar. 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

SILVA, Ricardo Luis. Prefácio: Experiência do inútil, enfim. In: PEREC, Georges. **Tentativa de esgotamento de um local parisiense**. São Paulo: G. Gili, 2016. p. 7-10.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação** — um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**, Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze, tradução André Telles**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Sinergia: Ediouro, 2009.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze**: uma filosofia do acontecimento, tradução de Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

Artes Visuais

DUCHAMP, Marcel. **Nu descendo uma escada nº2**. 1912. Escultura variável.

_____. **A fonte**. 1917. Escultura variável.

KAPROW, Allan. **Fluidos**. 1967. Escultura em gelo variável.

MALEVICH, Kazimir. **Quadrado negro sobre fundo branco**. 1915. Óleo sobre tela.

_____. **Vaca e Violino**. 1913. Óleo sobre madeira.

Literatura

KAFKA, Franz. **Um artista da fome e A construção**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1991.

KAFKA, Franz. **Metamorfose**, tradução Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994a.

KAFKA, Franz. **Um médico rural**: pequenas narrativas, tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994b.

KAFKA, Franz. **O veredicto - Na colônia penal**, Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAINT-EXUPERY, Antoine. **O pequeno príncipe**, tradução Ari Roitman. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

PEREC, Georges. **Tentativa de esgotamento de um local parisiense**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: G. Gili, 2016.

MELO NETO, J. C. de - A educação pela pedra. In: **Poesias Completas**. Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1968. p. 7-47.

Músicas

BELCHIOR. **Alucinação**. Rio de Janeiro: BMG, 1976. Disponível em: < https://bit.ly/1N4NAQB>. Acesso em 01 mar. 2019.

BELCHIOR; TOQUINHO. **Pequeno Perfil de Um Cidadão Comum**. Rio de Janeiro: BMG, 1979. Disponível em: < https://bit.ly/2f6SX9x>. Acesso em 22 mar. 2019.

CALCANHOTTO, Adriana. **Senhas**. Rio de Janeiro: CBS/Columbia, 1992. Disponível em: < https://bit.ly/2JECqsR>. Acesso em 24 mar. 2019.

RAMALHO, Zé. **Chão de Giz**. Rio de Janeiro: EBC, 1978. Disponível em: <https://bit.ly/1x5JsXB>. Acesso em 24 mar. 2019.

VELOSO, Caetano. **Sampa**. Rio de Janeiro: CBD Phonogram, 1978. Disponível em: < https://bit.ly/2TQ06yR>. Acesso em 21 mar. 2019.