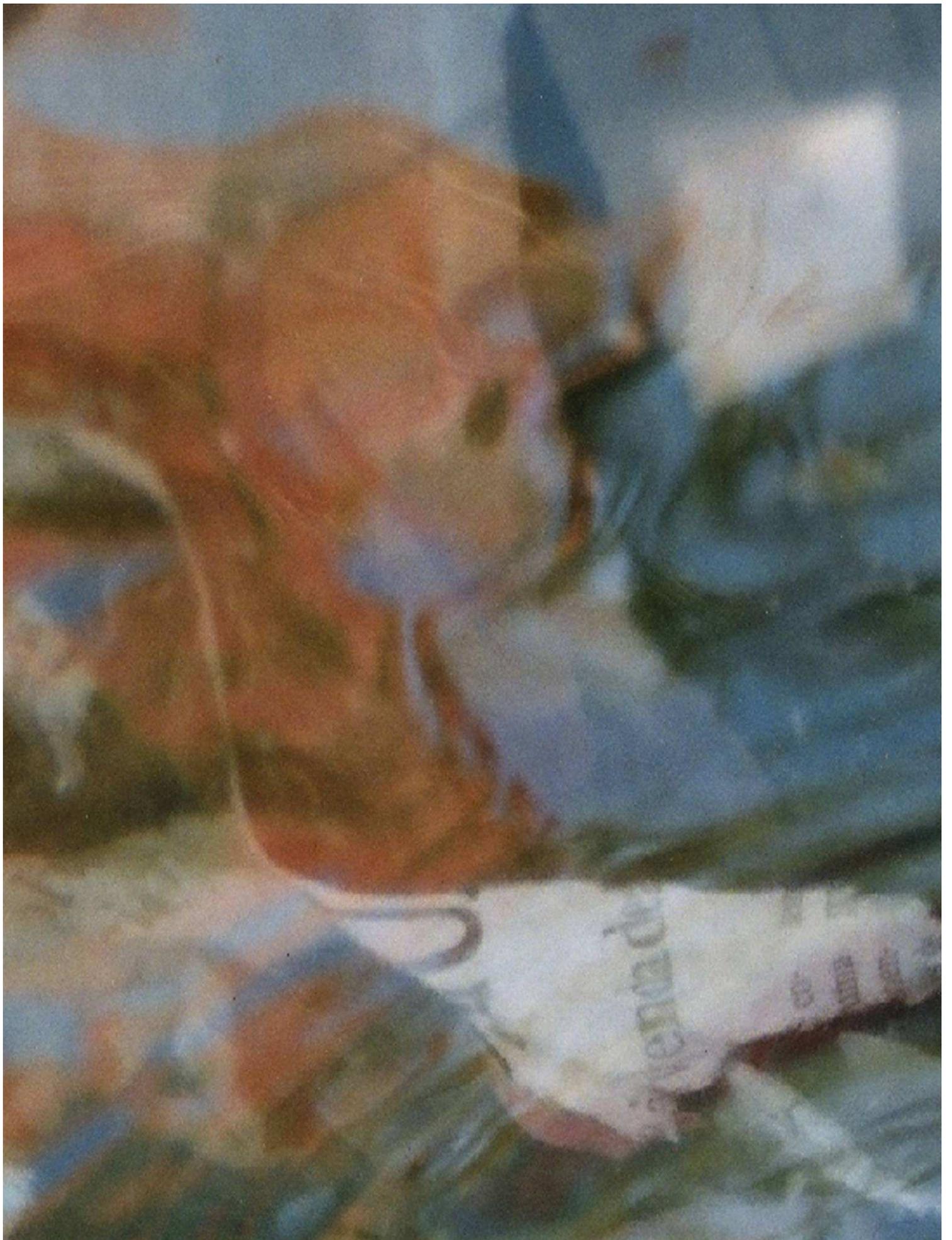




papelar o pedagógico...

escrita, tempo e vida por entre imprensas e ciências





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

Papelar o pedagógico...
escrita, tempo e vida por entre impressas e ciências

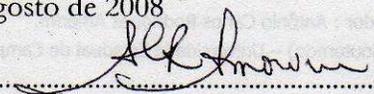
Autor: Susana Oliveira Dias

Orientador: Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

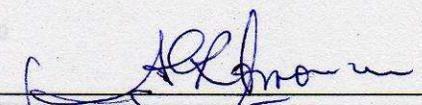
Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Susana Oliveira Dias e aprovada pela Comissão Julgadora.

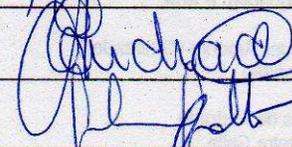
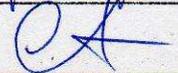
Data: 28 de agosto de 2008

Assinatura:


Orientador

COMISSÃO JULGADORA:



**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

D543p Dias, Susana Oliveira Dias.
Papular o pedagógico...escrita, tempo e vida por entre impensas e
ciências / Susana Oliveira Dias. -- Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador : Antônio Carlos Rodrigues Amorim.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Pós - estruturalismo. 2. Signos. 3. Imagem. 4. Educação. I. Amorim,
Carlos Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de
Educação. III. Título.

08-147/BFE

Título em inglês : To paper the pedagogic... the write, the time and the life between press and sciences

Keywords : Post-structuralism ; Sign ; Image ; Education ; Communication

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação : Doutora em Educação

Banca examinadora : Prof. Dr. Antônio Carlos Rodrigues Amorim (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Ludmila de Lima Brandão

Prof. Dr. Jorge Vasconcellos

Prof^a. Dr^a. Elenise Cristina Pires de Andrade

Prof. Dr. Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

Prof^a. Dr^a. Cristina Bruzzo

Data da defesa: 28/08/2008

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : susana@unicamp.br

RESUMO

Seres. Objetos. Conteúdos. Corpos. Palavras. Imagens. Discursos. Proposições. Linguagens. Recusar a parada no *ser* dos corpos, desviar sucessivamente da observação dos corpos. Recusar a parada no *ser* das linguagens, desviar das interpretações subjetivas daquele que vê, relata, aproveita, experimenta. Resistir a separar corpos e linguagens e escolher a articulação *corpo-linguagem*. Essas escolhas movimentam o papelar deste papel-pesquisa por entre ciências, imprensas e educação. Traz à tona a violência do mundo dos signos do papel imprensa: velocidade, atualidade, veracidade, objetividade. Signos que fixam identidades do papel imprensa e mantêm a educação submetida à comunicação-reconhecimento, à política representacional, à incorporação do tempo cronológico. *Papel-máquina*. No encontro com imagens as mais diversas, e produzidas pelos papéis-mídias, emerge uma violência de outra natureza: a violência afirmativa de que o papel não é nada, não significa nada, não representa nada. Uma força de esvaziamento que abre para um *dever-qualquer-coisa* do papel. A possibilidade de que o papel imprensa possa, além de repetir a vida, gerar uma vida nova, além do visível, além do vivido. Uma repetição distinta, capaz de extravasar a diferença. Suspendendo a sentença de morte que atravessa as passagens dos seres-objetos do mundo ao papel. Abertura para um tempo-acontecimento, incorporal que se efetua numa experimentação de uma fabulosa *Escrita-vida*, desde dentro do papel-máquina, que possa fazer com que ciências, imprensas e educação sofram os abalos sísmicos da criação, e das forças que sob ela se agitam. Fazer do papel algo novo: objeto de liberdade. Lançar a tese neste *vento* foi um convite que os esvoaçantes encontros-sopros com Gilles Deleuze, Félix Guattari, Antonio Carlos Amorim e o grupo do Humor Aquoso movimentaram. Vento que invadiu a escrita e arrastou outros encontros: Kleist, Verbos, Ossos, Artigos, Lewis Carrol, *Corra Lola, Corra*, Substantivos, Manoel de Barros, Gatos, Borges, Relógios, Remedios Varo, Conectivos, Gritos, Clarice Lispector, Walmor Corrêa, Pássaros, Marli Wunder, Marguerite Yourcenar, Ricardo Aleixo, Dinossauros, Papéis.

Palavras-chave: pós-estruturalismo – signo – imagem – educação – comunicação

ABSTRACT

Beings. Objects. Contents. Corpus. Words. Images. Speeches. Propositions. Languages. To refuse being stopped at the being of the corpus, successively veering off from the observation of the corpus. To refuse being stopped at the being of the languages, veering off from the subjective interpretations from whom sees, reports, takes advantage, tries. Resisting separating corpus and languages and choosing the articulation corpus-language. Those choices compel the papering of this paper-research among sciences, presses and education. It brings to the surface the violence of the world of the signs in the role of the press: speed, present time, truthfulness, objectivity. Signs that fasten identities of the paper press and maintain the education submitted to the communication-recognition, to the representational politics, to the chronological time incorporation. Paper-machine. In the meeting with the most several images, and produced by the paper-media, a violence of another nature emerges: an affirmative violence that the paper is not anything, it doesn't mean anything, it doesn't represent anything. An emptying force that opens for a devir-any-thing of the paper. The possibility that the paper press can generate a new life, beyond being a repetition of life. A new life beyond the visible, the already lived. A distinctive repetition, capable to extravasate the difference. Suspending the death sentence that crosses the transit of the beings-objects from the world to the paper. Opening for an in corporal time-event, that takes place in an experimentation of a fabulous Writing-life, from inside of the paper-machine, that can make sciences, presses and education suffer the earth quakes of the creation and of the forces that are swaying under it. To do something new to the paper: object of freedom. To launch the thesis into this wind was an invitation that the billowing meetings-blows with Gilles Deleuze, Félix Guattari, Antonio Carlos Amorim and the group of the Aqueous Humor had moved. Wind that invaded the writing and dragged other meetings: Kleist, Verbs, Bones, Goods, Lewis Carrol, Run Lola, Run, Nouns, Manoel of Barros, Cats, Borges, Clocks, Medicines Pierce, Conectivos, Screams, Clarice Lispector, Walmor Corrêa, Birds, Marli Wunder, Marguerite Youcenar, Ricardo Aleixo, Dinosaurs, Papers.

Key-words: post-structuralism – sign – image – education – communication

Agradecer e declarar amor... Aos pequenos Gabriel e Marina, que chegaram em meio ao doutorado e, com seus fascínios por papéis-revistas-jornais-livros-filmes, ensinaram-me a rasgá-los, comê-los, despedaçá-los, pintá-los e riscá-los, uma maneira mais *selvagem* de lê-los. Ao meu marido, Alessandro, Diagonal, Di, painho, leitor assíduo e ávido de jornais e revistas, um eterno contador de notícias, obrigada pelo estimulante incentivo-apoio-vivo. A Mainha, por me ensinar a cavar maravilhosos *buracos* nas andanças da vida e a fazer da *memória uma janela para o futuro*, obrigada pelos belos e acolhedores momentos nos parapeitos do papel-internet. Painho, por me fascinar com seus cantos, poemas, escritos e danças (Sim, danças!), que me ensinaram a extrair dos papéis não apenas conhecimentos, mas uma espécie de *fogo*, um *cometa*. Titi Lena, pelas brechas no tempo da tese em nossos sempre maravilhosos encontros marítimos, praianos, repletos de calor, cerveja, conversas. À mãe Julia, cujo reencontro trouxe um sorriso com perfume de dendê no pilão de uma infância angolana em Salvador. Aos meus pais-sogros de Rio Claro, Luzia e Luiz, e cunhados Fábio e Kely, pelas brechas criadas no tumulto da vida para receber marido-netos-sobrinhos e ajudar na criação deste papel-tese. Às bisavós Luzia e Eugenia, e às tias Célia, Valéria e Neusa, pelo carinho nos encontros de fim-de-semana e o acolhimento como parte da família; à Sueli e Catarina, saudades das companheiras de todas as horas que transformavam a paisagem-casa; à minha irmã Ceci, com sua atuação jornalística e cinematográfica inspiradoras, suas palavras-afetos-vida que tão bem souberam me trazer a fé no *inacabamento* do papel-pesquisa em momentos oportunos: *a fé não costuma faiá...*; à tivó Albertina, cujo encontro deixa saudades, muitas...; a Mona, que me contagia com a sua força fenomenal e também deixa saudades...; às Caixeiras da Guia, em especial Cris, Alik, Luisa, Vanessa e Marli, por *despertarem* os toques-cantos-danças dos tambores adormecidos em mim; ao professor e editor Carlos Vogt, por sua *aposta* insistente e instigante nas instituições de papel; aos meus amigos e colegas de trabalho do Labjor-Unicamp, Marta, Simone, Germana, Carol, Flávia, Wanda, Daisy, Vera, Daniela, Mariana, Carolina, Rafael, Yuri,

Marcelo e André, com quem divido as agruras e delícias de atuar *entre* o papel imprensa e o papel-pesquisa, e que tanto me inspiram e ajudam na busca de caminhos para (per)seguir; à Cica, Rô, Maga, Lê, Rafa e Mari, pelo carinho cotidiano; aos meus colegas do grupo de estudos *Humor Aquoso*, da Faculdade de Educação da Unicamp, Alik, Erica, Elenise, Marquinhos, Alda e Cristina, com quem pude partilhar as *aventuras* pelo papel-pesquisa, aos sons (músicas, gritos e silêncios), sem correspondência no vivível, da Filosofia da Diferença. Meu obrigada pelas leituras, encontros, escritas, fotografias, e-mails que ins-ex-piraram novos fluxos-ritmos-embalos; ao grupo de artistas e pesquisadores do projeto *Biotecnologias de Rua* pelas possibilidades de atuar em produções na interface entre as artes e as ciências e que criam espaços-tempos para um *realejar* que me acompanha; à Marta Kanashiro, por suas leituras sempre atentas e atenciosas destes papéis; às fotógrafas e amigas Marli Wunder e Alik Wunder pelo carinho, vibração e sensibilidade com que criaram foto-grafias-forças que movimentam alguns destes escritos. À Elenise por invadir fotos e grafias com uma estrela do mar. Ao Ronye por sua disponibilidade eterna em ajudar na parte técnica deste trabalho. À Maria Teresa Citeli, Elenise Pires de Andrade e Jorge Vasconcelos por suas conversas amorosas, inquietantes e estimulantes no exame de qualificação. Em especial ao meu orientador, Antonio Carlos, que me acolheu no *meio* do caminho-papel num *acaso do encontro*. Ajudando-me a manter vivo e persistente o sorriso da *diferença*, um sorriso sem corpo, como do gato de Alice, que *dura* desde meu mestrado. Ofertando-me *pedras preciosas* a cada momento-orientação, que me fizeram revolver a terra e querer a libertação de um *fabuloso* tempo-escrita-VIDA nestes papéis. Especial também, para a minha ex-orientadora, Neusa Gusmão, que me deixou *livre* para outros *encontros* para que este papel-pesquisa pudesse existir. A todos os autores, objetos, seres, palavras, cores, sons, cujos intensos encontros movimentam o desejo de fazer vibrar a escrita e pulsar a vida.

“Fazer circular a casa vazia que não é nem para o homem e nem para Deus; singularidades que não são nem da ordem do geral, nem da ordem do individual, nem pessoais, nem universais: tudo isto atravessado por circulações, ecos, acontecimentos que trazem mais sentido e liberdade, efetivados com o que nunca sonhou, nem Deus concebeu. Fazer circular a casa vazia e fazer falar as singularidades pré-individuais e não pessoais, em suma, produzir o sentido, é a tarefa de hoje”.

Gilles Deleuze (2006, p.76)

papel-máquina
[p. 17]

vida, tempo e fragmento

[p. 41]

anti-logos

[p. 47]

tempo impessoal

[p. 65]

impoder da educação

[p. 83]

fabuloso vôo do papel

[p. 103]

real e ficção

[p. 109]

fiel e traidor

[p. 127]

sobrevivência e aniquilamento

[p. 145]

papelar o pedagógico

[p. 167]

bibliografia

[p. 217]

papel-máquina

O papel-jornal com sua presença diária, constante, persistente. Produz uma avalanche, um bombardeio, um tiroteio de papel-informações. Constitui-se uma ameaça à vida. Provoca o “terror letrado” (MONTALDO, 2004, p. 32). A quantidade de papéis que invade cotidianamente os espaços os mais diversos assusta, mas um assombro ainda mais intenso emerge da opção do papel jornal por operar uma repetição incessante da vida. Um papel que deseja a verdade, o real, mas cujas escolhas não suspendem o julgamento. Suspeito por sua qualidade, pela qualidade do que nele se escreve. Papel-dúvida. Enganador. Pouco seguro. Perigoso. Expressa seu perigo na tinta que deixa em nossos dedos durante a leitura. Sujamos nossas mãos. As palavras-tintas não se querem presas ao papel. Desejam contaminar, contagiar, espalhar. Pode decair em papel de embrulho, papel de limpar, papel reciclado, papel no lixo, papel-cama-cobertor dos que moram nas ruas. *Amanhã vai embrulhar peixe*, lembra o jornalista Charles Tatum, interpretado por Kirk Douglas no filme *A montanha dos sete abutres* (1951). Sua “baixa” qualidade, sua ânsia de atualidade, anuncia que o papel-jornal foi feito para ser logo descartado, degradado, consumido, esquecido. Escrita feita para logo se apagar, como se fosse feita na areia. Haveria uma contradição entre ser capaz de contaminar e ser efêmero? Estaria o paradoxo nos sugerindo que a possibilidade de duração do papel imprensa independe de suas qualidades corpóreas?

O papel-revista, entre o jornal e o livro, sedoso, acetinado, colorido, brilhante. Repleto de fotografias, pinturas, infográficos, charges, desenhos. Diagramações atraentes, sedutoras, impecáveis. Edições semanais, mensais, bi, tri, semestrais, ou até anuais. Querem propor outra temporalidade do papel-escrita, mas suas opções recaem, como o papel-jornal, numa regularidade da repetição do mesmo. A “maior qualidade” do papel-revista não o faz esquivar das dúvidas quanto à qualidade do que nele se escreve. Talvez, até, potencialize as críticas devido à forma-conteúdo-expressão ditos mais atraentes, por se configurarem como objetos de desejo de forma mais intensa. Diferente dos jornais, as revistas costumam ser guardadas em bibliotecas, constituem-se acervos onde os exemplares se mantêm íntegros, mas também podem decair em papel de embalagem, serem rapidamente descartadas. As pessoas costumam colecioná-las, doá-las para escolas e creches. Espaços ávidos de jornais e revistas para suas produções, com possibilidades de recortes, colagens, desmanches, composições e recomposições.

O papel-jornal, e ainda mais o papel-revista, é considerado um papel-de-poucos. Papel caro, que não pode ser comprado por qualquer-um. O dinheiro-jogado-fora na compra de jornais, e também revistas, provoca indignação. O papel-dinheiro se esvai em papel-jornal que, ao final da tarde, vira lixo. Um excessivo e sucessivo preenchimento do mundo. Em meio ao excesso de informações, imagens, palavras, seria o papel imprensa capaz de outra maquinação: a produção de vacúolos de silêncio no papel? A própria tela da TV pode ser pensada como papel. A tela dos computadores também. Mas se o papel TV é dita pura fugacidade, ausência de participação, controle, exclusão, a internet aparece como um papel mais disposto à interatividade e possibilidades de inclusão. Ex-in-exclusão, discursos que movimentam-são-movimentados pelas empresas que investem massivamente nas novas tecnologias.

“Uma das características mais marcantes do final deste 'breve século

XX' é a centralidade dos *midia* na vida humana, seja como fonte de entretenimento, informação ou instrumento de trabalho. A convergência tecnológica entre telecomunicações, *mass media* e informática, gestada pela “era digital”, colocou os *midia* como elementos fundamentais da engrenagem da globalização econômica e cultural e como setor mais dinâmico da economia internacionalizada, para onde estão sendo canalizados os grandes investimentos dos conglomerados transnacionais” (LIMA, 1996, p.239) (grifos do autor).

No mundo de papel, os próprios jornalistas são seres-papel-jornal-computadores-impressoras-indústria. Seres sujos, enganadores, barulhentos, rápidos, poluidores. Um conjunto de cadeias associativas que se fazem visíveis no papel-tela-do-cinema. Os sons na redação não cessam. Telefones tocam o tempo inteiro. Dedos estalam nas antigas máquinas de escrever e computadores atuais. Impressoras irritantes cospem papel incessantemente. Olhos ligados nas TVs e ouvidos nos rádios para acompanhar o que as outras emissoras produzem. Pessoas correm para lá e para cá. Mecanismos funcionam dia e noite para rodar os próximos números. Inúmeros exemplares distribuídos por toda cidade. Sons incessantes, produção incessante, que não acaba, que não pára. Insistente. Esmagadora.

O ritmo eletrizante das redações aparece em alguns filmes potencializado pelos sons que emanam dos seres-coisas-papel imprensa. Ritmo que remete à linha de produção, produção em série, que nunca pára. Velocidade que remete ao tempo da indústria, do mercado, das instituições hegemônicas, da hiper-aceleração da produção tecnológica, da aposta no avanço desenfreado, no progresso. O papel imprensa, feito para ser logo degradado, renovado, substituído, torna-se mais uma mercadoria. O mercado potencializa a noção de descartabilidade da notícia. A velocidade se torna sinônimo de rapidez e atualidade sinônimo de presente. Efeitos que se fazem visíveis à flor do papel imprensa. A associação analógica entre o papel imprensa e o todo indústria-do-papel parece não criar algo novo, mas reencontrar o que já estava dado.

Com as conexões cada vez mais íntimas e potentes com o mercado, ciências e tecnologias investem sobre a vida como nunca. Sob o signo do capital, as produções jornalísticas são tomadas como mais um produto do mercado, instrumento-mercadoria-propaganda das ciências e tecnologias. Papel-marketing. Comunicando e informando conteúdos a serviço dessas instituições. Operando na engrenagem das superestruturas, a máquina jornalística aparece como reprodutora delas ou sua iminente representante. Como uma peça de uma indústria de papel que tritura os seres-objetos do mundo, que mantém a margem multidões desprezadas.

Jornal, revista, TV, internet, cinema, dinheiro, repórteres, editores, vendedores, humanos, leitores, consumidores. Papéis. Há uma intensa relação de vizinhança entre papéis e humanos. Uma intensa e íntima conexão que sugere um atravessamento, uma indiferenciação, um rompimento de fronteiras. O papel não existe fora das interações, relações, conexões humanas, são elas que fazem o papel, fazem funcionar o papel, dos mais diversos modos. Papel-máquina. O conjunto de vizinhanças, entre papéis e humanos, pensado como máquina funda uma nova política. Seres-objetos-máquinas. Máquinas que não são mecanismos, nem organismos. Máquinas que produzimos e que se produzem em nós. Máquinas-engrenagens umas das outras, que fazem funcionar outras máquinas. Máquinas anteriores aos humanos, aos papéis, aos usos dos papéis. O que passa pelas máquinas?

“O ovo intenso, não maternal, mas sempre contemporâneo da nossa organização, subjacente ao nosso desenvolvimento. Máquinas abstractas ou corpos sem órgãos, é isso o desejo. Há-os de diversos tipos: continuum de intensidade, blocos de devir, emissões de partículas, conjugações de fluxos” (DELEUZE; PARNET, 2004, p.129).

Para o filósofo Gilles Deleuze, o continuum, as emissões, os devires e os fluxos

definem os regimes de signos, as variáveis que enviam os signos a certos regimes. Perseguir os regimes de signos é um caminho que desatreia o papel da estrutura capitalista e que nos arrasta num furioso pensamento que privilegia um acoplamento sem sujeito: papel-máquina. Pensar no papel como um ser maquínico, cujas maquinações são distintas dos mecanismos e organismos. Não seria uma recusa ao corpo, mas ao organismo, em vistas de criar um corpo inorgânico e mapear as conexões que mantém com outras máquinas: máquinas de guerra, de amor, de caça, de resistência... Devolver ao corpo a singularidade impessoal.

Signos

Para explorar a noção de signo reencontro-me e me contagio ainda mais com a obra de Gilles Deleuze *Proust e os signos* (2003). Conecto as leituras dessa obra às fabulosas *Lógica do sentido* (2006a), *Crítica e clínica* (1997), *A imagem-tempo* (2005) e as obras que Deleuze criou com Félix Guattari, *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997a, 1997b, 1996, 1995), e *O que é a filosofia?* (1992). Familiarizar-se com os signos passa por se familiarizar com uma matéria, extrair sintomas, fazer uma espécie de sintomatologia do papel. A sintomatologia, entretanto, adverte Deleuze em uma entrevista que concedeu à revista *Magazine Littéraire*, não é somente um caso de diagnóstico.

“Os signos reenviam aos modos de vida, às possibilidades de existência, são sintomas de uma vida em jorro ou vazia” (DELEUZE *apud* BELLOUR; EWALD, 1991, p.17). A noção de signo, que Gilles Deleuze explora em seus estudos com a literatura, movimenta a escrita deste papel-pesquisa, mas no deslocamento desse conceito para um pensamento com os papéis-mídias, traio a criação de Deleuze na aposta em uma nova criação.

Nos estudos com a obra de Proust, *Em busca do tempo perdido* (*À La recherche du temps perdu*), Gilles Deleuze explora em diversos de seus textos o conceito de signo, amplamente utilizado pelo escritor. O signo permite ao filósofo pensar na *Recherche* distanciado das análises que nela privilegiaram a representação da vida de Proust, a narração de suas vivências, a recuperação de suas memórias, sua biografia. Distancia-se das análises que submetem o acontecimento ao sujeito. No campo educacional tal pensamento (sem sujeito) emerge com violência e estranhamento.

Para Alejandro Cerletti a educação não deveria abrir mão do sujeito e, em seu encontro com a *Recherche*, insiste que “(...) há um sujeito Proust unido ao *acontecimento Proust*” (CERLETTI, 2004, p.8) (grifo do autor). O “acontecimento”¹, para Cerletti, refere-se ao cruzamento entre a obra e a vida do autor para elucidação dos vínculos entre a obra de arte e o tempo. Nesse “acontecimento” convergem três planos: “o relato do herói-narrador”, “a vida do autor-escritor” e o “olhar do leitor”. A obra só teria sentido pelo leitor, mas sobretudo pelo autor, Marcel Proust, responsável por concretizar sua auto-aprendizagem, exploração de si mesmo no livro, capaz de recuperar, refazer, reinventar o tempo, na realização da obra de arte. A experiência da escrita transfiguraria a vida do escritor e do herói-narrador. Caberia ao leitor construir a si mesmo, construir a obra, reinventar seu tempo, pela leitura².

1 “La justificación de la denominación 'acontecimento Proust' involucra dos perspectivas: por un lado, la que refiere el cruce que puede establecerse entre la obra y la vida del autor para elucidación de la vinculación entre la obra de arte y el tiempo, y, por otro, la que pondera el impacto de em busca del tiempo perdido em el conjunto de la literatura francesa y mundial (como límite que marca un antes y un después, tanto em la estructuración narrativa o la consideración artística del tiempo como em la construcción de la novela educativa o de formación). Em este trabajo me referiré sólo a la primera perspectiva” (CERLETTI, 2004, p.10).

2 Alejandro Cerletti se opõe à idéia de que *Em busca do tempo perdido* seja uma “novela educativa”, uma “novela de formação”, cujo ponto medular é a constituição de uma subjetividade. “la novela educativa es tributaria del ciclo: extrañeza/ aprendizaje/ autoconocimiento o autodescubriminto/ integración al mundo; por otro, presupone una 'naturaleza' humana o un conjunto de disposiciones preexistentes em los seres humanos que deberán ir tomando forma, o conformándose de acuerdo com las pautas

Jorra da escolha de Gilles Deleuze (2006d) um pensamento que privilegia trajetos distintos deste. Deslocando a centralidade do sujeito da percepção, e dando força à impessoalidade, esvazia a idéia de Proust ou do herói como narrador da obra. O narrador ganha contornos múltiplos, desarranjados, sem órgãos, sem organismo, sem visão, sem vivência, sem lembranças. Para Roberto Nascimento (2006) ao potencializar a noção de que o narrador-herói não funciona como sujeito, o “Eu” aparece como apropriação de “eus larvares”. “Seus constantes deslocamentos e a impossibilidade de focá-lo fixamente e por inteiro indicam algo que lhe antecede e lhe constitui” (NASCIMENTO, 2006, p.5). Dizer Eu, projetar um Eu e encontrar um Eu, que corresponderia ao sentido, consistem, para Gilles Deleuze, em operações que geram paradas, fixações, estabilizações no pensar. “(...) o pensamento é muito mais estes momentos terríveis que somente podem ser suportados nas condições de um sujeito larvar” (DELEUZE, 1968, p.156 *apud* NASCIMENTO, 2006, p.4).

O signo permite a ultrapassagem do sujeito, remete a realidades transversais. Deleuze destaca na obra de Proust as aporias por quais passa o Eu, os becos sem saída, em que a expectativa de centralização é logo corroída. Roberto Nascimento tem escolhido para pensar a educação (alunos, instituições) a *imanência deleuziana* no lugar da *substancialização*³, por esta trazer o risco “de perdermos de vista a pluralidade de suas relações, subsumindo-as em uma imagem abstrata geral” (2007, p.3). Tomando a aprendizagem como um exercício de despersonalização, suspeita do tempo, e de sua

dominantes de uma cultura” (CERLETTI, 2004, p.1). O esquema linear e metafísico, da primeira e segunda características, respectivamente, seria desbordado pela obra de Proust, reformulando “o sentido educativo da obra”.

3 “Segundo Deleuze, a tradição filosófica pensa o ser a partir de categorias que seriam seus predicados últimos. Assim, seriam categorias de uma coisa suas qualidades (cor, sabor, etc), suas quantidades (número, tamanho, peso, etc) suas relações (liga-se a quê?, Surge do quê?, Interfere em quê?), suas ações e paixões frente a outros corpos (capacidade de afetar e ser afetado). Mas, como pano de fundo elementar de todas essas categorias, o que de mais essencial há nelas, e que define o ser substancialmente, diz respeito ao ser que *é*. Ou seja, no plano das categorias, o que define o ser substancialmente, diz respeito ao ser que *é*” (NASCIMENTO, 2007, p.2) (grifos do autor).

verdade essencial.

Os signos, o tempo e o pensamento estão, para Gilles Deleuze, entrelaçados. Os signos nos forçam a pensar, “porque estes nos colocam na boca um estranho sabor de paradoxo, um intenso desassossego, a impressão de uma grande farsa no ar, a sensação, enfim, de que perdemos de repente o chão” (NASCIMENTO, 2007, p.4). Para Zourabichvili, ao mesmo tempo que o signo comporta diferentes mundos, o mundo exterior no qual tecemos nosso existir “devém interessante” somente na medida em que ele “faz signo e perde assim sua unidade tranquilizadora, sua homogeneidade, sua aparência verídica” (1994, p.37 *apud* NASCIMENTO, 2007, p.5).

“(…) os encontros têm como objeto os signos” (VASCONCELLOS, 2006, p.4). Para Jorge Vasconcellos as conexões que Gilles Deleuze faz entre signo, pensamento e criação são potentes porque se opõem a uma imagem dogmática do pensamento, em que o pensamento aparece como a busca natural pela verdade, pelo verdadeiro, na qual o bom senso e o senso comum são tomados como potências compartilhadas por todos os humanos, e onde o modelo da reconhecimento é preponderante, funcionando e fazendo funcionar a centralidade do sujeito no pensamento (*idem*, *ibidem*, p. 5-6).

O mundo dos signos, dos sintomas, do obscuro, da violência, contrapõe-se ao mundo da racionalidade. Os signos se efetuam, ao mesmo tempo, como objetos de encontro com os mundos e efeitos de encontros com os mundos. Como se os mundos aguardassem, ficassem à espera infinita por um *acontecimento*. Possibilidades de gestação. *O que teria acontecido?* O acontecimento, o sentido, para Gilles Deleuze, não pertence a um sujeito, não corresponde ao vivido, nem ao visível. Subvertendo o bom senso e o senso comum, que estabelecem a aliança entre o eu, mundo e Deus, o acontecimento deleuziano afirma o paradoxo, indo sempre nos dois sentidos (bom senso e senso

comum), e, ao mesmo tempo, no não-senso da identidade perdida, irreconhecível.

“A linguagem parece, de qualquer maneira impossível, não tendo mais sujeito que se exprima ou manifeste nela, nem objeto a designar, nem classes e propriedades a significar segundo uma ordem fixa. É, contudo, aí que se opera a doação de sentido, nesta região que precede todo bom senso e senso comum. Aí a linguagem atinge sua mais alta potência com a paixão do paradoxo” (DELEUZE, 2006a, p.81).

Mundo e linguagem se expõem ao arrombamento que os signos promovem, rompendo à força com aquilo que estaria dado e fazendo nascer forças distintas no pensar, no ato de pensar. Forças intoleráveis, dores, gritos. Os signos podem ser considerados como parte da linguagem, mas também algo que está antes da linguagem, além da linguagem. Nesta pesquisa escolhemos pensá-los pelo *quase*, como vestígios de intensidades. Fagulhas. Faíscas. Que são emitidos, contidos, envolvidos pelos/nos papéis. Que dão a ver, colocam, impõem, instauram problemas. Para Gilles Deleuze, os signos são *sintomas de doenças*. “(...) a doença é uma variação contínua que abre para um número incalculável de experiências e experimentos (...)” (LINS, 2005, p.1233). Potencialidades de proliferar sentidos. Vibrar o encontro. Encontrar não é interpretar, reconhecer, explicar. “O encontro é, talvez, a mesma coisa que um devir ou núpcias (...)” (DELEUZE; PARNET, 2004, p.14-15).

“O objeto do encontro, ao contrário, faz nascer a sensibilidade do sentido’ (Deleuze, 1988, p.231) e o que é dado é um ser sensível, não o divórcio entre uma matéria amorfa e uma forma vazia, mas um signo: 'Não é ser sensível, mas o ser *do* sensível. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dado. Ele é também, de certo modo, o insensível (...) aquilo que só pode ser sentido (*sentiendum* ou ser do sensível) sensibiliza a alma, tornado-a perplexa, isto é, força-a a colocar um problema, como se o objeto do encontro, o signo, fosse portador de problema – como se ele suscitasse problema (Idem, ibid, p.231-232) (grifos do autor)” (LINS, 2005, p.1250).

A violência do encontro que os signos promovem cria brechas para um experimentar. Mas um experimentar que não é da ordem do sensível, não se confunde com o percebido, o vivido, nem por um eu, nem por um outro. Também não se trata de resgatar memórias, antes de lutar contra elas, por meio de uma experimentação entre a vida e a morte, em que a vida se torna impessoal. Emergem singularidades, hecceidades, impessoais. Algo que não se tem certeza se pertence a alguém, tamanha expropriação. Uma luta, um combate, contra o que impede o pensamento, contra tudo que aprisiona a vida, contra as máquinas binárias, de universais, de totalizações, hierarquizações, explicações, reflexões, que funcionam em nós, nos papéis, nas escritas, nas imagens. Uma luta que não é entre sujeitos, que não condena, julga, pessoas, seres, objetos. Uma luta que se trava na virtualidade do pensamento, onde não há sujeitos a quem se possa atribuir culpa, falta, autoria.

Animada pelos encontros com Antonio Carlos Rodrigues de Amorim (2007a, 2007b, 2005, 2000) e seus escritos-elétricos-amorosos com as obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari, busco *diferir* a educação e reverter o sentido pedagógico dos papéis-mídias. Uma escolha perigosa, inquietante, intranqüila invadida pelo *pensamento sem sujeito* que estes filósofos convidam a criar. O impessoal é uma política que traz à tona “o esplendor do *on*”⁴. Não se trata de uma mera escolha lingüística, mas de praticar desvios na linguagem, linhas de fuga, “em que vida e escrita, por intermédio do impessoal, se fazem indiscerníveis uma da outra” (SCHÉRER, 2000, p.29). Nos campos da educação e da comunicação o foco no sujeito (leitor e produtor) que vê, vive, relata, aproveita, é persistente. Saber o que pensam os sujeitos, como pensam, por que pensam, onde pensam. Localizar os sujeitos que enunciam os discursos, as proposições. Identificar transformações e permanências. Denunciam-se as violentas relações entre docilização,

4 Paulo Nunes, na tradução do texto *Homo tantum. O impessoal: uma política*, de René Schérer, explica que “on”, pronome de indeterminação do sujeito, em francês equivale a “se” ou “a gente” em português (2000, p.23).

disciplinamento, alienação, controle, poder, educação e mídias. O encontro com Guattari e Deleuze convida a uma violência diferente: um pedagógico que diz respeito à *resistência*, ao *esvaziamento da substância da educação*.

Ensignar

Que aconteceria se retirássemos da educação e da comunicação os sujeitos? O que essa estranha idéia poderia movimentar? Desvios. Desviar dos aspectos subjetivos e objetivos da comunicação, por algo a-subjetivo, antes dos sujeitos e objetos. Deslocamentos: o que pode o papel comunicar? Que comunicações o próprio papel é capaz de criar? Deleuze nos estudos com a literatura, cinema e pintura traz à tona um caminhar pelos signos como modo de escapar ao pensamento centrado e estruturado no sujeito. Numa busca incessante por obras (pinturas, filmes, textos) que gaguejem na própria língua, que sejam capazes de levar a língua ao delírio, criando uma espécie de dialeto na própria língua. Criar um outro papel no papel. “(...) quando se cria uma outra língua no interior da língua, a linguagem inteira tende para um limite 'assintático', 'agramatical', ou que se comunica com o próprio fora” (DELEUZE, 1997, p.9). Esse limite, a subversão da sintaxe e da gramática, não se confunde com o erro, com a imaginação e fantasia em oposição ao real. Uma escrita cega e surda, capaz de arrastar o papel para outros mundos, onde se fazem potentes visões e audições não-linguageiras, mas que só o papel pode tornar possível. “Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto” (idem, ibidem, 1992, p. 9-10).

Velocidade, atualidade, veracidade e objetividade emergem como signos do papel imprensa. Signos que têm sido interpretados e explicados num esforço de observação;

de explicitação das experiências subjetivas dos indivíduos e dos conteúdos significantes e significações dos objetos; de recuperação da memória e estabelecimento de origens, cadeias associativas; na busca de referências, correspondências e equivalentes entre o papel imprensa e a vida. Signos que revelam essências, totalizações, leis gerais, verdades de grupo ou de séries correspondentes. Que criam estabilizações e identidades. Signos que têm sido colocados como representantes dos corpos (cientistas, laboratórios, DNA, moléculas, indústrias).

As expressões “jornalismo científico”, “divulgação científica” e “popularização científica”, e as disputas que acontecem em torno dessas expressões, anunciam a existência de uma guerra entre o que *é* jornalístico e o que *é* científico. *Ser* e não *devir*. Uma guerra movimentada pelas noções de cópia, fidelidade, realidade e verdade. Há, entretanto, um sinal, um sussurro, um vento que escapa e rompe a membrana do *ser*. A perturbadora sensação, em meio às ruínas, destruição e morte, de que as possibilidades de vida do papel imprensa se encontram no desvio da semelhança, igualdade, tanto em relação às ciências, quanto ao próprio jornalismo.

Perseguir esse vento tempo, que num toque invisível no papel, invade e cria um esvoaçante deslizamento, um papelar do pedagógico é a busca deste papel-tese. Uma aposta na itinerância vagabunda do vento, do tempo. Se o papel imprensa *ensigna*, uma máquina que emite signos furiosamente, que faz ver e faz falar, que força a pensar no jogo das representações, que postura de pensamento poderia ser (per)seguida que desviasse: da interpretação e explicação do que se faz visível nos seres-objetos-corpos; da explicitação das experiências subjetivas dos indivíduos e dos conteúdos significantes e significações dos objetos; do esforço de recuperação da memória e estabelecimento de origens, cadeias associativas; da busca de referências, correspondências e equivalentes entre o papel imprensa e a vida? Se os signos têm permitido um

pensamento que estabelece constantes, estabilizações, fixações dos sentidos pedagógicos do papel imprensa, e provocado guerras, uma escrita-tese-vida parece passar não por um lamento, mas “um perigoso grito de ave de rapina, irisada e intranqüila” (LISPECTOR, 1978, p.11).

As paragens nos corpos (querer mostrar o ser das coisas-seres-eventos-conteúdos) ou nas linguagens (querer reportar palavras-imagens-discursos-proposições sobre os corpos, revelar o *ser* dos sujeitos) parecem resultar na anulação tanto de um, quanto do outro. Há morte de um lado e do outro. Os corpos permanecem como referentes externos das linguagens que, por sua vez, representam os corpos. E os mortos permanecem indiferentes um ao lado do outro. Mas...

“... precisamente porque o conteúdo tem sua forma, assim como sua expressão, que não se pode jamais atribuir à forma expressão a simples função de representar, de descrever ou de atestar um conteúdo correspondente: não há correspondência nem conformidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.26).

Velocidade, atualidade, veracidade, objetividade... são signos porque são atribuídos aos papéis-mídias, não porque os representam. Os signos não representam os corpos, não expressam conteúdos corpóreos, mas são atribuídos aos corpos. Os corpos têm sua própria forma, sem semelhança com os signos. Os signos não cessam de interferir nos corpos. Os corpos não cessam de interferir nos signos. O que aconteceria se libertássemos, simultaneamente, o papel dos signos, os signos do papel? Fazendo um papel-pesquisa que corra, eternamente, de uma face à outra, do papel aos signos, dos signos ao papel, chegando ao ponto da indiscernibilidade? De maneira a acompanhar o modo como os signos trabalham as coisas, ao mesmo tempo em que as coisas se estendem e se desenrolam através dos signos.

“Somente quando os conteúdos significantes e significações ideais desmoronam dando lugar a uma multiplicidade de fragmentos e de caos, e as formas subjetivas, dando lugar a um impessoal caótico e múltiplo, é que a obra de arte adquire seu sentido pleno” (DELEUZE, 2003, p.147).

Quando o papel imprensa se torna capaz de uma escrita-vida, desde dentro do papel-máquina, liberta um pensamento em que as ciências, os seres-objetos do mundo, a vida, não estão no papel, representados no papel, afirma que o papel não comunica conteúdos, informa códigos, não é uma mera expressão das ciências, do mundo, da vida e torna possível o desaparecimento do “Eu” que correspondia aos sentidos. Desviando do comunicar, informar, mediar para um *entrar em comunicação* com o mundo, no próprio papel. Não revelando um conteúdo que estaria escondido, antes multiplicando, esfacelando e dispersando mundos. Avizinhando partes dispersas transversalmente. Dissolvendo mundos. Explodindo conteúdos. Comunicações virulentas no próprio papel, que geram canais de passagens, propagação de signos de vida. Tempo de caos e multiplicidade. A comunicação deixa de ser um princípio do papel imprensa e passa a resultar do jogo das máquinas, das peças, dos fragmentos incomunicáveis. Numa efetuação, que interessa a Gilles Deleuze, que não é da ordem das interpretações, explicações, desenvolvimentos e analogias. Trata-se de uma busca distinta: da criação. Uma criação inútil, catastrófica, improdutiva e bizarra. Sem reminiscências, essências e equivalentes espirituais na vida, sem leis gerais e totalizações. Sem exterioridade, órfã, sem ninguém dentro, nem fora.

Uma potência do papel de libertar uma verdade nebulosa, turva, onde a indiscernibilidade entre realidade e ficção e a indecidibilidade entre verdadeiro e falso tornam-se potentes. Se há morte, se há um querer morrer, na criação, é de um modo muito distinto do que na descoberta, revelação e interpretação. Talvez se aproxime da sensação de “um beijo no rosto morto” que Clarice Lispector clama em sua obra *Um*

Variações

(Per)seguir os signos da velocidade, atualidade, veracidade e objetividade parece-me uma maneira de fazer uma sintomatologia das possibilidades de existência do papel imprensa: escapar do *ser* papel e criar o *papelar*. Pressuponho que a velocidade e a atualidade sejam *signos mundanos* do papel imprensa, e veracidade e objetividade, *signos amorosos*. Para pensar-criar o que nos fazem aprender esses signos parece ser necessário colocá-los em variação, modulação, segundo pontos-de-vista diferentes que não remetem a uma única paisagem sobre o papel, mas que constituem paisagens-papéis diferentes, divergentes e impossíveis, entretanto, possíveis em um só universo-papel. Seguir o papel e suas variações. Pensar-levar-em-conta que o sistema de signos é pluralista e que está inscrito-encarnado no papel, produzindo papéis diferentes, divergentes, mas compatíveis num mesmo universo.

Os signos mundanos e amorosos não são signos homogêneos. Em um mesmo momento diferem, imobilizam-se, transformam-se, são substituídos por outros signos, arrastam outros e produzem novos signos. Mundanos e amorosos diferem entre si em relação à matéria que estão inscritos: “Os signos mundanos são mais materiais por evoluírem no vazio. Os signos amorosos são inseparáveis da força de um rosto, da textura de uma pele, da forma e do colorido de uma face” (DELEUZE, 2003, p.80).

Velocidade, atualidade, veracidade e objetividade têm sido pensadas no estabelecimento de constantes, estabilizações, fixações dos sentidos do papel imprensa. Signos presos aos papéis, às subjetividades dos autores-leitores-entrevistados. Objetos, sujeitos,

comunicação e conhecimento permanecem essencializados, fixados naquele que vê, vive, relata, aproveita. As variações dos signos permanecem sendo usadas para extrair constâncias. *O que possibilitaria uma reversão dos sentidos desses signos que fizessem emergir as forças pedagógicas próprias do papel?*

Variações contínuas? Variações que não são apenas entre sistemas de signos diferentes, mas os próprios signos são plurais, passam por variações. Erupções. Deformidades. As variações, para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), não remetem aos sujeitos (de enunciação), nem às situações (em que se encontram os enunciados), são variações sem sujeito, sem contexto, imanentes à própria linguagem, sem correspondência. Variações contínuas... Nos elementos comuns da língua, que dão uma potência à linguagem de sempre comportar possibilidades inexploradas. Que não estão restritas, reservadas, aos poetas, loucos e crianças. “(...) a variação é virtual, real sem ser atual” (idem, ibidem, p.37). Variações contínuas... Possibilidades de enlouquecer o *papel* pedagógico. Fazê-lo escapar às constantes, centralidades, dominâncias, determinantes e universais, colocadas pelos modos como esses signos têm sido interpretados, explicados, desenvolvidos. Trazer à tona novas distinções que o papel imprensa cria ao colocar em variação a realidade-linguagem-seres-objetos. Variações contínuas...

Variar esses signos, entretanto, não passa por reencontrar no/do papel imprensa características prévias, procedimentos adquiridos, inatos, como marcas tatuadas na pele-papel. Correríamos o risco de reencontrar os centros, as dominantes, as constantes, as universais. Antes, parece passar por pensar que o papel não é nada e destituí-lo do organismo. “Ele não tem organismo, ele não pode ver, não entende nada, ele observa nada, ele não conhece nada”, como disse Deleuze ao conversar em uma mesa redonda sobre a obra de Proust junto com Roland Barthes e Gérard Genette (DELEUZE, 2006d, p.30). Nesta fala, o filósofo explora a presença da loucura na obra *Em busca do*

tempo perdido e a considera como narrador, um narrador aranha (idem, ibidem). Afirmar que o papel imprensa não é nada, nos arrasta para o fogo em que arde o *ser* papel. Atiçando o sempre e..., e..., e... Trazendo a força tensora da conjunção, no lugar do verbo, abrem-se possibilidades de colocar o papel imprensa submetido à eterna modulação, transformação, dissolução e reconstituição, desaparecimento e aparecimento, sem início nem final.

A recusa aos pontos de referência cria uma dissolução das constâncias em benefício das diferenças de variação, de modulação. “E quanto mais a língua entra nesse estado, mais se aproxima não somente de uma notação musical, mas da própria música” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.34). Momento em que o papel imprensa se torna um desconhecido, não significa mais nada. Fragmentos que não têm como se ajustar, encaixar, que estabelecem entre si comunicações aberrantes, transversais. “Num continuum cósmico virtual do qual até mesmo os buracos, os silêncios, as rupturas, os cortes fazem parte” (idem, ibidem). Uma aposta em um caminho que talvez permita reverter, multiplicar, assignificar os sentidos pedagógicos dos papéis-mídias. Pedagógico. Uma palavra-signo colocada sob suspensão no papel imprensa. Os próprios termos que remetem às possíveis interações entre impressas e ciências anunciam caminhos a serem pensados: alfabetização científica, divulgação científica, jornalismo científico...

Imagens

O signo permite reunir coisas heterogêneas, distantes umas das outras – o perfume da flor e o espetáculo de um salão, o gosto de uma madeleine e a emoção de um amor – fazer movimentos singulares por meio de trajetórias emaranhadas. Fazer do papel um signo, do pedagógico um signo, seguir pelos caminhos dos signos, abre possibilidades

de irromper um pensar que aproxima mundos diversos: papel-jornal-TV-pintura-
educação-literatura-ciência-cinema-fotografia-filosofia.

Para esvaziar os signos – da velocidade, atualidade, veracidade e objetividade –
privilegio um caminhar que se faz entre imagens produzidas por alguns artistas. Uma
aposta na potencialidade de uma pesquisa atualizada pelo *fora*. A escolha das imagens
não privilegia aquelas que dizem do jornalismo, das ciências, da comunicação das
ciências. Uma tentativa de escolher imagens que não representam, designam,
manifestam ou significam as relações entre ciências e imprensas, mas que podem
suscitar um pensamento, constranger uma postura de pensamento, que desvia de um *ser*
papel pedagógico, para encontrar um pedagógico que se atualiza *entre* essas imagens,
imprensas e ciências.

O pensamento com imagens tem movimentado os estudos de Antonio Carlos
Rodrigues de Amorim (2007b), que as considera potenciais para explorar os conceitos
de “*diferença, identidade e representação* dentro do campo do currículo, em especial na
interface com os conhecimentos científicos” (idem, *ibidem*, p.4)(grifos do autor).
Pensando em imagens-máquinas, com as provocadoras idéias de Deleuze, Amorim
expõe o violento e autoritário jogo de significações que resultam do intenso atrito entre
imagens, objetos e representação. As imagens constroem a pensar no jogo da
representação, forçam a estabelecer correspondências, associações analógicas, a
significar. Traíçoeiras, as imagens funcionam como furiosas máquinas de signos,
colocando-nos problemas e, ao mesmo tempo, apontando caminhos para o
pensamento.

Diferente da música, que exclui por natureza a representação visual, as imagens
oferecem uma “a armadilha especular-especulativa” (CHÂTELET, 1977, p.237-241

apud DELEUZE, 1999, p.56). A exaustão que as imagens, essas máquinas de visão, produzem excessivamente na contemporaneidade, e suas armadilhas representacionais, colocam desafios para a educação, um campo em que o “olhar” ganhou ares de essência, fundamento, sem o qual não se pode aprender, pensar, criar. Desviando da excessiva aposta no olhar, no ponto de vista, na percepção, optamos por lançar a educação numa experimentação com as imagens. “Nenhuma criação existe sem experiência” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 166). Um experimentar pelo meio, entre filosofia, ciência, arte e comunicação. Uma aposta em libertar as forças pedagógicas próprias das imagens em que o deslocamento da centralidade do sujeito, do organismo, da visão, das totalizações, se amplifica e repercute pelos fragmentos, pela vida inorgânica que irrompe, pelos dismantelamentos que impedem totalizações e atribuições a um sujeito.

“O percepto não é a percepção do homem, assim como o afecto não são seus sentimentos. Percepto e afetos são novas possibilidades subjetivas, ou, se quisermos ainda, eles ensejam novas subjetividades. Subjetividades sem nenhum compromisso com qualquer forma de humanismo. Subjetividades 'inumanas'” (VASCONCELLOS, 2006, p.30).

As imagens que se espalham por estes papéis emitem intensamente os signos da velocidade, atualidade, veracidade e objetividade. Num movimento duplo de escolher imagens e ser escolhido por elas, encontrando, muitas vezes, suas potencialidades na escrita, e reescrita. Artistas criticados por não representarem em suas obras a história real, o contexto original, os países em que vivem, os sujeitos reais, recusando-se a entrar na armadilha da representação de uma identidade particular ou geral.

As imagens vêm para inflamar a escrita, as opções, o pensamento, ao mesmo tempo em que a escrita, as opções e o pensamento inflamam as imagens. As conversas com os

escritos e entrevistas dos próprios artistas, e de autores que se debruçam sobre as obras, trazem à tona quase-possibilidades de pensar criações. Intervêm no papel-pesquisa não como explicações que dão conta das obras, mas possibilidades de escapar à morte anunciada pelas explicações e significações já dadas, por meio da mediação desses signos. Nas núpcias com as imagens, a escrita busca trazer à tona e variar os signos emitidos pelas imagens. Numa aposta de que uma vida nasce do esvaziamento das imagens, do encontro com pequenos detalhes, invisíveis, imperceptíveis, não expressos, nem pelos artistas, nem estudiosos de suas obras. Remissão de signos-partículas. Uma busca por trazer à tona as singularidades pré-individuais, não pessoais. Uma política do “acontecimento” criada por Gilles Deleuze (2006), que convoca à circulação da casa vazia e produção de novos sentidos: o *papel* ganha força e desmorona o *ser papel*. Forças pedagógicas que não dependem de um sujeito (leitor, espectador, criador), mas da criação que o papel se torna capaz de libertar na superfície.

O encontro com Gilles Deleuze convida a pensar que a potencialidade das imagens não depende de cada um (observador ou artista). As próprias imagens seriam capazes de engendrar rotas de fuga à sua própria autoridade, de real, verdadeira, rompendo com o bom senso e senso comum. Abrindo feridas e ferindo. Essas fugas à representação dizem respeito ao tempo, à temporalidade que as imagens são capazes de criar na superfície, afirmando um tempo distinto do cronológico.

Escrita-vida

Se as possibilidades de pensar a escrita (textual, imagética, sonora) não se fazem pelo sujeito, o que as movimenta? A aposta na potência do pensamento sem sujeito, do artigo indefinido, encontra forças nos signos, tomando-os, entretanto, fora da relação significado-significante (seja de semelhança ou diferença) que remete sempre a uma

assinatura, autor. “Na escrita, o artigo indefinido tem a ver com a lógica do signo e não do significante, pois ela nos remete, enquanto leitores, a algo que se situa no limite e fora da linguagem, isto é, às visões e audições não-linguageiras” (BIRMAN, 2000, p. 477). Os signos, vestígios de intensidades, dão a ver os problemas, os obstáculos, mas, ao mesmo tempo, os caminhos e meios da criação. Para Joel Birman, a potência do pensamento de Gilles Deleuze está em recuperar novas potências do *dizer* e do *escrever* em que são enfatizados trajetos e cartografias impessoais que não são valorizadas quando a escolha recai sobre as representações. A política representacional cria impasses na escrita, obstáculos à saúde, doenças, momentos de parada e interrupção da criação.

O convite que o pensamento de Gilles Deleuze propõe nos leva a afirmar que o papel imprensa não reproduz nem representa a vida, está conectado, inserido, na vida-seres-objetos-eventos. A vida não está no papel. O papel não resistiria a ser um suporte da vida. Nem a vida toleraria ser copiada, reproduzida, representada no papel. “A linguagem não é a vida, ela dá ordens à vida; a vida não fala, ela escuta e aguarda” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.13). Repetir a vida de modo excessivo, abundante, transbordante, é o que faz o papel imprensa. Sempre menos que a vida. O papel imprensa age na redundância do mundo, emitindo palavras de ordem dizem Deleuze e Guattari. Ensignando. Afirmações, perguntas, juramentos, previsões, promessas, ordens, são palavras de ordem que não informam conteúdos e códigos, que tornariam possíveis explicações; não comunicam signos como informações, mas que efetuam esses atos de fala implícitos na linguagem, que só podem se realizar na linguagem. Não há identidade entre o papel e a vida, mas redundância, simultaneamente, de ato e enunciado. Mas o efeito de representação, identidade, semelhança, tempo presente, toma corpo intensamente no papel imprensa. Máquinas de copiar. A sensação de morte que atravessa o papel imprensa, a sentença de morte que as palavras de ordem efetuam,

são simultaneamente ameaça e fuga. Por isso, a questão, para Deleuze e Guattari, não é como evitar as palavras de ordem, mas como fazer delas “potências criadoras” (idem, ibidem, p.55).

Toleraria o papel imprensa atuar para além da redundância? Afirmar novas maquinações? O que o papel imprensa pode acrescentar à vida? Efetuar um ato de fabulação capaz de libertar uma nova vida, independente, “extraíndo da vida uma 'imagem preciosa', aquilo que a vida não pode realizar em si mesma” (DELEUZE, 2003, p.146). Em que contemplássemos paisagens estranhas, em vez de contemplar um só mundo, vê-lo fragmentar-se, multiplicar-se, em partes incomunicáveis, inconstantes. Quebrando o efeito de complementaridade, contigüidade, entre mundo vivido e mundo representado. Numa criação violenta de uma escrita-vida que faz extravasar, transbordar, a matéria vivida ou o vivível.

Há uma insistente aposta nas conexões entre educação e comunicação-recogição nos estudos que se debruçam sobre o papel imprensa e as ciências. Mas os signos nos arrastam por caminhos em que a comunicação-recogição desborda como problema, doença:

“o modelo da recogição que 'se define pelo exercício concordante de todas as faculdades sobre um objeto suposto como sendo o mesmo: é o mesmo objeto que pode ser visto, tocado, lembrado, imaginado, concebido (...)' (Deleuze, 1968:174 [221]). Deleuze apresenta a imagem dogmática do pensamento fundada sobre o modelo cognitivo, o qual coloca a identidade do 'Eu penso' na concordância de todas as faculdades e seu acordo na forma de um objeto suposto como sendo o mesmo” (VASCONCELLOS, 2006, p.5).

Se o papel ensina, emite signos violentamente, força-nos a pensar no jogo da

comunicação-recoguição, por onde passaria uma pedagogia do papel? Talvez pelas brechas abertas pelo “preferir não” em Baterbly de Melville (2000), pelo “desconseguir” do tradutor de Tizangara de Mia Couto (2001), pelo “resistir” de Gilles Deleuze (2004). *Preferir não* estabelecer correspondências, encontrar identidades. *Desconseguir* explicar, interpretar, revelar. *Resistir* às significações já dadas, às identificações, às máquinas binárias, de opinião e de ressonância. Escolhas políticas que convidam a uma violência de outra natureza: esvaziar os signos, esticá-los até o desaparecimento da identidade, variá-los de modo a perderem as referências, traí-los até o esgarçamento das significações, das oposições. Escolhas intranquias que querem a efetuar uma liberdade. Que a educação emerja não como ensinamento, mas acontecimento. Que deixe de ficar submetida à comunicação-recoguição e sofra os abalos sísmicos da criação, e das forças que sob ela se agitam.

vida, vento e fragmento

Fabuloso convite de Manoel de Barros: fazer com que as palavras gostem do cisco, da palavra cisco, das coisas jogadas fora, no cisco. Alegria de um brincar com a língua capaz de levantar a poeira, de dispersar as dicotomias entre fragmentos e totalidades. Escrita que escolhe varrer, exaurir, espalhar, dispersar. Encontrar um tempo que se condensa no fragmento e faz nascer no cisco todo um mundo sem correspondência. Um tempo que abre distâncias entre os grãos de poeira brilhantes na noite de papel. Ato de gostar das coisas que moram em terreno baldio, abandonado, inútil, agreste, sem edificações, sem cultivo, sem uso, sem ninguém dentro. O encontro com Manoel de Barros amplifica a intenção deste capítulo: pelo fragmento reverter os

Tempo 2

“(…) passei a vida tentando escrever em língua de brincar. Minhas palavras são de meu tamanho; eu sou miúdo e tenho o olhar pra baixo. Vejo melhor o cisco. Minhas palavras aprenderam a gostar do cisco, isto é, da palavra cisco. E das coisas jogadas fora, no cisco. Pra ser mais correto: as coisas que moram em terreno baldio”

Manoel de Barros (2006)

sentidos dos signos velocidade e atualidade, intensamente emitidos pelos papéis-mídias. Signos que forçam a pensar dentro da lógica de oposição entre fragmento e totalidade. Signos materiais, presos aos corpos e às ações e paixões dos corpos, às características corpóreas, à autoridade do mundo visível.

Diz-se que vivemos numa era mundana, cujos escritos-imagens retratam a vida de uma sociedade elitizada. Os signos mundanos remetem ao próprio mundo, ao mundo material. O mundo dos signos é violento, diz Gilles Deleuze ao comentar sobre a obra *Em busca do tempo perdido* de Proust. “Todo sinal, não importa o que é, faz violência” (DELEUZE, 2006d, p. 59). A violência exercida ao pensamento pelos signos da velocidade e da atualidade do papel imprensa se efetua pela ordem da percepção e da reconhecimento. Os signos mundanos forçam a interpretar, explicar, traduzir, a estabelecer associações analógicas, encontrar o todo que corresponderia às partes, reencontrar o tempo perdido. Querem valer pelo seu sentido. Usurpam a possibilidade de outros sentidos. Fixam o *ser* dos papéis-mídias. Como escapar à autoridade do que se dá a ver, do que é perceptível nas coisas-seres do mundo, das qualidades materiais? O que vemos no cisco? Parece que uma saída para uma pedagogia do papel, uma postura de pensamento com os papéis-mídias, passa por: criar variações contínuas nos sentidos desses signos; resistir à armadilha das significações já dadas; apagar a folha em branco; criar novas visibilidades.

Pensar na velocidade e na atualidade passa por pensar o tempo. Encontro-me com os conceitos de tempo, *Cronos e Aion*, que Gilles Deleuze explora em sua obra *Lógica do sentido* (2006a). (Per)sigo os papéis-mídias de modo a trazer à tona a invenção de um certo ordenamento, unidade, coesão do tempo que se efetua sob os signos da velocidade e atualidade. E daí fazer emergir uma desordem, um enlouquecimento do tempo, e suas potencialidades, travessuras e transgressões.

Cronos, ser. Aion, devir. Cronos exprime a ação dos corpos e a criação das qualidades corporais. Aion, lugar dos acontecimentos incorpóreos e dos atributos distintos das qualidades. Cronos inseparável dos corpos que o preenchem como causas e matérias. Aion povoado de efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo. Cronos limitado e infinito. Aion ilimitado como o futuro e o passado, finito como o instante. Cronos inseparável da circularidade e dos bloqueios, explosões, desencaixes, endurecimentos que coloca. Aion se estende em linha reta, ilimitada nos dois sentidos. Cronos sempre presente. Aion, com seu presente instantâneo, sempre passado-futuro que puxa nas duas direções. “Sempre já passado e ainda por vir, Aion é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo, que se libertou de seu conteúdo corporal presente e por aí desenrolou seu círculo, se alonga em uma reta” (DELEUZE, 2006a, p.170). Uma linha mais perigosa, tortuosa, desvairada.

Gostaria de argumentar em torno de um tempo impessoal, da compossibilidade de múltiplos e divergentes tempos⁵, da ascensão intolerável de um tempo em que os corpos perdem suas medidas, qualidades, corporeidades. Tempo fantasmático. Interesse-me, inspirada nas escritas em *dispersão* que Antonio Carlos Rodrigues de Amorim (2006) faz em seus encontros com Gilles Deleuze, em esvaziar os sentidos desses signos que se amparam na “força da 'identidade' como categoria de pensamento e organização das culturas” (idem, ibidem, p.5). A lógica da dispersão cria “recolhimentos novos, catedrais, museus e galerias do fantasmático, os ofícios virtuais com que nós estendemos nossos sentidos de presença” (AMORIM, 2006, p.5).

Pressuponho que esses encontros permitam devolver a esperança de pensar as forças pedagógicas do papel imprensa. Desviando, sucessivamente, dos atributos e qualidades

5 A noção de compossibilidade aqui usada não é a de Leibniz, onde os vários mundos impossíveis não seriam compossíveis, mas a subversão que Deleuze faz desse conceito, anunciando a compossibilidade dos mundos impossíveis num mesmo universo.

corporais, que garantem a fixação de identidades do papel imprensa e da violência das associações analógicas, correspondências e referências à indústria de papel, às ciências, à realidade. Rachar Cronos em *Corra Lola, Corra*. Reverter os sentidos pedagógicos do papel imprensa entrando pela lógica de Aion. Reterritorializar o papel imprensa seria levá-lo da terra ao território, de Aion ao Cronos. Desterritorializá-lo passaria por levá-lo da história ao devir, de Cronos ao Aion, do território a terra. “A Terra é desterritorializada, ela é inseparável de um processo de desterritorialização que é o seu movimento aberrante” (Deleuze [s.a.] *apud* Fadigas, 2003).

Para trazer à tona como a velocidade e a atualidade se efetuam, escolho neste capítulo uma escrita que aposta na força do fragmento: *o anti-logos*. Extrair fragmentos e estendê-los até que se tornem irreconhecíveis, sem correspondência, sem identidades. Do encontro com o filme *Corra Lola, Corra* (1998) emergem dois fragmentos, o relógio e o grito, que parecem potencializar um desvio: do *ser papel* pedagógico ao *papelar*.



Imagens congeladas do filme *Corra Lola Corra*
(*Lola Rennt*, 1998) dirigido por Tom Twyker

anti-logos

“- Ai, meu
Deus! Meu
Deus! Eu vou
chegar
atrasado...
- A Duquesa!
A Duquesa! Ai,
minhas
patinhas
queridas!
Ai meu pêlo e
meus bigodes!
Ela vai me
matar, com
toda certeza!
Onde é que eu
posso ter
deixado eles
caírem?”

*Lewis Carroll
(2003, p. 13)*

O túnel do tempo de Cronos apresenta-se como grandes relógios que nos engolem. Um tempo monstruoso. Voracidade das horas. Monstro do tempo que se abre no início de *Corra Lola, Corra* (*Lola Rennt*, 1998) dirigido por Tom Tykwer. Corremos no túnel-relógio com a jovem alemã namorada de Manni na luta contra o monstro do tempo. Um filme alucinante, frenético, atualíssimo. A velocidade e atualidade são signos mundanos desse filme. Lola não pára. Corre contra o tempo. Ela mesma um signo: cabelos vermelhos, tatuagens, vestes *grunges*, sutiãs à mostra, namorado contrabandista, pai presidente de banco, mãe que curte astrologia. *Cyberpunk?* Lola não tem relógio, encarna o relógio, corre com eles.

O efeito de ritmo enlouquecido no filme é produzido não apenas por Lola, e outros corpos com os quais ela contracena – bicicletas, carros, ambulância, trens –, mas também pela eletrizante trilha sonora, pelos

deslocamentos rápidos de câmera, pela montagem que brinca com os efeitos dos jogos eletrônicos. A presença dos templos do papel-máquina-dinheiro também potencializa o ritmo alucinante: a quadrilha de contrabando de diamantes, o banco, o supermercado, o cassino. Também pela história que gira em torno do *campo de forças*, para usar uma expressão de Italo Calvino, criado pela sacola de dinheiro.

“Manni (Moritz Bleibtreu), o coletor de uma quadrilha de contrabandistas, esquece no metrô uma sacola com 100.000 marcos. Ele só tem 20 minutos para recuperar o dinheiro ou irá confrontar a ira do seu chefe, Ronnie, um perigoso criminoso. Desesperado, Manni telefona para Lola (Franka Potente), sua namorada, que vê como única solução pedir ajuda para seu pai (Herbert Knaup), que é presidente de um banco. Assim, Lola corre através das ruas de Berlim, sendo apresentados três possíveis finais da louca corrida de Lola para salvar o namorado”.⁶

É Italo Calvino que nos fala como o efeito de *rapidez* pode ser produzido pelos objetos que criam em volta de si um *campo de força* na narrativa. A sacola de dinheiro parece funcionar como um desses objetos-campos-de-força. Como o anel mágico na lenda do imperador Carlos Magno⁷ explorada por Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*. A sacola de dinheiro seria o verdadeiro protagonista do filme. A bola do jogo. O amor de Lola e Manni funcionaria como um *liame verbal* e a sacola de dinheiro como um *liame narrativo* que estabelece a relação lógica, de causa e efeito, entre os vários episódios,

6 Descrição retirada do site Adorocinema. Disponível:

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/corra-lola-corra/corra-lola-corra.htm>. Acesso em: nov 2006.

7 “O imperador Carlos Magno, já em avançada idade, apaixonou-se por uma donzela alemã. Os barões da corte andavam muito preocupados vendo que o soberano, entregue a uma paixão amorosa que o fazia esquecer de sua dignidade real, negligenciava os deveres do Império. Quando a jovem morreu subitamente, os dignitários respiraram aliviados, mas por pouco tempo, pois o amor de Carlos Magno não morreu com ela. O imperador mandou embalsamar o cadáver e transportá-lo para a sua câmara, recusando separar-se dele. O arcebispo Turpino apavorado com essa paixão macabra, suspeitou que havia ali um sortilégio e quis examinar o cadáver. Oculto sob a língua da morta, encontrou um anel com uma pedra preciosa. A partir do momento em que o anel passou às mãos de Turpino, Carlos Magno apressou-se em mandar sepultar o cadáver e transferiu seu amor para a pessoa do arcebispo. Turpino, para fugir àquela embaraçosa situação, atirou o anel no lago Constança. Carlos Magno apaixonou-se então pelo lago e nunca mais quis se afastar de suas margens” (CALVINO, 1990, p.45).

entre as várias cenas (CALVINO, 1990, p.46).

Velocidade e atualidade. Signos que remetem *Corra Lola, Corra* ao tempo-ritmo acelerado das mídias, dos vídeo-clips, dos games, da cibernética, dos motores, das tecnologias, dos grandes centros urbanos, das grandes redes de telecomunicações globais, da transnacionalização dos mercados. Signos que arrastam-remetem a outros signos: propaganda, alienação, massificação, capital. Tempo é dinheiro. O dinheiro como a maldição do papel. O tempo encarnado nos relógios emerge como um tempo mecânico, inflexível, progressivo. O ritmo eletrizante, produzido pelos efeitos do filme, explode na tela e *Corra Lola, Corra* parece se apropriar de um tempo industrializado-tecnológico-globalizado. Como se o mundo fosse um grande quebra-cabeças e o papel-tela-do-cinema dele retirasse uma peça.

O quebra-cabeça pressupõe um jogo de encaixar diferentes peças, para com elas formar um todo, um rosto, uma paisagem, um mapa. A noção de apropriação do tempo industrializado-tecnológico-globalizado por *Corra Lola, Corra* encontra-se na análise que David Martin-Jones (2006) faz do filme, no capítulo *Identidade nacional da cidade global*. Ele persiste em conceitos como *identidade e representação* para pensar como os conceitos criados por Deleuze – *imagem-movimento* e *imagem-tempo* – estão presentes no filme. Em consonância com os estudiosos que cita – Eric Rentscheler, Claudia Mesch, Ian Garwood e Christine Haase – conclui que *Corra Lola, Corra* ignora as questões relativas à identidade nacional na Alemanha contemporânea: um filme descompromissado com o passado do país, com sua história, que produz uma visão moderna, globalizada, homogeneizada, acrílica e pasteurizada de Berlim e da Alemanha. Um filme que pouco contribuiria para se pensar a identidade nacional global porque reterritorializa a imagem-tempo numa imagem-movimento. O filme teria apenas uma *aparência* com o tempo labiríntico deleuziano. Na conclusão, o desalento de David Martin-Jones de que

“(...) o dinheiro atua como uma essência unificadora da imagem de Berlim no filme” (2006, p.102).

Parece ser próprio dos signos velocidade e atualidade, intensamente emitidos por *Corra Lola*, *Corra* e pelo papel imprensa, induzirem à interpretação do todo de onde foram extraídos. Armadilha dos signos mundanos. Signos corpóreos, materiais, que também permitem que Walter Benjamin conclua, em *O Narrador* (1985), que o papel imprensa opera uma apropriação do tempo do capitalismo. O autor anuncia a morte da narrativa como um sintoma da modernidade. Ao voltar da guerra os combatentes estavam mudos, pobres em experiência comunicável. Para exemplificar o fenômeno traz a decadência dos jornais de sua época. Sugere a íntima relação entre o papel imprensa e as forças produtivas, o capitalismo.

“... verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação” (idem, *ibidem*, p. 202).

No papel imprensa salvam-se as crônicas, talvez dissesse Machado de Assis, que considerava que o cronista (folhetinista) ocupava o lugar do colibri na esfera do papel-vegetal. Aquele que salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espanja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Esses pensamentos sobre a velocidade e a lentidão não exteriores ao jornalismo, são exterioridades que atravessam as imprensas. O jornalista e escritor João Evangelista Rodrigues também escreve sobre crônicas e o *resto* do jornal...

“Crônicas são assim: singelas, quase inocentes. Parecem pássaros de formas estranhas em paisagem insólita, linear, centímetro por centímetro planejada. Mercantilizada. Por isto mesmo, as crônicas se destacam por sua originalidade, simplicidade e leveza. Por sua exatidão poética e lingüística (...) permitem exercícios estilísticos, experiências verbais, incursões não acadêmicas ou pouco usuais pelo jargão duro e formal do jornalismo diário (...) Falam do dia-a-dia, mas não são livres em indignações, imaginação e fantasia” (RODRIGUES, acesso em 2004).

Nessa lógica, o papel imprensa emerge como representante de Cronos. Relógios da vida moderna que marcam o tempo do capitalismo industrial. A velocidade parece ser um dos elementos que movimenta o efeito de tempo presente no jornalismo. O hoje, hoje, hoje dos jornais... o agora, agora, agora da Internet. O ontem, ontem, ontem, o passado próximo... o passado longínquo, o amanhã, amanhã, amanhã. Próximo e longínquo. Quando se fala em tempo nas produções jornalísticas esse tempo aparece como um grande tempo uno, ordenado, mensurado. O jornalismo como um iminente representante do tempo presente. Como se incorporasse o presente. Materializasse o presente. O presente como da natureza própria do jornalismo. Marcando as badaladas do dia. Um presente que se faz amplo, vasto e profundo. Uma amplitude de presente que absorve passado e futuro. A atualidade aparece como marca inscrita na pele-papel. Como marca de nascença, de origem. Sempre o que se passa, e não o que se passou ou vai se passar. Atualidade. A internet coloca ainda outras questões: tempo real, o aqui e agora. A velocidade e a atualidade do papel imprensa aparecem como marcas das produções jornalísticas que permitem associações à massificação das informações, à submissão aos meios de produção e a sua emergência como processo industrial.

Estas formas de pensar me remetem ao *logos*. Procedimento, diz Gilles Deleuze em *Proust e os signos* (2003), que busca encontrar o todo que já está presente na obra, a lei já conhecida antes daquilo a que se vai aplicar. Nada mais se faz do que reencontrar o que

já estava dado. No *logos* a obra é analisada na lógica do contexto, de sua inserção histórica, como *representante* de uma época, de um meio. Não se sai da política disciplinatória de Cronos. A relação entre comunicação e conhecimento permanece submetida ao tempo cronológico e o papel-Lola-imprensa pensado como ponte, mediador, comunicador de conteúdos e códigos culturais. Uma maneira de se aproximar de uma obra que gera apenas a violência da *representação*, da *identidade*. A dessemelhança com o meio, o contexto, a história, o real, o modelo, o original, apresenta-se como obstáculo à representação e identidade. São assim selecionados os bons e maus representantes.

Velocidade e atualidade se efetuam como signos que permitem adivinhar o todo de onde foi extraído. Pelas analogias e associações lógicas. Signos que permitem reconstituir uma era, organismo, um grupo, uma cidade, um país a que pertencem. E procurar a outra parte que falta, que se adapta. Há no signo mundano todo um microcosmos, para que se reconheça que este pertence ao macrocosmos. A obra funcionaria como uma peça que falta a um grande quebra-cabeça.

Preso ao *logos*, a informação na lógica benjaminiana aparece marcada pela massificação, pela submissão aos meios de produção. A informação emerge em sua análise como processo industrial em oposição à narrativa que “floresce no meio artesão”, como uma forma artesanal de comunicação por não estar interessada em “transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório” (BENJAMIN, 1985, p.205). Os jornalistas, presos ao mundo industrial, não se apresentariam como artífices do texto. O jornal, marcado em sua face pela morte, pelo esquecimento, reduziria a experiência de comunicabilidade, extinguindo a arte de narrar. O papel imprensa seria responsável pelo empobrecimento do tempo da experiência, da faculdade de trocar experiências. Empobrecimento, esterilidade, que colocaria a arte de narrar “em vias de

extinção, em decadência” (idem, *ibidem*, p.197).

“A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (idem, *ibidem*, p. 204).

A noção de *verdadeira narrativa* aparece em Walter Benjamin como aquela que é utilizável, que propaga ensinamentos morais, sugestões práticas e conselhos. O aconselhamento em baixa resultaria da incomunicabilidade da experiência. “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (idem, *ibidem*, p.200). Ele não prescinde da seta do tempo. A narrativa permanece atrelada a um desenvolvimento posterior, à continuidade, à sucessão do tempo. Tempo histórico. A informação aparece como aquilo que aspira a uma verificação imediata, que prioriza o próximo, no lugar do longínquo, a plausibilidade do evento, por isso a informação seria incompatível com a narrativa. A força de Cronos permanece. O tempo se faz preso à indústria de papel. Corporificações do Cronos. Incorporando sua lógica e disciplina. Ambos, a seta e o ciclo do tempo, se apresentam como tempos dados, naturais, reais. Para Peter Pál Pelbart (2000), em seus encontros com Deleuze, o tempo só se apresenta para nós desta maneira graças a um intenso ordenamento, controle e correção dos excessos.

Stella Senra (1997), inspirada em leituras de Benjamin, busca a *representação* dos jornalistas nas produções cinematográficas. Também insiste na *identidade* entre o tempo dos jornalistas e o tempo da virada do século XX, que proporia uma nova experiência de tempo, da qual os jornalistas seriam eminentes *representantes*. Exemplifica com o filme *O tempo é uma ilusão* (*It Happened Tomorrow*, 1944), de René Clair, apontando elementos

que transformariam a experiência temporal introduzindo novos padrões de utilização do tempo: a modificação dos ritmos de trabalho e da vida cotidiana, em virtude do aporte tecnológico e da industrialização do final do século; a substituição do trabalho artesanal pelo trabalho coletivo; e a experiência do indivíduo isolado. A nova era do tempo acelerado proporcionaria uma ruptura da circularidade do tempo (dos ciclos naturais) e a emergência e valorização do tempo linear (do dia-a-dia) dos jornalistas. Assim, “o passado passa a emergir como novidade, com o poder crescente da atualidade substituindo a memória e as experiências passadas” (idem, *ibidem*, p.90).

Para Stela Senra, o cineasta toma o tempo dos jornalistas e videntes como um de seus temas e os coloca em oposição: “à consagração do presente, representada pelos jornalistas, René Clair contrapõe os videntes”. O vidente seria como o cientista, já trabalhado por Clair no filme *Paris que dorme* (*Paris qui dort*, 1925), “que dispõe de uma grande sabedoria e tem poderes extraordinários que, se não o capacitam para parar o tempo, lhe permitem antecipá-lo” (SENRA, 1997, p.90).

O jornalismo torna-se nessa lógica um reproduzidor do tempo capitalista, da globalização, da transnacionalização da economia. O tempo do mercado. Papel-mercantilizado. Indústria de papel. Mais do que um simples *reprodutor*, uma engrenagem da máquina capitalista. Seu iminente *representante*. Que a faz funcionar, que a faz girar, e triturar os seres-objetos do mundo. Lola torna-se uma representante do tempo globalizado. Como em *Tempos Modernos* (*Modern Times*, 1936), de Charles Chaplin, as palavras e as vozes só emergem dos mecanismos. Apenas eles têm voz, os humanos são extensões mudas. Engrenagens dos próprios mecanismos. A velocidade-mercado coloca o jornalismo como peça de sua engrenagem e a educação se faz presa ao *logos*, a noção de aprendizagem faz-se incorporada pelo tempo presente. Mesmo neste “clássico ícone” da ligação da vida ao tempo dos relógios, ao tempo das máquinas, com homens e

rebanhos de ovelhas tratados como semelhantes, em que a massificação do proletariado é pensada como uma desumanização negativa do homem pelas máquinas, talvez possam emergir outras entradas possíveis no filme. Quem sabe seguindo a vagabundagem de Chaplin, seu humor, suas trilhas amorosas com a jovem Paulette. Fazer do silêncio humano um ruído ensurdecedor. Talvez um silêncio que arruíne a busca das essências de homens e máquinas e faça emergir outras maquinações, mais amorosas, mais guerreiras.

O capitalismo é construído como o tempo da velocidade. É pensado como o grande incorporador do tempo presente. Incorpora tendências, gestos, modos e opiniões. Devora fronteiras e elimina exterioridades, as *forças de fora*. O capitalismo se torna o próprio tempo. “Mas será que é o capitalismo que incorpora o tempo presente, ou a noção de tempo presente é que incorpora o capitalismo?” Pergunto, pergunta-me Elenise Pires de Andrade (2007)⁸. Talvez seja preciso inverter a lógica: Dinheiro é tempo! Os presentes vastos e profundos de Cronos regulam o movimento, a forma de ocupar os espaços, de produzir sentidos sobre velocidade e a atualidade no papel imprensa. Vastidão e profundidades garantidas pela unidade, justiça e perfeição de seus corpos.

Há em Italo Calvino um especial interesse pela velocidade. Por isso ele se remete aos contos populares, como Walter Benjamin, mas por motivos muito diferentes: não por fidelidade à tradição, à história, às experiências concretas, vividas pelos sujeitos. Não pela sua utilidade prática, nem por nostalgia, mas pela economia, ritmo e lógica como são narrados. Para Calvino, a rapidez é um *valor* dos meios de comunicação que a literatura deveria aproveitar. A economia da narrativa torna, em sua opinião, os acontecimentos punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, desenhos de

⁸ Por ocasião da banca de qualificação desta pesquisa de doutorado.

zigzague que correspondem a um movimento ininterrupto. A rapidez não exclui as divagações, digressões, saltos de um assunto para o outro, a perda do fio para reencontrá-lo ao fim de inúmeros circunlóquios (1990, p.59). Para Calvino, a rapidez é um *estilo*. No papel imprensa, *valor* con-funde-se com especificidade, marca identitária.

A velocidade e a atualidade são consideradas qualidades desejadas, necessárias, vitais na produção jornalística. Atributos que “singularizam o fazer jornalístico” (FRANCISCATO, 2000, p.2). Uma aposta nas singularidades individuais. É preciso correr atrás da pauta, (per)seguir entrevistados, caçar artigos, pescar textos diversos, acompanhar o que foi publicado na mídia, (per)correr a escrita. Fazer tudo isso no mínimo de tempo possível. Os jornalistas estão sempre correndo, como Lola. A rapidez é visível nos textos. Devem ser rápidos. Frases curtas. Econômicas. Textos breves. A rapidez aparece como uma garantia de atualidade das matérias. Ao mesmo tempo, diz-se que a atualidade das matérias pode ser criada a qualquer tempo. E elas tornam-se “velhas” rapidamente, porque são sempre datadas. Segundos, minutos, no papel-multimídia, dias no papel-jornal, semanas e meses no papel-revista. Nem todas as matérias são feitas rapidamente, nem todas são curtas, breves, rápidas. Nunca rápidas o suficiente. Nunca atuais o suficiente.

As críticas à ânsia de velocidade e atualidade não são exteriores ao papel imprensa, o atravessam. Visíveis nos próprios corpos dos papéis-jornalistas-imprensa, velocidade e atualidade são colocadas como obstáculos a uma boa comunicação das ciências: centenas de páginas-papéis das ciências reduzidas a poucas linhas; entrevistas demoradas que resultam em breves citações, ou mesmo nenhuma; descontinuidade na abordagem dos assuntos; interesses pelo considerado curioso, supérfluo, dramático, conflituoso, pelas últimas novidades, pelos últimos lançamentos; tensões entre jornalistas, entre jornalistas e cientistas. Velocidade e atualidade emergem como signos

que funcionam entre os jornalistas, mas não são interpretados do mesmo modo fora do papel imprensa.

A velocidade e a atualidade do papel imprensa são julgadas do ponto de vista das ações dos objetos, dos corpos, por meio de associações analógicas que permitem concluir a totalidade da qual pretensamente fariam parte. Signos que se confundem com os seres-papéis. Signos que remetem sempre a outros signos. O resultado é a anulação do pensamento. Mas essas tensões-julgamentos sugerem que a velocidade e atualidade, mesmo corpóreas, materiais, aparecem como sintomas de que o papel imprensa não representa as ciências, não comunica conteúdos e códigos das ciências, e, ao mesmo tempo, não se constituem em essências, singularidades do papel imprensa. A defesa da velocidade e atualidade como características, marcas que peculiarizam o papel imprensa, criam uma fixidez identitária. A diferença recai na armadilha da identidade de grupo, de coletivo, e pressupõe que a reconhecimento dos verdadeiros representantes se dá na coincidência com uma suposta identidade real do papel imprensa, na coincidência com a percepção de um grupo, que supostamente exprime uma maioria. O papel imprensa passa a pertencer a um grupo que o enunciaria. A comunicação permanece presumindo um universal, um consenso.

Em Cronos, passado, presente e futuro não são três dimensões do tempo, só o presente preenche o tempo. *Corra Lola, Corra* foi atualíssimo em 1998. É atualíssimo hoje, quase dez anos após sua produção. Um presente vasto e profundo. Passado e futuro tornam-se duas dimensões relativas ao presente no tempo. “É o mesmo que dizer que o que é futuro ou passado com relação a um certo presente (de uma certa extensão e duração) faz parte de um presente mais vasto, de uma maior extensão ou duração” (DELEUZE, 2006, p.167). Como passado e futuro são relativos ao presente, existem presentes relativos uns aos outros. Um encaixamento, enrolamento de tempos presentes. A

divindade do presente complica ou compreende o futuro e passado. O ciclo do tempo com a distinção entre nascimento, vida e morte. A morte anunciada pelo papel imprensa sempre com a foice nas mãos. A morte como o fim dos tempos. O fim da narrativa. O problema da narrativa em Benjamin é colocado como exterior a ela: na explosão dos meios de comunicação.

O tempo cronológico impõe algumas formas-conteúdo como: no início era assim... a origem é... antes se pensava assim... depois se chegou à... A origem marca um zero, um nada, de onde tudo parte em linha reta. O antes e o depois dão legitimidade e poder de conhecimento às noções de memória e história. A velocidade e atualidade dão ao papel imprensa o caráter de ditador do presente. Se o papel imprensa faz-se presente, não é apenas porque suas marcas corpóreas confirmam Cronos, mas porque suas escolhas recaem com frequência no visível, vivido, na fixação do ser do tempo. Um papel encharcado de representações, aprofundado na comunicação-recogição. Embora seja considerado como um papel que aludiria apenas ao presente – instaurando uma ditadura do presente – e, por isso, não proporcionaria um espaço-tempo de constituição de memória, o papel imprensa parece reforçar a reminiscência como essência da terra, dos homens, da vida. Porque se fixa no *é* dos seres-eventos do mundo, por isso naquilo que *não se é* mais. Um *papel* pedagógico capaz de desestabilizar a noção de uma gigantesca memória ontológica, que tem um presente essencial, pois verdadeiro, ou mais verdadeiro, como referência, encontra aqui, juntos, a fonte e a barragem.

O jornalismo não viveria no hoje, hoje, hoje, como golpes sucessivos de presente, mas no ontem, ontem, ontem, num esforço insistente de resgate do passado... Papel datado. Eis, talvez, o problema do papel imprensa resguardar, pensar, imaginar, criar um futuro. Não porque é incapaz de permitir uma recuperação do passado, devido a suas

características corpóreas, mas exatamente porque insiste em manter-se no passado, apostando numa memória constitutiva. Abre poucas brechas para que o papel atualize devires. Em Aion o passado não o é em relação a um presente. Também não se trata de um passado atualizado. Não se trata de rebater o virtual sobre o atual. Aion radicaliza os direitos do virtual evitando a redução do virtual ao atual. Recusando, portanto, a idéia de uma monstruosa memória ontológica, que se faz quando a imagem-lembrança é colocada como a essência da memória. O passado não é um antigo presente. A lembrança representa um passado que foi, mas não o passado *em si*.

O *flash-back* de *Corra Lola, Corra* funciona como um retorno no relógio do tempo. Um procedimento que resulta numa imagem-movimento, como analisa Martin-Jones. O *flash-back* foi construído culturalmente como um procedimento que funciona na lógica de Cronos. Aprendemos a ver nas imagens em preto e branco nos filmes a operação da memória, que mantém o passado como um antigo presente e não em sua dimensão virtual. Mas a imagem-movimento é da ordem da representação e o *flash-back* da ordem do orgânico, ela não representa um antigo presente recuperado, mas dá a ver como efeito a forma da representação, do verdadeiro. “No contexto do verídico, o objeto, a coisa, o signo, querem sempre nos fazer lembrar, uma vez que compõem a situação ou a história, têm relação com os personagens ou situações específicas” (AMORIM, 2007a, p.11).

Há também uma espécie de *déjà-vu* no filme. Sensações que nos atravessam ao ver Lola. Como se ela pensasse: “Acho que já vi essa cena em algum lugar” ou “Tenho a impressão de que já vivi isso”. Um recurso de outra natureza, que traz o passado em geral, e a anarquia que ele gera. Como se Lola soubesse o que fazer, ou então ressonâncias que não levam a nada, não fazem funcionar nada no filme, nenhuma ação, nenhum desenvolvimento. “(...) em vez de uma memória constitutiva, como função do

passado que relata uma, assistimos ao nascimento, como função do futuro que retém o que se passa, para dele fazer o objeto por vir da outra memória” (DELEUZE, 2005, p.68). Talvez aqui nos aproximemos de uma memória como porta entre-aberta para o futuro, pois no presente se faz a memória, para ela servir no futuro, quando o presente já foi. A memória não como aquela que explica o passado, soluciona, dá visibilidade ao passado, mas aquela que suscita dúvidas, não responde, não traz tudo, mantém um segredo inexplicável. “(...) não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória, os fracassos de reconhecimento” (DELEUZE, 2005, p.71).

Aion é o tempo do *acontecimento*. Tempo desordenado, desmesurado, fora dos eixos sem antes, nem depois. Um tempo rizomático. Uma linha reta emaranhada, enlouquecida, aberrante. Tempo turbilhão. Deleuze desborda as noções de memória individual ou coletiva para pensar que a memória pode deixar de ser uma faculdade interior ao homem, “é o homem que habita o interior de uma vasta Memória, Memória-Mundo, gigantesco cone invertido, multiplicidade virtual da qual somos um grau determinado de distensão ou contração” (PELBART, 2000, p.178). Afirmção da imemorialidade da terra. Uma política do papel imemorial.

Gilles Deleuze nos apresenta uma noção de narração diferente de Walter Benjamin. Ele identifica na própria narrativa o seu problema. Em sua obra *A imagem-tempo* (2005) o filósofo faz uma distinção entre duas formas de narração: uma *orgânica* outra *crystalina*. A *narração orgânica* consistiria no desenvolvimento de esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou agem para desvendar. “Tal regime é complexo porque pode fazer intervir rupturas (elipses), a inserção de lembranças e sonhos, e sobretudo porque implica certo uso da palavra como fator de desenvolvimento” (DELEUZE, 2005, p.157). Onde as tensões se resolvem de maneira

econômica, por leis extremas de mínimo e de máximo: o caminho mais simples, o máximo de efeito. O tempo resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço. Cronos. Deleuze identifica no desenvolvimento da narrativa, em que cada plano precisa ter relação com o anterior e servir de base para o seguinte, os problemas de uma narrativa que não se desvincula da noção de tempo-movimento.

Já a *narração cristalina* implicaria um desmoronamento dos esquemas sensórios-motores. Situações óticas e sonoras puras às quais as personagens já não podem, já não querem, reagir. O movimento tende a zero ou ser exagerado, incessante, tornar-se movimento de mundo, arrastar-se, cruzar-se, assumir a multiplicidade de movimentos de escalas diferentes. Essas anomalias de movimento tornam-se essenciais ao invés de acidentais. “(...) a narração cristalina quebra com a complementaridade do espaço hodológico vivido e do espaço euclidiano representado” (DELEUZE, 2005, p. 158). A potência pedagógica do papel-Lola-imprensa emerge não como possibilidade de uma identidade orgânica com a Berlim contemporânea, com as ciências, com a realidade, com o mundo. A obra como representação do mundo permanece presa à essência estável, à idealidade, à unicidade, à reunião do mundo em um todo orgânico, à justa medida das coisas-seres e das idéias. Em que cada parte determina o todo e o todo determina as partes.

Há um pensar *anti-logos*, que inspira a criação deste papel-pesquisa. O fragmento vale por ele mesmo. Não há todo correspondente. Não há falta. Não há unidade de onde tenha sido arrancado. Diz respeito “a fragmentos que não podem mais se reajustar, é composta de pedaços que não fazem parte do mesmo *puzzle*, que não pertencem a uma totalidade prévia, que não emanam de uma unidade, mesmo que tenha sido perdida” (DELEUZE, 2003, p.107) (grifo do autor). O todo é aberto. Há sempre um fio que une o conjunto, por vezes denominado de todo, a um conjunto mais vasto, amplo, ao

infinito. O todo é da ordem do tempo. Animador pensar numa pedagogia do papel pelos fragmentos, desviando das associações entre o fragmento-papel imprensa e o todo-indústria-do-papel. “É da natureza das partes excluir o logos, tanto como unidade lógica quanto como totalidade inorgânica (DELEUZE, 2003, p.155)”.

A comunicação e a informação não seriam princípios do papel. Funcionariam como efeitos do múltiplo e dos fragmentos. Efeitos não são ilusões, antes, são formas como o papel-máquina faz ver e faz falar mundos por uma escrita-vida. “Uma comunicação que não seria colocada como princípio, mas que resultaria do jogo das máquinas e de suas peças separadas de suas partes não comunicantes” (idem, ibidem, p.155). Gilles Deleuze comenta que, diferente do que pensa Leibniz, onde cada fragmento era um estoque do mundo ou de informação, criaria entre os mundos solitários correspondências espontâneas, Proust pensa que os diversos mundos correspondem aos pontos de vista sobre o mundo, e para quem unidade, totalidade e comunicação só podem resultar das máquinas e nunca constituir um estoque preestabelecido (2003, p.156). Uma série infinita de pontos de vista pelos quais o objeto se desloca, repercute e amplifica. Libertam-se noções de unidade e totalidade não orgânicas. Que não seriam pressupostas pelas partes (unidade perdida e totalidade fragmentada), nem formadas no curso de um desenvolvimento lógico ou evolução orgânica. Teria o papel-Lola-imprensa a potencialidade de afirmar a multiplicidade de mundos, a divergência e o descentramento? Atualizando um pedagógico pela força dos fragmentos?

tempo impessoal

“A diferencia de Newton e Schopenhauer, su antepasado no creía em un tiempo uniforme, absoluto. Creía em infinitas series de tiempos, em uma red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximam, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”.

Jorges Luis Borges
(2000, p. 116)(grifo do autor)

A repetição aparece com força nos sons que emanam do papel imprensa. Faz-se observável nos milhares de jornais distribuídos diariamente nos comércios, instituições, casas. No mesmo horário a tela das TVs traz a repetição dos programas de jornalismo. Mudamos de programa, de canal, de papel, mas as notícias se repetem. “São assombrosas a afinação do coro e a coincidência de pontos de vista” (BURROWES, 2006, p.86). A repetição torna-se reprodução. O tic-tac torna-se visível. À repetição mecânica, física, contrapõe-se a repetição dos ouvintes. Saímos dos objetos em direção aos sujeitos. O cada um ouve, vê, aproveita, relata à sua maneira. A saída da violência da repetição física dos objetos-relógios recai na violência da repetição dos sujeitos-Lola. O tempo dos objetos e dos sujeitos efetua-se por Cronos. A diferença faz-se presa aos seres-objetos do mundo, aos estados de coisas e às subjetividades individuais. Que costumam ser apresentados em oposição tic-tac, tic-tac, tic-tac. A noção de tempo presente

incorpora a repetição.

Haveria uma repetição do papel imprensa distinta destas, uma violência de outra natureza? Uma terceira repetição, que fosse capaz de libertar uma nova vida, que não repetisse nem os sujeitos, nem os objetos, nem o visível, nem o vivido, mas que fosse real, e que propiciasse uma multiplicação dos mundos existentes? Um intenso tempo de vida-inorgânica? Que libertasse um tempo vazio, um vazio que não é um nada, mas a força assombrosa do *devenir*, da diferença, da multiplicidade?

“As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p.8).

Corra Lola, Corra explora a repetição de uma seqüência do filme três vezes. Aproxima-se de um procedimento bastante comum no papel imprensa em que fatos-eventos-situações surgem nos papéis como versões distintas. As questões – Por que repetir uma notícia? O que a repetição faz funcionar? Como repeti-la sem requestrá-la? O que virá de novo? – inquietam o mundo do papel imprensa. Na literatura também encontramos diversas obras que buscam contar várias histórias ao mesmo tempo, ou repetir a história, trechos dela, apresentando várias versões. Gilles Deleuze convida a pensar na potência que a repetição pode apresentar para afirmar a multiplicidade da realidade, para subtrair a autoridade da realidade única como referente externo da obra. De modo que a repetição não traga versões do *mesmo*, ou pontos de vista sobre a *mesma* história, que se suporia ser a mesma.

“pois os pontos de vista permanecem submetidos a uma regra de convergência. Trata-se, ao contrário, de histórias diferentes e

divergentes, como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista” (DELEUZE, 2006a, p.266).

Afirmar a compossibilidade de mundos divergentes, incompatíveis no universo parece ser uma potência pedagógica do papel. Quando o fragmento vale por ele mesmo, não corresponde a nenhuma unidade, totalidade, realidade pré-existente. Quando o fragmento suspende o julgamento em que a representação se faz júri e juiz. Libertaria a repetição em *Corra Lola, Corra* a potência do fragmento? Afirmaria a compossibilidade que Gilles Deleuze conclama? A fala zombeteira do segurança do banco no início do filme-jogo – “A bola é redonda. O jogo dura 90 minutos. Isso é um fato. Todo o resto é teoria” – anuncia a provocação que a repetição poderia suscitar.

O filme produz algumas situações que quebram com a seqüência do bom senso temporal dos relógios: antes e depois, ontem, hoje e amanhã. Lola pensa desesperadamente em quem procurar para ajudar Manni. Um homem em desenho animado anuncia o início das apostas. A câmera gira em volta de Lola. As fotos que aparecem a cada pessoa acionada criam a sensação de uma roleta em que o nome do pai, mais repetido, termina sendo o escolhido. O pai aparece olhando para a Lola e acenando que não com a cabeça. Futuro e passado urdidos ao instante-presente que anuncia que a escolha de Lola não terá sucesso. Inúmeras histórias surgem em meio à busca desesperada de Lola por salvar seu namorado. Nos vários encontros-esbarrões que Lola tem em sua corrida, novas histórias, multiplicando, dilatando, enrolando e complicando a noção de tempo. Mas o que liga Lola a Manni tornar-se-ia uma linha reta mais perigosa, que puxa nas duas direções, formando um tortuoso e louco labirinto do tempo do acontecimento?

Uma prova de confiança. O chefe do contrabando não o perdoará. Uma prova de

amor. Uma corrida em direção a um objeto impossível: 100.000 marcos em vinte minutos. A morte atravessando o filme. O relógio que anuncia o tempo da morte nos engole. A morte como o fim que tentamos desesperadamente, alucinadamente, evitar. Manni não quer morrer. Lola não quer que Manni morra. Lola não quer morrer. Manni não quer que Lola morra. Fugir da morte. Fugir do tempo. Todos os meios são bons, válidos, para escapar à morte, para escapar ao tempo. Para esquivar do tempo Cronos que nos engole, como no túnel em que os relógios se abrem com enormes dentes a cada passagem de Lola. Somos dragados pela espiral do tempo-dinheiro, pelo tempo que não pára. Subverter a morte como final, movimentar as escolhas do filme. A morte não aparece apenas como um final do túnel, do filme.

Manni está dentro do supermercado. Arma em punho. Desespero. Lola chegou tarde demais. Lola ajuda Manni a assaltar a loja. A polícia atira nela. Lola chega antes de Manni entrar no supermercado. Um grito de Lola chama a atenção de Manni. Ele sorri acreditando que Lola trouxe o dinheiro. Segue em sua direção e é atropelado. Lola chega ao lugar combinado com a sacola de dinheiro. Permanece no meio do cruzamento em frente ao supermercado desolada com a ausência de Manni. Segundos se passam e Manni chega num automóvel luxuoso do gangster. Despede-se dele cumprimentando-o. Segue em direção a Lola que o espera exaurida. “Que sacola é essa?”, pergunta Manni. Lola sorri. Parece haver uma intenção de questionar a morte como fim. Lola morre. Não!!! O filme recomeça. Manni morre. Não!!! “Você ainda não morreu Manni”, diz Lola. O filme recomeça. O retorno não é ao início, mas ao meio do filme. O meio é o lugar onde as cenas ganham velocidade, força, intensidade. Quando Lola corre desesperada. O que acontecerá a ela desta vez? E a Manni? E aos outros personagens? Mais do que a simples recusa à morte, teríamos uma dilatação do tempo de vida? Um dismantelamento da alma de Cronos? A morte não como o final, mas, antes, como o nascimento de novos mundos?

No meio do percurso, que liga Lola a Manni, a personagem esbarra/não esbarra em outros personagens cujas histórias se multiplicam em flashes fotográficos. Na repetição da seqüência a história não se multiplica para todos. Cada um remete a conjuntos diferentes de possíveis, ou não remete a conjunto nenhum (como a mulher que Lola encontra no banco, ou o garoto da bicicleta). O filme não faz retornar tudo.

Parece tentador encontrar nestes elementos a afirmação de mundos incompatíveis no papel-filme-imprensa, não como pontos de vista do mesmo. Histórias diferentes que se constituiriam como três séries divergentes não exclusivas. Uma multiplicação de tempos presentes. Uma compossibilidade de tempos-mundos. Que arrastaria em velocidades diferentes os fragmentos. A possibilidade de afirmar a existência de múltiplos mundos, múltiplas verdades incompatíveis, múltiplos tempos. Não como *versões diferentes dos mesmos fatos*, como se diz no jornalismo. Mas o encontro com os escritos de Rafaela Antonellis (2003), que exploram o filme de Tykwer e trabalham com o conceito de *compossibilidade* de Deleuze, desestabilizam esse caminhar.

Embora Antonellis conclua que o filme afirma a possibilidade de multiplicação da realidade e efetua uma repetição que potencializa a diferença, ela localiza nas reações de Lola frente às situações nas três versões, que se tornariam “personificação do autor”, a possibilidade de diversos mundos-filmes se afirmarem dentro do universo filme:

“O fato de reagir de dois jeitos diferentes na frente da negação de ajuda do pai, uma forma remissiva e outra agressiva, revelariam porém uma postura diferente de Lola. É Lola, personificação do autor, que está decidindo o seu destino, não mais uma causa externa. Na realidade mais do que estabelecer se essas histórias são realmente possíveis nos cabe entender a necessidade do cinema contemporâneo de apresentar o leque das possibilidades de desfecho de uma história. O mesmo Tykwer diz que *Corra Lola Corra* 'é um filme que trata do seguinte tema: que chances e possibilidades você tem na vida?

Naturalmente eu pensei na resposta visual a ser dada mais exatamente: que chances e possibilidades você tem no cinema, e como você pode usá-las?" (ANTONELLIS, 2003, p.7).

Relógios dilacerantes. Relógios que dilaceram. Relógios desabantes. Relógios que desabam. Relógios estilhaçadores. Relógios que estilhaçam. O tempo facilmente se corporifica nos objetos. O tempo se faz visível, percebido pelo movimento dos ponteiros dos relógios. Os eixos do tempo. Os relógios funcionam como signos-objetos que encarnam o tempo, que por sua vez parecem se encarnar em Lola, pêndulos, túneis, espirais, na corrida de dominós enfileirados que caem.

Os relógios aparecem em muitas cenas de *Corra Lola, Corra*. Os inúmeros relógios espalhados no filme, longe de remeterem a um mesmo tempo único e ordenado, promovem um estranhamento, porque as cenas apontam tempos de singulares individuais, velocidades muito diferentes da de Lola, que vive uma situação-limite que a faz correr contra o tempo. Em Lola o tempo escorre como água turbulenta. Ela vive muitos minutos em um minuto. Os vinte minutos de Manni duram uma angustiante eternidade de um lago de água parada.

“Aquí se trata del tiempo, por eso hay un relojero (que en cierta manera representa el tiempo ordinario nuestro). Pero por la ventana entra una 'revelación' y comprende de golpe muchísimas cosas. He tratado de darle una expresión de asombro y de iluminación. A su alrededor hay cantidad de relojes que marcan todos la misma hora, pero dentro de cada uno hay el mismo personaje en muy diferentes épocas; eso lo consigo por medio de los trajes característicos de épocas muy distintas. Cada reloj tiene una ventana con rejas, como en una cárcel”.

(VARO apud CASTELLS, 2006, p.18)



Revelação ou O relojoeiro, Remedios Varo (1955)

Diferenças potencializadas pelo mesmo relógio do supermercado, com as mesmas horas, que unem Lola e Manni, na montagem feita no final da primeira seqüência do filme. Nos outros personagens – a mãe, o segurança do banco, o pai, o motorista da ambulância, o mendigo – proliferam mais tensões entre velocidades e lentidões muito diferentes entre os indivíduos. Nas conversas sobre o que saiu no papel imprensa o que já é passado para uns, é presente-instante para outros, e ainda não se passou para outros mais. Temporalidades ligadas às ações e paixões dos corpos, dos indivíduos. Mesmo no seio do tempo cronológico algo perturbador se anuncia. “Não há uma perturbação fundamental do presente, isto é, um fundo que derruba e subverte toda medida, um devir-louco das profundidades que se furta ao presente?” Pergunta-se, pergunta-nos, Gilles Deleuze (2006, p.168). Não existiria já em Cronos, se não uma multiplicidade, uma dualidade das misturas?

Marcando as mesmas horas, a unidade, medida, justeza e perfeição do tempo dos relógios é perturbada pelos corpos, suas posturas e movimentos no interior das peças de relojoaria. Em *Revelação ou o Relojoeiro*, de Remedios Varo, relógios e pessoas aparecem numa mistura de corpos que faz o tempo se furta ao presente do bom Cronos. O futuro e passado dos corpos subvertem o presente existente. Trazem, desde dentro, uma ameaça às suas qualidades e atributos. Esquivam do presente com a força de um agora. Nas palavras de Deleuze, “um mau Cronos que se opõe ao presente vivo do bom Cronos. Saturno ruge no fundo de Zeus” (2006, p.168). Uma espécie de tempo subjetivo, individual, o tempo de cada um. Aposta de *Corra Lola Corra* e desta pintura de Varo.

A repetição no filme centra-se no sujeito, no autor, na possibilidade que tem cada um de mudar o seu destino (ANTONELLIS, 2003). Como anuncia o diretor do filme,

expressos nos encartes que acompanham o DVD do filme: “É a paixão desta mulher sozinha que derruba as rígidas regras e regulamentos do mundo que a cerca. O amor pode mover montanhas e move. Acima de qualquer ação, a força central deste filme é o romance”. O tempo fica preso às ações e paixões dos corpos. O presente aparece como um presente vivido, experimentado. A este presente pertencem, desenrolam-se, o passado e o futuro, como dimensões do presente. Um presente subjetivo que orienta a flecha do tempo, o tic-tac dos relógios. O orgânico movimenta uma pedagogia do papel em que o presente dos comportamentos e atitudes visíveis dos sujeitos ganham poder. Uma aposta que atrela o *tempo ao ser*.

A repetição em *Corra Lola, Corra* é colocada com frequência como três versões diferentes para a mesma história. Três finais possíveis. Sendo dois errados e um correto: Lola morre, Manni morre e nenhum dos dois morre e saem milionários, como analisa David Martin Jones (2006). Mantendo a política representacional, parece que o filme não alcança o efeito de multiplicar mundos, realidades, mas dá poder à noção de pontos de vista sobre um mesmo mundo, sobre um mesmo real. Garante a existência de uma história preexistente, uma realidade referente, verdadeira, única. O filme permanece sob julgamento da representação. Martin-Jones sugere que *Corra Lola, Corra* retrataria a realidade de um pequeno grupo em Berlim, uma imagem de jovens dos grandes centros urbanos das megalópoles, um grupo que não representaria a diversidade da população de Berlim. Sugestão que não encontra ressonâncias nas intenções do diretor do filme:

“A história é muito simples: você tem vinte minutos para chegar com cem mil marcos e correr toda a cidade para resgatar a pessoa que ama. A mensagem de partida para um filme não precisa ser muito mais clara do que isto. Mas o que acontece é absolutamente universal, desde que ambos os temas e conteúdos sejam pertinentes. É a paixão desta mulher sozinha que derruba as rígidas regras e regulamentos o mundo

que a cerca. O amor pode mover montanhas e move. Acima de qualquer ação, a força central deste filme é o romance. O filme poderia facilmente ser em Pequim, Helsinque ou Nova York, a única coisa que poderia mudar é o cenário, não a dimensão emocional. Eu penso que qualquer um, verdadeiramente qualquer um, pode se identificar com Lola” (TYKWER⁹).

O que a repetição efetuada no papel-Lola-imprensa faz funcionar? Conectando os conceitos de *redundância* e *palavras de ordem*, de Deleuze e Guattari, aos *dispositivos disciplinares* de Foucault, Mayra Rodrigues Gomes (2003b) conclui que a imprensa confirma o pacto social, a unidade e quadriculamento do espaço nacional.

“Tendo o quadriculado como base, vale dizer, os dispositivos disciplinares desenhados, podemos ver agora como a comunicação se dá em comunicados e a palavra de ordem aparece em sua função disciplinar, vale dizer, educativa para uma visada de mundo” (idem, *ibidem*, p.48).

“Tais tópicos, ou quadrículos, compõem o quadriculado do espaço público, do que é de interesse da comunidade e, portanto, está condicionado a um olhar e debate constante por parte desta. São campos de visibilidade: enunciados do visível. Compõem também os espaços em que as palavras de ordem encontram sua entrada: enunciados dos modos de viver o visível. Estes tópicos anunciados são a essência do jornalismo enquanto campo que reflete e respalda uma divisão do campo social em pontos estratégicos de atuação, de administração do próprio campo” (idem, *ibidem*, p.53).

Quando o papel-Lola-imprensa mantém a repetição subju(l)gada a Cronos, aos pontos de vista do mesmo, garante a governança dos fragmentos segundo um todo pressuposto e a comunicação-recoguição faz-se essência. Ao *papel* pedagógico restam poucas saídas. Encurralado em meio às estruturas sedentárias, faz-se disciplinamento e resignação. Os pontos de vista sobre o mesmo visível, vivido, parecem permitir que a

⁹ Trecho retirado da capa do DVD.

repetição seja capturada pelos aparelhos de poder e funcione como elemento de disputa, conformismo e guerra efetuado pelos papéis. A repetição perde sua potencialidade de máquina de guerra, que não tem a guerra como objetivo, mas exatamente a possibilidade de resistência.

Mas, ao mesmo tempo em que a repetição é capturada pelo aparelho de Estado, parece fragilizar tais aparelhos desde dentro. Os papéis-mídias, ao enfatizarem, conferirem poder à repetição como pontos de vista sobre o mesmo, e não como extravasamentos da diferença, são julgados e condenados pelo “ponto de vista” a partir do qual produzem versões da realidade. O papel fica submetido à reconhecimento do verdadeiro e fadado à homogeneidade, opinião, fixação identitária e estabilização de essências. A pedagogia do papel faz-se disciplinamento. O papel imprensa termina julgado pela sua *essência*, pelo que “o caracterizaria como campo jornalístico”: uma produção cultural, como outras, que se estruturaria segundo fluxos de pressões externas (anunciantes, leitores, autoridades públicas e privadas) e internas (jornalistas, tradições do campo, concorrência). Dois pólos, o da lógica comercial e o da lógica profissional (BURROWES, 2006, p.86).

Na lógica dicotômica, os eixos do tempo cronológico, subordinação ou autonomia, efetuam-se em oposição, alternativa, coexistência. Ponteiros do tempo que se opõem, se aproximam, coincidem. Mantém-se a bola do jogo em *Corra Lola, Corra*, a sacola de dinheiro, como nó de convergência das três repetições, e a diferença fica condicionada à assombrosa referência, ao horror da similitude e à resistência personificada em Lola-autor. A narrativa parece ganhar ainda mais poder, porque a repetição das três seqüências no filme não resolve o problema de que o cinema apresenta uma história e rechaça as outras possíveis. O efeito de auto-referencialidade também parece ressurgir nas telas-papéis. Trocar a referência ao real-fato-situação-evento pela referência ao

próprio papel-jornal-revista-internet-tela-do-cinema, gera outros julgamentos: a perda de realidade. Efeitos que se fazem visíveis em Lola-imprensa: a repetição aparece como risco de perder a realidade. Trazendo à tona a fragilidade da manutenção ou substituição de referências. Recai-se na ênfase da troca de mercadorias. Mudar o referente não parece trazer novos problemas, mas renovar questões que encontram na associação analógica com o todo-indústria-de-papel a violência da segurança das respostas. Os signos da velocidade e atualidade permitem caracterizações do papel imprensa e garantem a subsistência das essências como marcas, cicatrizes. O papelar abre ao rasgo, desmanche, dissolução, sempre com possibilidades de recomposição, reciclagem, *papel machê*.

Patrícia Burrowes (2006), movendo-se e se deslocando pelos escritos de Félix Guattari e Gilles Deleuze, aposta na potencialidade de “escapar da ideologia como forma do contato entre linguagem e mundo, ou entre enunciados e corpos” (p.91).

“A mediação pelo signo nos aprisiona ao âmbito da representação, que traz em seu bojo o problema da fidelidade ou falsidade em relação a um mundo concreto que seria primeiro. Para Deleuze e Guattari, a questão é toda outra: duas ordens independentes e heterogêneas, a dos signos e a das coisas, convivem e se articulam de certo modo, sem que haja de uma a outra subordinação, mas interferência mútua” (idem, *ibidem*).

Trazendo à tona o conceito de *redundância*, que estes filósofos exploram em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, a autora propõe sujar a língua de social, política, variáveis: “devolver a língua aos agenciamentos”. Agenciamentos que não partem de um sujeito, subjetividade isolada, consciência individual, mas incluem elementos heterogêneos: sopas de signos e misturas de corpos que mutuamente se *ativam, atritam, atizam*. Multiplicidades de conteúdos e expressões que não cessam de se entrecruzar.

A diferença na repetição em *Corra Lola, Corra* permanece atrelada a Cronos, e encontra na violência da similitude sua efetuação. Não apenas porque o que movimenta as histórias são deslocamentos no tempo cronológico, segundos de diferença, que fazem com que Lola chegue antes ou depois, mas porque a repetição se faz atrelada à *personificação do tempo* e ao *ato de narração*.

Mantendo as forças de criação submetidas a uma espécie de perspectivismo. A potência de libertação nos papéis de um tempo aiônico, incorpóreo, em que emerge a força pedagógica do fragmento, não parece passar pela repetição de pontos de vista sobre uma *mesma* história, mas por conquistar uma repetição capaz de afirmar a diferença. Efetuar versões divergentes, impossíveis, mas possíveis no universo-papel. Veremos o mundo com sua unidade esfacelada. Talvez tal repetição passe por um grito impessoal que percorre a escrita-vida e faz tremer o papel, oscilar as frequências, variar a repetição, varrer as significações já dadas.

Aion, um tempo impessoal, povoado de efeitos que nunca o preenchem, enquanto que o mau Cronos (o devir-louco das profundidades) permanece preso às misturas e ações dos corpos. Aion, se esquia do presente com a força de um instante, diferente de Cronos que garante o presente com o poder de um agora. Instante que perverte continuamente o presente em futuro e passado insistentes. Instante em que uma esfera invisível, incorpórea, uma luz, um vento, invade a tela-janela de Remedios Varo e interrompe subitamente o relojoeiro em sua produção. Irrompe pela janela com a força de Hércules e abre-rasga o tempo de Cronos.

A chegada de Aion cria uma *Revelação* na tela. Não se tratava de um mero *Relojoeiro*, mas da divindade que produzia e mantinha a unidade e medida do tempo cronológico, com seus corpos-catedrais-relógios. O pavor paralisante de Aion faz cair suas engrenagens.

O guardador de águas

“(..) Vê-se um relógio com o tempo
enferrujado dentro.
E uma concha com olho de osso que
chora.
Aqui, o luar desova...
Insetos umedecem couros
E sapos batem palmas cumpridas...
Aqui, as palavras se esgarçam de lodo”

Manoel de Barros (1989)

Fragmentos de tempo se espalham pelo chão e não têm mais como se reajustar, nenhum todo a formar. Um desabamento do tempo. Com a ruína dos presentes corporais (o bom e o mau Cronos) nasce um terceiro presente, uma terceira margem no rio: o instante incorpóreo do sentido que se liberta do conteúdo corporal. “(...) puro 'momento perverso” (DELEUZE, 2006a, p.73).

A tela estica-se nas duas direções – antes e depois – com a força instantânea de um vento que irrompe, de uma luz que cega e apaga a face de Deus. Tempo em que a vastidão e incorporação pelo tempo presente não têm mais lugar. Impávidos e indiferentes restam o gato e a planta. A tela de Remedios Varo, o narrador, não comunica conteúdos e códigos, antes, entra em comunicação com eles na própria tela: o bom, o mau Cronos e Aion. Trazendo possibilidades de escapar às fixações do/no ser e do/no tempo. Abrindo brechas para velocidades e lentidões que arrastam os fragmentos de tempo esparramados. Abertura para um tempo em que as “palavras se esgarçam de lodo”, em que o tempo cronológico pára e “vê-se um relógio com o tempo enferrujado dentro”, em que o impossível faz-se possível e “insetos umedecem couros”, o irreal ganha forças de realidade e “sapos batem palmas cumpridas”, e a linguagem, “uma concha com olho de osso que chora”, cria um *entre* onde o “lugar desova” (BARROS, 1989). A linguagem torna-se um meio vital lamacento do tempo.

O presente não como sinônimo de atual. Guattari e Deleuze (1992) convocam um novo presente, distinguem entre presente e atual. O presente como o tempo do *ser*, do

é, em que os papéis-mídias trazem à tona a violência da política representacional. O atual como tempo do *devenir*, do *quase*, em que os papéis-mídias tornam-se capazes de convocar forças cósmicas, virtuais. Atualizações que trazem a força de vida que surge da iminência da morte, uma escrita-vida desde dentro do papel-máquina. O atual não se refere, como o presente, a um passado que é, logo não é mais, mas a um passado-cósmico-virtual, em que são captadas forças de futuro, trazendo a memória como uma janela para o futuro, e não resgate de um passado vivido, aproveitado, relatado.

Quando a repetição cria atualizações que exalam virtualidades traz a potência de afirmar mundos impossíveis no mesmo universo, de multiplicar a realidade. Não se trata de mostrar o múltiplo, o heterogêneo, gritar “viva o múltiplo”. Mas a possibilidade de afirmar a realidade como multiplicidade, a repetição como inclusão infinita: e, e, e... Extravasando a diferença. Arruinando a lógica exclusiva do ou, ou, ou... Comportando possibilidades diversas e impossíveis. Um enlouquecimento do papel-Lola-imprensa. Abertura no próprio papel para o *ora*. Ora certezas, ora incertezas, ora, ora, ora... A repetição fundada em Cronos opera por uma insistência que quer fazer existir a unidade e essência estável da realidade, que força a reconhecimento do verdadeiro, que firma os poderes que enfraquecem a vida e garantem o conformismo, a governança das partes, o julgamento dos papéis-sujeitos.

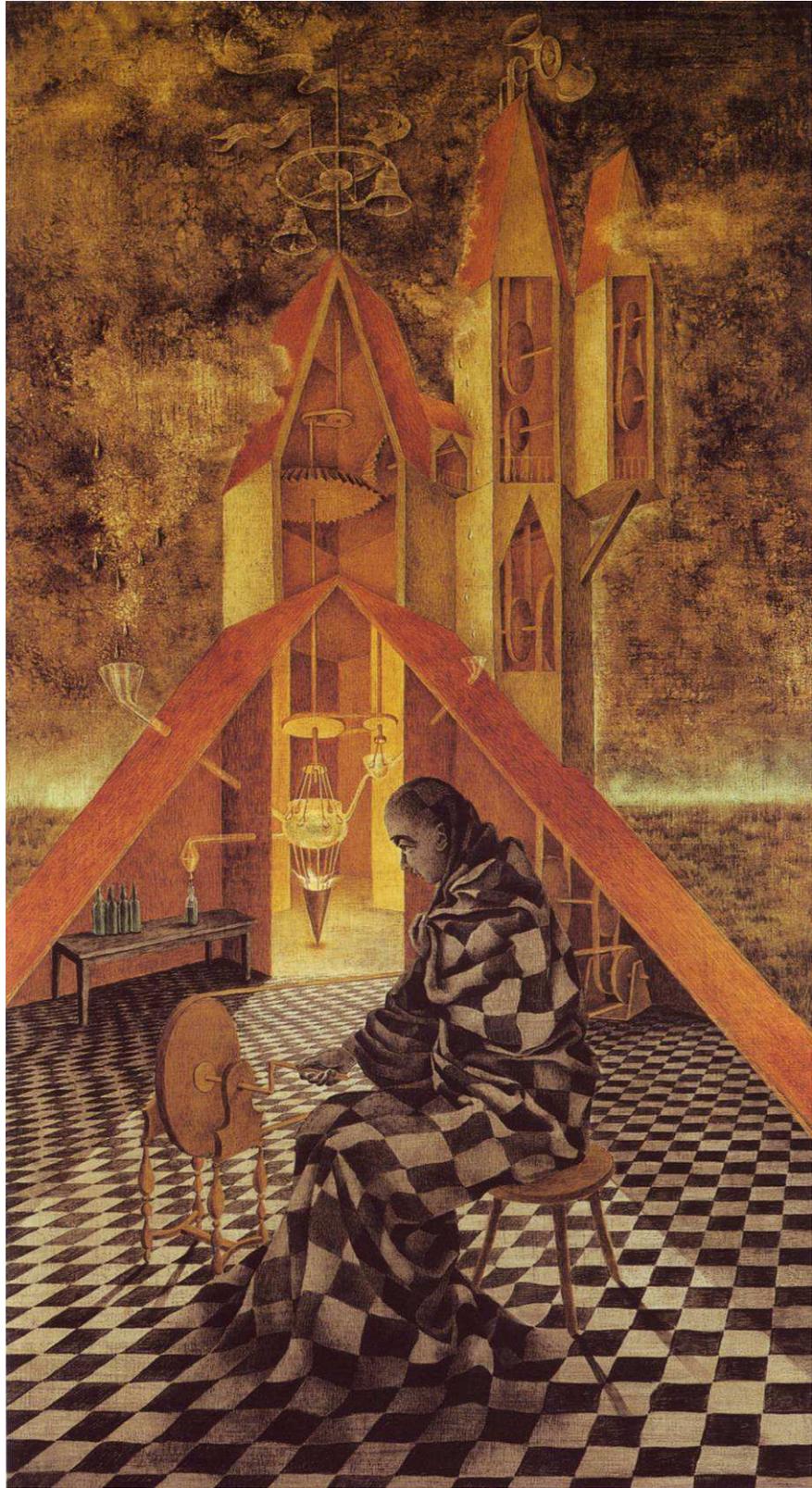
Toleraria o papel imprensa criar brechas para a erupção de um novo tempo? Abandonar a violência dos pontos de vista, da representação, por uma violenta força do fragmento, da velocidade infinita, da atualização de *devires*?

impoder da educação

O filósofo Gilles Deleuze traz à tona em *Lógica do sentido* (2006) o mínimo de tempo pensável: um corpo deixa de ser mais rápido do que o outro em função do peso, para ficar em função do encontro com os outros corpos (p.272). Em seus estudos com o cinema (2005a), busca a potência que as imagens fílmicas podem criar na tela de modo a retirar a influência do movimento para se pensar o tempo. Em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997), junto com Guattari, distingue velocidade e movimento: “o movimento pode ser muito rápido, nem por isso é velocidade; a velocidade pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, ela é, contudo, velocidade” (p.52). Deslocando/descolando a noção de velocidade do movimento, a velocidade torna-se incorpórea. Não se trata da velocidade física, mas uma velocidade de pensamento, criação e afetos. Uma velocidade que não pode ser medida, que não permite comparações ou disputas, que não tem correspondências, semelhanças, nem pode dispor os resultados numa perspectiva histórica. Capaz de produzir a ascensão de um tempo intoleravelmente incorpóreo.

Há velocidades e lentidões na tela-máquina-do-tempo. Lentidões em preto, branco e cinza. Velocidades em dourados e ocre. Um aparato funciona a todo vapor para medir a quantidade de chuva que cai, a velocidade do vento. Uma intensa luminosidade irradia dos mecanismos. *O labirinto mecânico* (nome que Remedios Varo havia dado inicialmente para esta obra) funciona numa velocidade física espetacular para controlar, medir, determinar o *ser* do tempo. Mas a figura que movimentava os mecanismos vive uma desaceleração fantástica. Seu rosto sombrio, acinzentado estende-se em um manto que recobre todo o espaço delimitado. O manto da fixação de posições, graus, medidas, qualidades, papéis. O manto da delimitação de variáveis, constantes, finitudes. O manto do pensamento preso ao ser dos corpos, suas essências estáveis, suas ações, movimentos, graus e medidas observáveis. Em *O que é a filosofia?* (1992), Deleuze & Guattari ressaltam que as ciências, mesmo quando trabalham com aceleradores de partículas, catálises de reações, não necessariamente criam velocidades infinitas do pensamento. Antes podem estabelecer incríveis pontos de parada. Seguindo esse pensamento, o encontro com a tela de Remedios Varo permite pensar que a velocidade presa às qualidades e atributos dos corpos do papel-Lola-imprensa não garante a erupção de um pedagógico capaz de criar velocidades de comunicações no próprio papel, de papelar o mundo, inserir o papel no estilo, atingir um não-estilo, antes podem criar incríveis desacelerações.

“O movimento já não vai de um ponto ao outro, faz-se antes entre dois níveis como numa diferença de potencial” (PARNET, *apud* DELEUZE; PARNET, 2004, p.43). Parece que a potencialidade que Remedios traz em sua tela se situa na criação dessa diferença de potencial, de intensidade, *entre* os corpos, que se conectam por uma linha mais perigosa, que puxa nas duas direções ao mesmo tempo.



Ciência inútil ou O Alquimista, Remedios Varo (1955)

Atualizando uma entrelinha de fuga, em que não se pode mais dizer qual é o ponto de partida, ou de chegada, expondo um movimento que não tem mais extensão, mas intensão, velocidades e lentidões que explodem na tela em cores e texturas e que trazem à tona um *devenir*. Félix Guattari e Gilles Deleuze nos convidam a fugir de um tempo preso aos objetos e aos sujeitos, e encontrar com um tempo-acontecimento que se efetua *entre* os corpos e as linguagens. É interessante pensar em *Corra Lola, Corra* por esses deslocamentos. Enquanto Lola corre, a trama do filme não ganha velocidade. São antes momentos de desaceleração fílmica, momentos de parada na trama. Lola corre e cruza duas vezes com o mendigo, que carrega a sacola de dinheiro, sem percebê-lo. O filme ganha velocidade nos momentos de menor movimento dos corpos. Quando a trilha sonora desaparece. Ouve-se um silêncio intenso, de onde emergem apenas vozes, rangidos, gritos. Instantes em que ocorrem transformações que não estão nos corpos, mas que são atribuídas a eles.

Como no momento em que o corpo Lola se transforma em bandida, assaltando o banco, e o corpo banco se transforma em um corpo prisão. Ou ainda quando Lola descobre que seu pai não é seu pai. Seu corpo filha se transforma num corpo bastardo, sem que nenhuma mudança no corpo físico de Lola ocorra. São apenas mudanças de gestos e expressões da atriz que emergem na tela, criando sensações de dor, sofrimento, abandono e vazio nas cenas. No início do filme, assistimos uma longa cena em que Lola está em seu quarto ao telefone com Manni. Quando ele lhe coloca uma prova de amor – conseguir 100.000 marcos em 20 minutos para salvá-lo – Lola se transforma numa heroína, como nas histórias em quadrinho, ou nos jogos eletrônicos. Efeito potencializado pela passagem de Lola para a tela da TV numa animação. Essas transformações incorpóreas, criam acelerações distintas das exploradas em outros momentos do filme. Trazem à tona a efetuação das palavras de ordem que os papéis-mídias emitem. *Você não é mais criança*. Para Guattari e Deleuze (1995) interessa pensar

se essas efetuações são afirmações de vida ou ameaças de morte. A morte atravessa o filme *Corra Lola, Corra*.

Vários personagens morrem nas cenas que se repetem. A alternativa, morrer Lola, morrer Mani, morrer o pai de Lola, não parece produzir possibilidades de desencarnar o tempo. Talvez na quase-morte – a iminência da morte, o cadáver adiado – que o filme também traz à tona. Vidraças que se estilhaçam em mil pedaços, quando a ambulância não dá carona a Lola, na buzina do caminhão que quase atropela Lola mas, sobretudo, nos gritos de Lola, que parecem trazer à tona uma força da morte distinta, capaz de afirmar a vida. São três gritos que se repetem. O primeiro grito é seguido da inserção de várias cenas, quase congeladas, que não representam a dor da personagem, a violência da situação, mas criam com imagens-fora interstícios na tela, tornando o grito visível, convocando forças que o suscitam, efetuando um acontecimento? Extravasando a diferença?

As imagens que se seguem ao primeiro grito de Lola são bem diversas: as fotografias de Lola e Mani que apostam na ressurreição do passado, dependem da memória e ainda remetem a uma explicação material; as garrafas que se estilhaçam em cima da TV, dão visibilidade ao som particularmente intenso do grito de Lola, ultrapassando as possibilidades reais, mantendo a oposição entre realidade e ficção, e deixando o grito dentro de uma lógica representacional através do espetáculo dos estilhaços e que voam na tela.





Imagens congeladas do filme *Corra Lola Corra*
(*Lola Rennt*, 1998) dirigido por Tom Twyker

Mas quatro imagens que vêm à tela parecem proporcionar a libertação de um outro tempo, dando visibilidade a forças invisíveis e que parecem potencializar o grito pelo *fora*: as bonecas, a janela, a tartaruga e o relógio. Imagens que não formam mais uma cadeia de associações, de re-ações lógicas ou espetaculares, não mantêm uma contigüidade, mas parecem criar um interstício, um entrelaçar de sensações.

O tempo fora dois eixos, descolado das ações e paixões dos corpos. Inter(in)venções temporais criadas no próprio papel. As bonecas, algumas vestidas, outras nuas, em cima da cômoda de Lola. Ao mesmo tempo na tela a infância-adolescência-maturidade, passado e futuro urdidos. A janela fechada com uma cortina, que filma o limite entre o fora e o dentro. A tartaruga, o nonsense que faz nascer o sentido. Também o relógio antigo, que aparece já quando Lola sai do quarto, com pequenos adesivos que sobrepõem os números arábicos aos romanos: ontem e amanhã, repouso e velocidade, salvação e perdição. Imagens que não criam uma contigüidade, antes gestam uma disjunção. Gilles Deleuze, explorando as obras de Bacon, afirma que pintar o grito não se trata de dar cores a um som particularmente intenso. Na música, também não se trata de tornar o grito harmonioso, mas colocar o grito sonoro com as forças que o suscitam: tornar o grito visível, audível.

“As forças que compõem o grito, e convulsionam o corpo para chegar até a boca como zona limpada, não se confundem absolutamente com o espetáculo visível diante do qual se grita, nem mesmo com os objetos sensíveis assinaláveis cuja ação decompõe e recompõe nossa dor. Quando se grita é sempre graças a forças invisíveis e insensíveis que embaralham todo espetáculo, que transbordam até mesmo a dor e a sensação” (DELEUZE, 2007, p. 65-66).

São essas imagens que dão força ao primeiro grito de Lola. Um grito que não é ouvido por ninguém. Lola grita com Manni do outro lado da linha, mas nenhuma reação do namorado indica que ele ouviu tamanho estrondo. Lola sai do quarto, sua mãe na sala

ao lado também não manifesta nenhuma reação ao estrondo ensurdecido do grito. Nasce do estrondo quase um silêncio. Um grito para o nada. Um grito para a morte. Lola grita antes que as coisas aconteçam, antes de se machucar, de perder Manni, de saber que seu pai lhe revelará que não é seu pai, antes de morrer. Um grito de uma vida que não quer morrer. Velocidades e atualizações que não podem ser mensuradas, dispostas em perspectivas históricas, associadas a um todo, incorporadas pelo tempo cronológico. O primeiro grito afirma sua diferença em relação aos demais, é o primeiro grito que repete os seguintes, que são gritos que mantêm o poder da representação.

Nos outros dois gritos, Lola paralisa os corpos, estilhaça relógios, as taças de champanhe no cassino, pára a bola da roleta. Gritos que provocam reações em cadeia. No primeiro grito Tywker filma o limiar, a fronteira: bonecas, janela, tartaruga e relógio. O fora não é mais exterioridade física e o dentro não é mais interioridade psicológica. Com essas imagens, sem sentido, nasce o sentido. O primeiro grito silencia a cadeia significativa, de associações analógicas, e se torna uma matéria sonora intensa, que emite signos de vida. Emissões ultra-sônicas que dão à morte outras possibilidades. Possibilidades de pensarmos num grito no/do *papel* pedagógico. Essa matéria sonora intensa que ecoa sem materialidade, sem sujeito, no primeiro grito, abre possibilidades de pensar num *papel* pedagógico que se dá pelo fora, pela junção de fragmentos que, em desequilíbrio, não traz à tona a violência da similitude, da metáfora, da metonímia, da representação, mas a violência de um acoplamento de forças invisíveis, insensíveis. Cria interstícios na linguagem: “um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia” (DELEUZE, 2005a, p.216). Um pouco de ar que faz nascer algo novo. Cessa a analogia, cessa a metáfora. “É só jogar a rede e puxar, a rede” (Milágrimas), e um milagre acontece *entre* mil lágrimas no filmar-escrever quem tem a imagem-palavra como isca para pescar a não-imagem-palavra:

“a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a” (LISPECTOR, 1973, p.23).

Quando o papel é capaz de colocar um impensado no pensamento, destituído de qualquer interioridade, afirmando o fora como o avesso irreduzível que devora a substância da educação, centrada no ser dos sujeitos e objetos, no ser do tempo. Velocidade e atualidade emergem não como essências do papel imprensa, ou representantes da indústria-de-papel, mas como forças que podem suscitar um impensado no pensamento. Velocidades preciosas, conquistadas no pensamento, atualizadas na linguagem. “A língua inteira desliza e varia a fim de desprender um bloco sonoro último, um sopro no limite do grito *JE TÁIME PASSIONÉMENT* [Eu te amo apaixonadamente]” (DELEUZE, 1997, p.125) (grifos do autor). Toleraria o papel imprensa criar um grito de uma escrita-vida desde dentro do papel-máquina? Se o papel imprensa ensina, emite signos de forma violenta, como tornar a luta possível? O que pode o *papel* pedagógico? Impoder? Talvez nos encontremos, como Gilles Deleuze ao pensar uma pedagogia do cinema, num pedagógico do papel imprensa que encontra possibilidades de nascer no impoder do pensamento que ele pode criar. A educação mumificada, desabada, impossibilitada de *ser*. Em meio às ruínas, um sopro de vida, um tempo gravídico, a prenhez do *papel* pedagógico, um pensamento que vem com o *fora nascer*. Criar um papel impossível, tornar pensável o impensável, o que não é pensável.

A aceleração desenfreada, o excesso de imagens, o esvaecer contínuo das imagens no papel imprensa parecem não ser suficientes para nos jogar *fora*, para roubar o *ser* do pensamento, para desestabilizar o *ser* do tempo real. A aceleração material desenfreada do papel imprensa não garante a criação de velocidades capazes de impedir de pensar o todo, de potencializar forças dissociadoras, fragmentadoras, que introduzem o nada, de

atualizar um pedagógico pela impotência de pensar o todo e a si mesmo. Para efetuação de uma suspensão do pensamento, uma impossibilidade da educação *ser*, as velocidades físicas do papel imprensa não parecem suficientes.

Desde dentro, o *papel* pedagógico se encontra numa luta, numa resistência, para ultrapassar os sedentários discursos do figurativo, da fantasia, da imaginação, do abstrato, da ficção. Mexer lá onde pulsa o desejo de verdade-realidade que se pauta, muitas vezes, na existência de uma unidade, concreticidade, preexistência do tempo-real e na exclusão dos divergentes, dos desemparelhados. Na luta por velocidades e atualizações que instauram o impensado, impedem que outras imagens se façam presentes, quebram as cadeias de re-ações e expõem uma força do tempo que coloca a verdade do *papel* pedagógico em crise.

Deleuze explora a noção de impoder do pensamento em seus estudos sobre o cinema. A potência do cinema seria não de fazer pensar o todo, mas exatamente de não fazer pensar o todo. Potência de dissociar o todo. Introduzir um buraco nas aparências. O impoder do pensamento é o que faz pensar, que força a pensar... “estando o pensamento sempre petrificado, deslocado, desabado” (DELEUZE, 2005, p.203). Abre a força de um movimento do pensamento que se dá *entre, entrelinha*, e liberta a infinita modulação: e..., e..., e...

Diz-se que a velocidade do papel imprensa faz perder as referências temporais, perder a identidade com o tempo real, produzindo uma sensação desconfortante de dissimetria, de irrealidade. Mas, contrariamente ao que é dito, parece que as opções do papel imprensa, com suas escolhas intensamente povoadas pela repetição do mesmo, a aposta na velocidade e atualidade presas aos corpos, reforçam a noção de tempo real (das máquinas, dos motores, do dinheiro) e o papel imprensa emerge como parte que

pertence ao todo indústria de papel. O pedagógico fica submetido ao poder de *logos* e a alternativa é depositada nas possíveis distinções de um tempo individualizado.

O papel imprensa perde a possibilidade de instaurar, com a velocidade e atualidade, um novo tempo, criar um grito de vida desde dentro do papel-máquina. Um intenso tempo de vida-inorgânica, que complica a noção de tempo cronológico, atrapalha a constituição de uma grande memória ontológica, bagunça o tempo orgânico marcado pela evolução, desenvolvimento, continuidade, encadeamento. Operando não uma desrealização do tempo, mas introduzindo outras formas, de experimentar o tempo, reais e menos disciplinadas. Errantes e bizarras.

O papel imprensa, como outros papéis, pode possibilitar um aprendizado temporal que não está apenas na lógica de Cronos, libertar os vapores de Aion na terra. Erupção de outro pedagógico, que não remete à memória como passado recuperado, à explicação material do tempo, à organicidade temporal, mas que efetua uma dissolução do tempo-cronos-memória-organicidade, recusando ao jogo da falta e do encaixe. Afirmando a impossibilidade de pensar o todo do tempo, subvertendo a todo momento o presente em já passado e ainda por vir. Possibilitando a experiência da multiplicidade de tempos-mundos, de presente-instante.

Potencializar um estranhamento, um horror distinto ligado ao tempo. Não o estranhamento derivado da percepção de tempos personalizados e materiais que remetem aos pontos de vista sobre o mesmo. Não o horror que emerge quando se insiste na recuperação de um passado sobre o qual deveríamos nos debruçar para encontrar a essência do tempo, dos homens, da terra. Mas o horror de um tempo impessoal, neutro, antes dos indivíduos, dos objetos, antes das significações das imagens e palavras, antes dos nomes das coisas do mundo. Abertura para um

pedagógico fora da incorporação do tempo presente, das oposições, dos julgamentos, tão caros à divindade da representação.

O pensamento, esse vento incomensurável, invisível e inapreensível, parece surgir quando o papel imprensa é capaz de se destituir da visão, do entendimento, da semelhança, do organismo. “São os organismos que morrem, não a vida” (DELEUZE, 1992, p.179). Criando algo novo, que não existia no mundo. Dando força a uma *Ciência inútil*, sem correspondência no vivido, sem equivalentes espirituais. Um intenso labirinto de vida inorgânica, e não mecânico.

Um grito que desfigura o pedagógico. Velocidade e atualizações que convidam a um novo tempo: a perda da identidade de Alice. Para Gilles Deleuze a obra de Lewis Carrol é fabulosa por tratar dos acontecimentos puros. Por produzir inúmeras inversões de causa e efeito, ativo e passivo, mais e menos, ontem e amanhã, que têm como consequência a contestação da identidade pessoal de Alice, a perda de nome próprio. É a perda do nome próprio a grande aventura de Alice que se repete. Quando os acontecimentos desfrutam de uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. Ir nas duas direções ao mesmo tempo. Esquartejar o indivíduo. “O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o bom senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2006a, p.3).

É nesse caminhar que encontro forças para pensar numa força pedagógica dos papéis-mídia que pode provocar o impensável daqueles que vivem à margem do mundo de papel. Como o mendigo de *Corra Lola, Corra, o maníaco por sacos plásticos*, que carrega consigo restos, resíduos, do tempo tecnológico-industrializado. Nas brechas que o papel imprensa pode abrir para delírios de outra natureza, não históricos, não

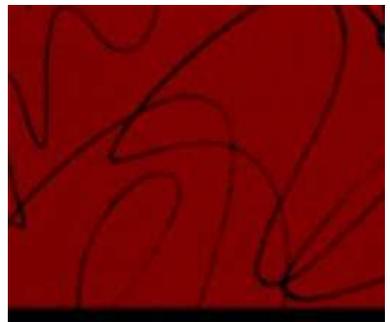
orgânicos, não totalizantes. Desvirtuados do que chamamos de tempo real. As cadeias associativas analógicas são substituídas pelas cadeias associativas heteróclitas. As lacunas deixam de ser problemas para serem vazios potenciais. Criam uma nova vida.

“... visões e audições que já não pertencem a língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras idéias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele devem fazer parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Idéias” (DELEUZE, 1997, p.16).

O papel, esse ser sem espessura, nada vê, nada sente, nada entende, nada significa, não é nada. Mas, na cegueira, a visão se torna possível. Um estilo anti-logos; que faz “arrastar em velocidades diferentes todos os fragmentos, em que cada um remete a conjunto diferente, não remete a conjunto nenhum, ou só remete ao conjunto do estilo” (DELEUZE, 2003, p.108). O estilo, para Gilles Deleuze, não se reduz aos recursos das linguagens, trata-se de um movimento capaz de libertar a vida, dar uma vida independente ao papel. Traçar linhas de fuga, de criar diferenças de potencial, desequilíbrio e heterogeneidade, que permitam passar alguma coisa na/pela/com a linguagem, que nos façam ver e pensar em algo sobre o qual nunca suspeitamos.

O papel-Lola-imprensa traz à tona poucas possibilidades de escapar à política representacional que se efetua pelo poder de Cronos. Os signos da velocidade e atualidade se fazem presos ao *ser* do tempo. Ao pedagógico parece restar uma renúncia: abdicar de uma educação atrelada à comunicação-recognition. Varrendo o sentido desses signos já estabilizados e potencializando uma pedagogia pelo fragmento. Um fragmento, que não sabe de onde veio, a quem pertence, insignificante, que impede de

ver, que suspende as ações, que traz o incômodo do impensável no pensamento. Um sopro de vida-impessoal-inorgânica do *papel* pedagógico. Papelar entre a vida e a morte. Abrindo fendas entre as duas. Fendas que se abrem ao inesperado. Sobrevivência *sursis* do pensamento. Que suspende uma execução. Signos em convulsão. A morte da velocidade e da atualidade, capaz de libertar novas vidas. Os signos da velocidade e atualidade como mortos que renascem dos fragmentos. Assunção da existência de Aion. O encontro liberta outras forças que se mantinham recalçadas nas profundezas. Produz uma fissura na terra, libera uma lava de novas esperanças, desprende vapores de novos acolhimentos. Na terra arrasada pela erupção, os corpos perdem suas medidas, suas ações, suas paixões. Vêm-se gritos. Forças insensíveis chegam à superfície. Ouve-se o futuro.



Imagens congeladas do filme *Corra Lola Corra*
(*Lola Rennt*, 1998) dirigido por Tom Twyker

fabuloso vôo do papel

“Wang-Fô amava a imagem das coisas e não as próprias coisas”

Marguerite Youcenar
(1986, p.13)

tinha o poder de dar a vida às suas pinturas. Todos lhe suplicavam para criar o que não tinham: cães ferozes, fortes soldados, mulheres amadas. Wang andava sempre em busca de modelos, mas nunca os encontrava, “não havia suficientemente irreal para lhe servir de modelo” (idem, *ibidem*, p.15). Adorado como sábio e, ao mesmo tempo, temido como feiticeiro. Certa vez soldados os capturaram e levaram ao Dragão Celeste:

Púrpuras, escarlates, cor-de-rosas, jades-azuis, vermelhos, ouros, papel de arroz, boiões de laca, tintas-da-china, rolos de seda. Wang-Fô percorria o mundo com Ling, seu discípulo. Dizia-se que ele

“Mentiste-me, Wang-Fô, velho impostor: o mundo mais não é do que um amontoado de machas confusas, lançadas no vazio, por um pintor insensato, que as nossas lágrimas apagam sem cessar. O reino de Han não é o mais belo dos reinos, e eu não sou o Imperador. O único império sobre o qual valha a pena reinar é aquele em que tu penetras, velho Wang, pelo caminho das Mil Curvas e das Dez mil cores”

Marguerite Youcenar (idem, ibidem, p.22)

Desgostoso do que possuía, desejoso daquilo que nunca possuiria, o Imperador, o Mestre Celeste, havia decidido queimar os olhos e cortar as mãos do pintor: “portas mágicas que te abrem ao teu reino” (YOUCENAR, 1986, p.23). Momentos antes, o Imperador justifica a sentença *recordando* sua infância. Privado do contato com o mundo real teria vivido por entre as pinturas de Wang-Fô, que seu pai havia subtraído à vista dos profanos. Imaginava um mundo *semelhante* às pinturas: a toda volta um mar onde nascem monstros, montanhas que sustentam os céus, mulheres que se abriam e fechavam como flores, levadas pelo vento, e jovens-guerreiros-flechas, capazes de trespassar corações. *Mentiste-me, Wang-Fô, velho impostor.*

Proferida a sentença, o Imperador, o Filho do Céu, acrescenta do fundo de um sofrido aprofundamento: “E também te odeio, velho Wang-Fô, porque soubeste fazer-te amar. Matem esse cão” (idem, ibidem). Num gesto defesa do mestre, Ling lança-se à morte. É decapitado pelos guardas. O pintor se desespera e seus olhos-telas se umedecem diante da mancha escarlate que o sangue desenha na pedra verde. Mas antes de executá-lo, o Imperador oferece pincéis, cores, tinta e algumas horas de luz para que Wang *complete* uma pintura que estaria *incompleta*.

Uma pintura admirável, em que montanhas, rios e o mar se refletem, “mas com uma evidência que excede a dos próprios objectos, como figuras mirando-se nas paredes de uma esfera” (idem, ibidem, p.24). Para o Imperador, Wang havia *esquecido* de pintar as pálpebras azuis das ondas, a franja do manto do mar, os cabelos de algas nos rochedos. Wang-Fô toma os pincéis e tinge de rosa a ponta da asa de uma nuvem, lança sobre a tela rugas que tornavam o mar mais profundo. Absorto em sua pintura, não percebe que a água tomava os aposentos imperiais. Houve-se o ruído dos remos de uma canoa engrossada pelas pinceladas. Os cortesões e o Imperador imobilizados com água até os ombros. Do silêncio marítimo emerge Ling. “Julgava-te morto”, diz o velho pintor.

“Vivendo vós, como poderia eu morrer?” (YOUCENAR, 1986, p.26). Os dois sobem na canoa rumo além das vagas. Observam os corpos, de cortesões e do Imperador, perecerem sob a água, que atinge o teto da sala imperial. A cadência dos remos invade a sala. A água se retrai rapidamente e a secura toma vestes e corpos. Tomados de amnésia, cortesões e Imperador vêm uma mancha se afastar no crepúsculo. O imperceptível barco na neblina de ouro. Resta ao Imperador flocos de espumas de coisas em seu manto, de nada se lembra.

“Até que o barco contornou um rochedo que fechava a entrada dos oceanos; a sombra de uma falésia abateu-se sobre ele; o sulco apagou-se da superfície deserta, e o pintor Wang-Fô e seu discípulo Ling desapareceram para sempre naquele mar de jade azul que Wang-Fô ali mesmo inventara” (idem, ibidem, p.28).

A salvação de Wang-Fô, título deste fabuloso conto de Marguerite Youcenar, não está numa oposição entre as imagens e a vida, mas na transformação da vida em imagem. Imagens de imagens, imagens conectadas, entrelaçadas, que não cessam de interagir, intervir umas nas outras. Wang não se contenta em repetir a vida em suas pinturas, antes cria imagens que excedem o visível, o vivido. Pinta na tela uma fronteira, um entre, brecha onde encontra a salvação, sua, do discípulo, dos guardas e do Dragão Celeste: o desaparecimento, o apagamento, a amnésia, a criação.

Os signos da objetividade e da veracidade movimentam as discussões sobre cópias (boas ou más, perfeitas ou imperfeitas) e a *representação* no papel imprensa. Atravessam as discussões sobre a ética no jornalismo. Ser objetivo, verídico passa por fazer, ou pretender fazer, uma cópia fiel de um ser-objeto-evento. A dar, ou pretender dar, uma representação fiel de um ser-objeto, de uma realidade, de um evento, de um fato. Diz-se que há um compromisso com o objeto. O cronista Nelson Rodrigues se referia aos jornalistas como os “idiotas da objetividade”, aqueles que descreveriam o jogo real. Nas

pesquisas no campo da comunicação há muitos estudos que mostram como a objetividade e a veracidade jornalística são inventadas, construídas, fabricadas pelos jornalistas. A objetividade e verdade, tomadas como inexistentes, seriam meras falácias, mentiras, aparências. Fala-se no Mito da Objetividade e no Mito da Verdade jornalística. Os textos jornalísticos não seriam objetivos e verdadeiros, mas teriam “aparência de objetividade e veracidade” (BARROS FILHO, 1995). “Que esconde a mentira dos signos amorosos?” (DELEUZE, 2003, p.9).

“Os signos amorosos não são como os mundanos: não são vazios, que substituem pensamento e ação; são signos mentirosos que não podem dirigir-se a nós senão escondendo o que exprimem, isto é, a origem dos mundos desconhecidos, das ações e dos pensamentos desconhecidos que lhe dão sentido. Eles não suscitam uma exaltação nervosa superficial, mas o sofrimento de um aprofundamento” (idem, *ibidem*).

Os signos amorosos movimentam a busca por *explicações, interpretações, significados*, implicados, enrolados, escondidos nos seres-objetos amados. Sofrimentos, ciúmes e aprofundamentos da furiosa busca por um Eu que corresponderia aos sentidos do *papel* pedagógico. Profundas fendas entre o papel e a realidade são produzidas. A fidelidade é colocada como um valor, garantia de amor, de realidade, de verdade, de continuidade das relações. A traição, por sua vez, é o que leva à separação, ao divórcio. “O seu destino está no lema 'Amar sem ser amado’” (idem, *ibidem*). O ciúme, mobilizado pela vontade de encontrar, desenrolar, revelar as verdades e as mentiras do *ser* amado, em busca da *essência* do relacionamento, da realidade, aparece como um sintoma de uma ficção, traição e aniquilamento inevitáveis no amor. A questão parece se tornar distinta: como fazer da *ficção, traição e morte* forças criadoras, detonadoras de devires?

Neste capítulo, trago à tona os pares amorosos – real e ficção, fiel e traidor,

sobrevivência e aniquilamento – com a intenção de criar um *papelar* nos signos amorosos do papel imprensa: veracidade e objetividade. Nas núpcias *entre* os pares amorosos encontro possibilidades de escapar às oposições. Em busca de fazer com que a sentença de morte do Dragão Celeste não seja o final, anunciado pelo resgate do passado, pela oposição entre imagens e realidade, pela insistência na semelhança e na vontade de preencher, completar o que falta. Mas fazer da sentença de morte uma fuga, como a que Wang-Fô foi capaz de criar no papel-pintura. Desfiar os signos da veracidade e objetividade passa por libertar o papel imprensa da veracidade e objetividade como essências e singularidades, por libertar esses signos dos sentidos aderidos. Por fazer emergir o que o papel pode acrescentar à vida, realizando um fabuloso vôo e “trazendo à tona a criação de imagens preciosas, que a vida por si mesma não pode realizar” (DELEUZE, 2003, p.146-147).

A fabulação, para Gilles Deleuze, é o caminho para a literatura, escrita, saúde, vida. A literatura e a escrita são considerados os espaços privilegiados para uma experimentação contínua do sujeito, da *crítica* e da *clínica*. Um laboratório de vida. “Se na prática da escrita, a literatura se materializa enquanto ficção é entre *escrita* e *ficção* que se deverá tentar pensar o sujeito da diferença, os simulacros e a singularidade impessoal” (BIRMAN 2000, p.475). Na literatura, a *crítica* à representação, intensamente feita por este filósofo, e a *clínica*, possível a partir de um diagnóstico dos signos, doenças, problemas, tornam-se meios de experimentar o *resistir*. Ao mesmo tempo, denunciando as formas de aprisionamento da vida pelo homem, no homem, pelos mecanismos e organismos, que a própria escrita não cessa de produzir, e vertendo possibilidades vulcânicas de criação. A fabulação, diz Joel Birman,

“(…) seria, pois, a própria potência em ato, que traduziria a língua instituída como estrangeira. Assim, a escrita supõe não apenas a decomposição da língua materna, mas também a invenção de uma

nova língua dentro da língua, pela emoção da sintaxe” (BIRMAN, 2000, p. 476).

É no papel que a luta acontece. Na escrita (com textos, imagens, sons...), pela escrita, com a escrita, quando se coloca uma palavra em ato, quando se cria um ato de palavra. Uma luta da palavra contra si mesma, uma reviravolta contra a dominação, hierarquização, oposição, um contínuo escavar sulcos contra os poderes psicologizantes instituídos, que sempre seduzem e reduzem o papel, suas potencialidades, seus riscos, à centralidade dos sujeitos. Pela literatura, Gilles Deleuze nos oferece caminhos para se pensar o sujeito como singularidade impessoal, pois a fabulação não é um mito pessoal, mas também não é uma ficção pessoal, antes a função fabuladora se efetua como possibilidade de dar força às zonas de indiscernibilidade entre papéis-imagens-humanos-imprensas-ciências, de indecidibilidade entre real-verdade-ficção. Possibilidades da educação deixar de ficar submetida ao poder da representação e encontrar forças no *ato de fabulação*. Forças que emergem quando o papel alça vãos sobre o real, quando produz um entremeio que dura, na pura intensidade do acontecimento que se apresenta na linguagem e no mundo, ao mesmo tempo.

real e ficção

Pássaro verdade. As noções de veracidade e objetividade funcionam-fazem-funcionar as máquinas-de-caça no papel imprensa. Há possibilidades de pensar que o papel imprensa sai à cata dos fatos, como se a realidade preexistisse. Bastaria capturá-la, preparar armadilhas de papel. Destacar-se-iam aqueles que alcançam os galhos frágeis, densos emaranhados de urtigas, ilhotas alagadiças de pântanos e brejos da vida, para atrair e capturar os pássaros mais ocultos, escondidos, segredados. Interessaria trazê-los mortos ou vivos (vivos?). Usar de arco e flecha. Desferir violentos golpes. Preservar os esconderijos-fontes seria imprescindível. No papel-gaiola pássaros de todas as qualidades jazem encarcerados, sem vida, sem canto. O papel não cessa de aprisionar a vida. Se o trabalho-escrita permanece ligado ao pássaro visível, vivido, nada novo se cria, e o pássaro jaz morto e aprisionado no papel. Torna-se objeto *na* notícia. A morte atravessa a passagem dos seres-objetos-eventos do mundo para o papel.

“POÉTICA
Aprendi com Valéry
um pouco disto que faço:
“Eu mordo o que posso”
(palavra, carne, osso)

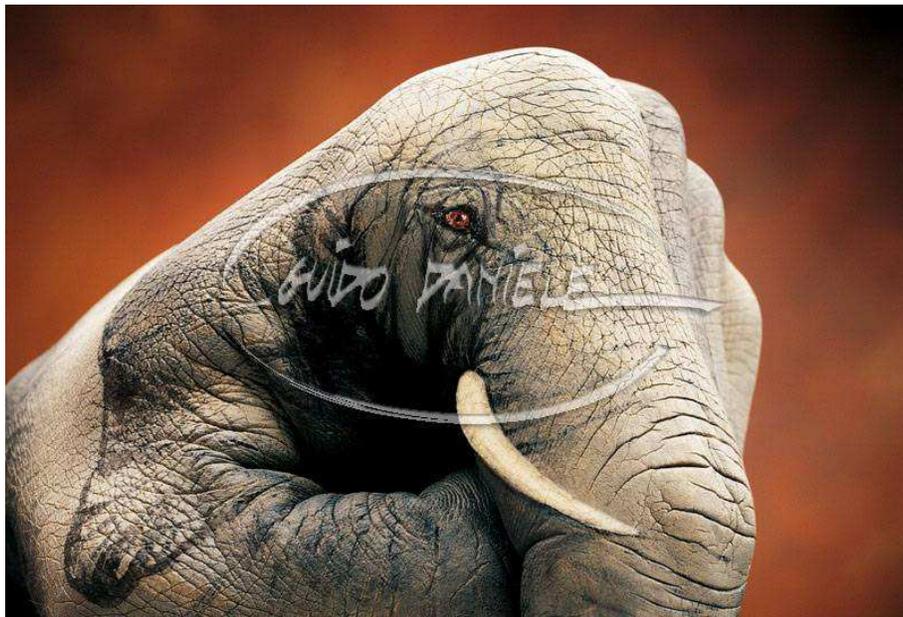
Me acho
me acabo de vez
me *disfarço*”

Ricardo Aleixo
(2002)(grifo do autor)

As noções de descoberta, revelação, captura, caça dos pássaros-verdades, mantêm-se numa lógica cronológica, da representação, que opera por uma divisão profunda entre o mundo e o papel, tomando a realidade como preexistente e exterior ao papel imprensa, produzindo a morte dos seres-objetos-eventos, a morte como ponto-final. A noção de tempo presente engole o *papel* pedagógico, na busca pelo ser da realidade, do tempo, do pássaro.

O real tem uma forma, ou melhor, formas. Formas que dão a ele o status de verdade. Que se constituem pela exclusão de outras formas consideradas meras ficções. A ficção colocada como construção, voluntária ou involuntária, da imaginação. Criação imaginária, fantasiosa, fantástica, quimera. Um relato ou narrativa que teria intenção objetiva, mas que resultaria de uma interpretação subjetiva de um acontecimento, fenômeno, fato etc. A ficção emerge como mentira, falácia, farsa, fraude. Sinônimo de fingimento, antônimo de real. Uma elaboração que afeta o sentido de realidade. A ficção científica é tomada como obra artística cujo enredo especulativo, imaginário, baseia-se de um modo plausível ou viável em conhecimentos científicos da atualidade.

A pobreza da ficção, que se coloca como oposição ao real, para Maurice Blanchot, reside na sua capacidade de “tornar presente o que a faz irreal, acessível somente à leitura, inacessível à minha existência” (1997, p.78).



Aquila e Elefante, da série *Manimali 1*, de Guido Daniele (2002).

Assim como a forma do real, a forma da ficção é da ordem do presente de Cronos. Essas duas formas terminam por nos afastar das coisas, da realidade, tomando seu lugar, sendo as coisas, sendo a realidade. Preenchendo a casa vazia com o ser-objeto-evento identificado. As formas do verdadeiro se apóiam na autoridade visível dos/nos seres-objetos do mundo. Nas relações de correspondência, identidade, conformidade. Forma-papel-cópia.

Os papéis, essas inquietantes produções humanas, não têm sua autoridade dada, mas insistentemente (des)constituída. Que ora se estabiliza, ora foge na impossibilidade de representar o real, que surge no questionamento do valor de documento-registro dos papéis. Por optar pela forma do real, em oposição à forma da ficção, o papel imprensa confere poder à noção de máquinas-de-copiar. Xerox. Não se trata de dizer que os papéis representam a vida, mas de afirmar que dão poder à forma da representação. As imagens que se pautam na semelhança, na correspondência, na figuração não são representações do real, mas nos dão a ver a forma da representação, do orgânico, do verdadeiro, do real. Forma garantida pela separação entre sujeito e objeto, pela preexistência do mundo real. Criando efeitos, não aparências, de semelhança, de identidade. Mas a forma da representação não é dada, precisa ser criada. Como traz à tona a obra de Guido Daniele que trabalha com *body painting*. O artista italiano expõe mãos e maquiagem na criação de formas animais. A semelhança é criada, precisa ser produzida, mas por meios completamente diferentes. O artista não cria apenas animais, mas animais-mãos, híbridos de humanos-animais, que não se contentam em ser a forma das cópias ou das reproduções dos animais. Mão e maquiagem interagem para criar a semelhança. Intervêm uma na outra. Forças de gestos, cores, texturas. A mão precisa adquirir uma expressão que remeta ao animal.

A maquiagem precisa seguir os contornos da mão e recriá-los para sugerir um animal. A arte está em se mostrar, simultaneamente, gesto e cor, mão e rosto, sujeito e objeto. A mão se apresenta também como imagem. Mas Guido Daniele não expõe nenhuma ambigüidade, desequilíbrio, entre o gesto da mão e a maquiagem. Produz uma imagem real, representativa, que segue o bom senso, a lógica do tempo cronológico em que maquiar não é recobrir o real, mas fabricar um real.

Trazer à tona como foi produzida, fabricada, dando visibilidade à mão que não é apagada pela maquiagem, não parece suficiente para dar força a um pedagógico que encontra no ruído não um problema-exceção à comunicação, mas uma potência. Que linhas teria o papel imprensa que libertar para dar força à noção de máquinas-de-editar contínuas?

Atrair corpos-leitores-expectadores, produzir versões-ciências divergentes e incompatíveis, conectar as ciências às mais diversas fontes-conhecimentos-linguagens, são aspectos considerados tão relevantes nas produções do papel imprensa, quanto precisão, concisão, rapidez, atualidade. Produzir vestidos, adereços, cabelos, unhas, roupagens distintas das habituais para as ciências, traz a insistência no recobrimento do real, na maquiagem, cosméticos como forma de criar a imagem verdadeira, que não gera possibilidades de uma fuga à política representacional. Mantendo a aposta no efeito de similitude para caçar o pássaro-verdade. O *papel* pedagógico despe os corpos para encontrar a essência, a verdadeira natureza. E o papel é julgado por criar apenas outra forma para o conteúdo das ciências, reforçando a oposição. Como o papel poderia escapar à oposição, fazendo emergir uma nova força pedagógica do papel?

Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995), no capítulo

dedicado aos *Postulados da linguística*, dizem que a função-linguagem não é informativa nem comunicativa, não remete a uma informação significativa nem a uma comunicação intersubjetiva. À oposição clássica entre conteúdo e forma, propõem uma outra oposição, uma de conteúdo, outra de expressão.

“Com efeito, o conteúdo não se opõe à forma, ele tem sua própria formalização: o pólo mão-ferramenta ou a lição das coisas. Mas ele se opõe à expressão, dado que esta tem também sua própria formalização: o pólo rosto-linguagem, a lição dos signos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995 p.26).

Libertam assim o papel da função de representar, descrever, atestar um conteúdo correspondente, porque o conteúdo tem sua forma. A independência entre as linguagens (ditos, expressos, enunciados, signos) e os corpos (ações, paixões, todos os conteúdos formados) suspende a correspondência e a conformidade. A linguagem, entretanto, é atribuída aos corpos, intervém nos corpos, insere-se nos conteúdos “não para representá-los, mas para antecipá-los, retrocedê-los, retardá-los, ou precipitá-los, destacá-los, ou reuni-los, recortá-los de um outro modo” (idem, ibidem).

“Assim, a filosofia deleuzeana pressupõe a relação entre os elementos da linguagem – sempre em variação – e a vida, não aceitando a separação vida-linguagem, e muito menos entendendo a linguagem como representação do real. Diferentemente da definição do estruturalismo que explica que a linguagem é formada pelo par significante e significado, Deleuze e Guattari buscaram suas idéias sobre linguagem dos estudos do lingüista Hjelmslev, que formulou a noção de que os signos são “uma solidariedade entre uma forma de expressão e uma forma de conteúdo, que se manifestam por uma substância de expressão e uma substância de conteúdo” (MALBERG *apud* ALMEIDA, 2003). Hjelmslev chamou sua lingüística de lingüística de fluxos, uma lingüística imanente, que abdica de uma concepção de linguagem transcendental, baseada em entidades prévias” (POUGY, 2006, [s.p.]).

Se há algo a despir, uma nudez distinta, talvez seja da insistente busca do papel imprensa pela revelação, significação, identidade, correspondência e analogia. Abertura para uma nudez que resiste à revelação de verdadeiros e falsos amores, que resiste à lógica do amor-cópia. “Não há como aceitar que existam amores falsos ou verdadeiros, assim como nos parece impossível identificar que existam cópias de amor. Há cartas de amor” (ANDRADE, 2006, p. 44-45). Para que a nudeza do encontro aconteça como na escrita-leitura de cartas de amor.

“arrombamento e deslizamento que temos ao escrever-ler cartas de amor, onde uma necessidade da presença ofuscante de interpretações coerentes encontradas em tantas outras escrituras e imagens dissolvem-se. As cartas de amor simplesmente acontecem, tocam, reverberam na mesma velocidade e intensidade para o futuro e para o passado, nunca permanecendo no presente, talvez porque os amores não se fixem, não se prendam nem permitam que os amantes assim o façam, embora às vezes pensem dessa forma desejar. Amores replicantes, múltiplos, que se permitem (e entendo que estendem a permissão aos amantes) despir do método da comparação. Amor sem equivalente, sem interpretação, que tem sua função na ausência dela” (idem, ibidem, p.44).

Teria o papel imprensa possibilidades de papel-cartas-de-amor? Se o papel imprensa se contenta em criar a semelhança, nada mais faz do que repetir a vida em sua morte anunciada. Repetição que traz a violência do mesmo. Exercendo sobre a vida ordens que terminam por negá-la. Embora não seja uma cópia, o papel mantém o poder da forma-cópia. As especulações que se levantam sobre o papel imprensa (por toda parte um ciúme que encontra nos detalhes uma traição), são sintomas de que essa escolha não suspende o julgamento. A vida julgada, condenada, perece. O papel imprensa se pauta na identidade-realidade para criar o retrato de um poder político: a representação. Imagens que repetem palavras-de-ordem. “como chegar a falar sem dar ordens, sem pretender representar algo ou alguém, como conseguir fazer falar aqueles que não têm esse direito, e devolver aos sons seu valor de luta contra o poder?” (DELEUZE, 1992,

p.56).

Desfazer a linguagem como poder, passa por desfazer a forma do verdadeiro, por apagar o rosto. Por destituir a linguagem da divindade da representação. Pela afirmação da força de uma lógica do tempo diferente. Entrar numa relação de animalidade com os pássaros. Escrita-pássaro. Um se tornar quase-animal: olhos de águia, fero de urubu... Ficar à espreita. Se há morte nesta lógica é de uma maneira bem diferente. Reversibilidade da morte, possibilidade de fazer nascer algo novo. Criação de um pássaro-papel, não menos real, não menos existente. Chegar ao ponto em que a maquiagem não é mais constituição de uma forma, de um corpo, de um rosto. Apagamentos que desfiguram. Cego silêncio que arromba.

“O corpo, com suas marcas apagadas, anuladas na maquiagem 'cor branca' e na face desfigurada de Butoh, que não olha, não é a instauração de um sujeito orgânico, autor, consciente. Casa vazia do/no acontecimento” (AMORIM, 2005, p.3).

Toleraria o papel imprensa atuar nessa lógica? Destronar a forma da verdade e da objetividade? Dessignificar a comunicação? Acontecer o pedagógico?

Diz-se que o papel imprensa ganha força de realidade quando se esforça por produzir uma contigüidade com real, utilizando-se da sucessão, desenvolvimento, encadeamento, vínculos de causalidade, sugestão de conjunto, totalidade, demonstrações, correspondências analógicas, exposição de contradições, ou de ligações de coexistência, reciprocidades e equivalências, que lhe confeririam uma validade de real. Expressando identidades, conjurando solidariedades. Essas “técnicas do real”, segundo Patrícia Neves (2000),

“tecem uma relação estreita com uma apreensão já instituída do real (juízos já admitidos). Dela partem a fim de fundar outra que se deseja promover (juízos a serem aceitos). Promove-se esse 'novo' real, argumentativamente, à medida que a confiança (acordo) entre auditório e orador esteja garantida” (2000, p.42).

Mas essas “técnicas do real” parecem afirmar e, ao mesmo tempo, negar o real. A realidade fica submetida ao julgamento do *ser* da verdade. A ficção é excluída porque a forma do verdadeiro se faz pelo reconhecimento, correspondência, identidade. O papel fica submetido à recognição e ao juízo da realidade. Ao mesmo tempo, o papel imprensa sabe que as “técnicas do real” não atraem corpos-leitores-expectadores, mas sim o disfarce, a fantasia, a maquiagem. Roupagens, maquiagem, adereços. Um espetáculo! Em oposição à violência da nudez como real, emerge a violência do espetáculo como ficção. Ao *papel* pedagógico restam duas alternativas para encontrar seu *en*: despir os corpos para encontrar a essência perdida ou se prostrar diante do espetáculo visível da ficção. Que caminhos seriam possíveis percorrer-criar para libertar a ficção do modelo de verdade que a penetra e corrói? Eduardo Pellejero, em seu artigo *Ficções políticas e políticas da ficção* ([s.a], acesso 2008), explora como Foucault, Nietzsche, Bergson e Gilles Deleuze propõem, de formas distintas, uma reversão do sentido de *ficção* ao tornarem o mundo uma grande ficção, ficções de ficções: “o objeto da filosofia

deixa de ser a verdade e passa a ser a forma social da fabulação (não o falso, mas a ficção como prática amoral, isto é, como crítica e criação de valores)” ([s.a], acesso 2008). Se a filosofia teve que esperar a crise das sociedades modernas para dar à ficção novos sentidos, na literatura essa reversão já conhece uma grande experimentação.

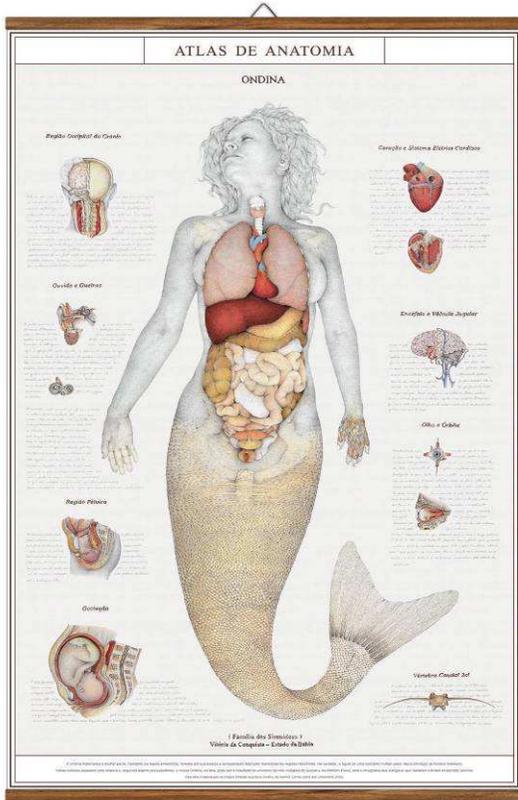
Pellejero, estudando alguns escritores argentinos, Piglia e Borges, mostra como a literatura tem apostado em uma ficcionalização política do passado (literário, histórico e social), como possibilidade de fazer do pensamento, da arte e da literatura um instrumento político de liberdade e vida, concorrendo com as ficções do Estado. A aposta na “alternativa” às ficções do Estado traz um risco: “Restitui-se assim, não somente uma certa idéia de representação, mas se inclui, sobretudo, uma subordinação à verdade que parecia ter se libertado na noção de ficção contemporânea” (PELLEJERO, [s.a.], acesso 2008, p.9). Desta forma, a ficção não se efetua como possibilidade de experimentação e conhecimento do mundo. Com Gilles Deleuze, conclui o autor, a ficção encontraria uma potência política, livre da sujeição à verdade, “o pensamento descobre a ficção como uma força entre outras, e a ficção reconhece sua própria potência expressiva, mas além da representação do real. Contra o positivismo lógico, mas também contra o materialismo mecanicista (...)” (idem, ibidem, p.13).

François Zourabichvili, como diz Peter Pelbárt (2005), detecta no pensamento de Gilles Deleuze a fabulosa possibilidade de pensar que “a ficção é uma experimentação ativa, a exploração de pontos sensíveis da vida, ela não é o contrário da realidade, mas a face atual das intensidades percorridas” (PELBART, 2005, p.1327). Nem sentido figurado, nem sentido próprio, possibilidades do papel escapar à recognição do verdadeiro. Encontro-me com a provocação da *quase-tese* de Elenise Cristina Pires de Andrade (2006), que convida a “Desejar a invasão. Territórios que de(s)marcam. Marcas que se

expandem e se retraem” (idem, ibidem, p.36). Estendo o encontro com fotografias da instalação *Memento mori* de Walmor Corrêa (2007).

Fronteiras entre real e ficção. Invasões. *Memento mori* do artista catarinense Walmor Corrêa é pura invasão de fronteiras, desejo de invasão e arrombamento. Figuras fictícias com órgãos, músculos, ossos e vísceras aparentes, em desenhos que utilizam a plástica taxonômica da História Natural para subverter a idéia de que os seres mitológicos inexistem, dando força de real aos mitos. Fantasia, lenda, imaginação que invade os desenhos científicos. Fazendo com que a linguagem científica, linguagem do real, crie um ato de fabulação e gagueje desde dentro. A semelhança invadida pela diferença. Produzindo sensações que arrombam os princípios das ciências: observação, registro e catalogação. Os desenhos, que já participaram de outras exposições – *Catalogações* na 26ª. Bienal Internacional de São Paulo em 2004 –, desta vez se inserem num gabinete de curiosidades.

Aludindo aos “Wunderkammern, Gabinetes de Maravilhas, que marcaram os séculos XVI e XVII nos países da Europa ocidental” (CATTANI, 2007, p.1). Um relógio antigo na parede, com uma família de esqueletos de cucos, gira numa aceleração desenfreada, fora do ritmo real dos relógios. Em cima da mesa dispõe pequenos esqueletos de aves dentro de caixas de música antigas.



Memento mori, Walmor Corrêa (2007)

Os ossos marcados pela morte, durabilidade e resistência, ganham nas caixas de música força de fragilidade, efemeridade, poesia e vida. Walmor cria transformações corpóreas nos esqueletos, criando figuras (im)possíveis, aves com bicos demasiadamente curvos, que jamais poderiam se alimentar. Os ossos deixam de ser registro do passado, para serem memórias de um futuro. *Esses bichos morrerão*. Transformações, consideradas sádicas, que Walmor Côrrea já experimentara em outras de suas obras, como relata em entrevista.

“Quando eu comecei a fazer os híbridos, trabalhava com sutis deformações. Por exemplo: de longe tu vias que se tratava de uma galinha, mas quando tu chegavas perto, tu vias que o bico era muito pequeno, que os pés eram também minúsculos. Ou seja, era um animal inviável, mas que convencia esse olhar menos atento do espectador, que é justamente o que eu nunca tive. Eu ficava fascinado ao ver uma pessoa apreciando um quadro meu. Adorava ouvir o que ela dizia. Mesmo os espectadores que se achavam mais inteligentes e preparados diziam bobagens diante das pinturas, do tipo: Ah, que interessante, são galinhas. Não, não são galinhas, porque elas não poderão comer, uma vez que o bico não serve. Elas também não conseguirão caminhar, porque as patas não funcionam... E como aquilo estava dando certo e as pessoas estavam comprando, maravilha! Eu percebi que poderia vender esses trabalhos para um público menos atento, que os queria como decoração, e poderia continuar fazendo a minha pesquisa paralela. Para mim estava ótimo. Até um dia em que um senhor olhou para mim e disse: Olha, é muito bonito o teu trabalho, mas esses bichos todos vão morrer! E ele matou a charada. Havia acabado o mistério. Uma vez que eu havia sido desmascarado, digamos assim, senti que poderia me dedicar totalmente ao meu trabalho e a essas brincadeiras, agora de uma maneira mais direta. O que estou dizendo é que não havia uma ingenuidade na minha produção. Num primeiro momento era uma diversão minha, um tanto egoísta, pode ser, de querer seduzir pela figura, de querer mexer na forma, mas depois eu fui inserindo outras questões” (CORRÊA, *apud* RAMOS, 2006).

Memento mori – Lembra-te que vais morrer – traz o desejo de invasão da morte. Risco de

fratura. Ossadas desumanas. Morte dos ossos como essência-esquelética da linguagem científica. Morte da forma da verdade, dos registros documentais, da ossatura como provas do passado, da existência. Morte da fixação de qualidades, características, propriedades dos rostos-corpos-seres do mundo.

“uma questão que ronda os museus desde seus primórdios: ao tentar preservar para sempre organismos vivos, ao resgatar testemunhos de culturas desaparecidas ou em vias de desaparecer, ao guardar para o futuro as obras realizadas em determinado momento histórico, essas instituições sempre carregaram o fantasma da morte como pano de fundo aos objetos que preservam” (CATTANI, 2007, p.2).

Lembra-te que vais morrer. À inevitabilidade da sentença de morte, Walmor responde criando novas vidas. Introduz os pequenos esqueletos de aves em transformações que não estão em seus corpos. As aves transformam-se em bailarinas. Dançam embaladas pelos sons das caixas-de-música. Em suas danças, as bailarinas arrombam a sua identificação como fósseis-registros-documentos-representações de um passado vivido. Tornam-se, ao mesmo tempo, graciosas, engraçadas e ridículas. Nudez e fantasia juntos numa só dança. O artista introduz perturbações entre a vida e a morte. Estabelecendo comunicações virulentas entre elas. Estranhos contágios que dessubstancializam e desfiguram as formas do real-verdadeiro e da ficção. Trazendo-as juntas em suas obras. Fazendo com que as oposições se apaguem em nome do nascimento de uma nova política: a fabulação. *Memento mori* expõe dor e alegria ao mesmo tempo. Efetua morte e vida. A dor, desde dentro uma morte nas ossadas desumanas, não parece estar nesses corpos transformados, mas nas fixações identitárias que neles são efetuadas. Mas da alegria das bailarinas extravasa uma nova dor. Dor que desmarca, desidentifica, assignifica. “Ópios, édens, analgésicos. Não me toquem nessa dor. Ela é tudo que me sobra. Sofrer vai ser a minha última obra. Ela é tudo que sobra. Viver vai ser a nossa última obra” (*Dor elegante* de Itamar Assunção e Paulo Leminski).

Memento mori tem a potência de esquivar do presente, que a forma do real e da ficção terminam por reforçar, explorando a impossibilidade de *ser* das aves-bailarinas. Cria um gabinete que não representa o passado, nem fica no presente, mas que puxa eternamente passado-futuro, nas duas direções, do antes e do depois, que se embaralham. Quebra a sucessão, o desenvolvimento do tempo, enfraquecendo o presente de Cronos. Trazendo à superfície da tela não o real, não a ficção, mas a realidade-ficcional. Não realidades inexistentes ou pré-existentes, mas a existência de realidades-irreais desconhecidas. Que têm a potência de introduzir as ciências num ato de fabulação. Um momento em que personagens reais se põem a fabular.

fiel e traidor

O fiel e o traidor são mobilizados nas divisões profundas, nos divórcios, que se buscam estabelecer nos papéis-mídias entre realidade-verdade-ficção. O fiel é o que dá mostras de lealdade, que não contraria a confiança depositada. Que não falha, que não decepciona. Um devoto que acredita, que tem fé em alguém ou algo. Aquele que dá mostras de dedicação, zelo em relação a outrem. Incapaz de atrair aquele com quem se estabeleceu algum laço afetivo. Antônimo de trapaceiro, desleal, infiel, pérfido. Estabelecem-se relações entre fidelidade, honestidade e probidade. Fiel é aquele que segue certos princípios e idéias, que professa determinada religião. Também fiel aquele/aquela/aquilo que mostra conformidade com, segue determinado padrão, segue certo modelo anteriormente estabelecido. A fidelidade é colocada como amiga de princípios morais e valores, como a constância e a perseverança. Diz-se sinônimo de permanente. O cliente fiel é aquele que denota constância de hábitos e atitudes. Fiel quem denota

“É que trair
é difícil,
é criar.
É preciso
perder
sua identidade,
seu rosto.
É preciso
desaparecer,
tornar-se
desconhecido”

Gilles Deleuze
(DELEUZE;
PARNET,
2004, p. 58)

objetividade, exatidão, rigor, que não se afasta da verdade. Pode o papel ser fiel?

O traidor, por sua vez, é o que demonstra infidelidade. Ilude, engana, denuncia alguém em ato de traição. Delator. A traição passa por abandonar a crença, a convicção. Trair os princípios, trair o modelo. Aparece como sinônimo de enganar e manifestar. Por vezes, deixar de cumprir uma promessa, um compromisso. Revelar algo de maneira involuntária. Os olhares traíam os desejos que lhe dominavam o espírito, pode-se dizer. Trair envolve deixar que fique claro, por descuido, desatenção, aquilo que deveria ficar oculto. Traiu-se ao cair numa imperdoável contradição. Trair remete a deixar de corresponder a expectativas. No latim *trair, trado, tradidi, traditum, tradere*, remete, no entanto, a dar em mãos, entregar, passar a outro, confiar, dar, atraiçoar, abandonar, ceder, renunciar. Pode o papel trair?

A questão – o papel imprensa pode ser fiel *ou* trair? – incide sobre a lógica da oposição e da exclusão. Mas o fiel e o traidor não se opõem. A fidelidade passa sempre por uma traição, a imagem-fiel é uma consequência, um efeito. O traidor, o in-fiel, por sua vez, já traz o fiel, o traidor, e mais o ato de traição. A morte e a destruição acompanham a não compreensão da simultaneidade. Como na novela *Noivado em São Domingos*, de Henrich Von Kleist, onde os personagens não cessam de serem fiéis traidores e traidores fiéis. Mas o oficial estrangeiro, um forasteiro que pedira abrigo, entretanto, não percebe que a traição da pequena Toni era uma demonstração de sua mais pura fidelidade. Sentindo-se traído, o estranho, a quem Toni prometera-lhe sua mão em casamento, mata sua amada. Ao saber que tudo que a moça fizera (trair sua mãe, o padrasto, o povo, a luta) fora para salvá-lo e a sua família, e fugir com ele para Port au Prince, comete um novo ato de horror, atirando em si mesmo. Os dois amados trocam anéis pouco antes de serem enterrados. A família ergue em um monumento aos dois: “a Gustav, seu primo, e a Toni, sua noiva fiel” (KLEIST, 1974, p.134).

A inevitabilidade da traição, pequenas traições que se espalham-espelham pelos papéis, coloca em cheque a noção de representação. Na fidelidade atraçoada não há correspondência, continuidade, conformidade, identidade e semelhança entre o papel e a vida. O que sugere a existência de regimes de traição bastante diversos a serem perseguidos neste papel-pesquisa. Se a traição parece inevitável, existiria uma traição fidedigna da arte do papel, uma fidelidade, estranha e inquietante, à vida? Que não passaria pela busca das essências, do ser dos seres-objetos do mundo, mas pela expressão dos seus devires?

Se há uma morte também nesse modo de pensar, trata-se de um *devoir* morte da vida e não um *ser* da morte. É também em Kleist, com seu *estilo vulcânico* (1974, p.11), como anuncia o prólogo de seu livro sem identificação de autoria, que encontro possibilidades de pensar essa outra morte. Em suas novelas *A vingança de Michael Koblhaas* e *A Marquesa de O...* a morte também ronda seus personagens, atravessa suas vidas, mas de outros modos, mais musicais, dentro de uma outra lógica do tempo. Erupção de outro tempo. Personagens que estranhamente lembram outros que já morreram, apresentam aproximações remotas com outros, como se tivessem algo deles, mas completamente diferentes. Como se a morte os tivesse apagado e recriado simultaneamente, mantendo-os vivos, mas com uma nova vida. Kleist também explora personagens que são considerados por todos como mortos, e que reaparecem misteriosamente, sem muitas explicações, como se a morte fosse apenas um buraco em suas vidas.

Também em o *Pássaro pintado* (1975), Jerzy Kosinski, parece-me trazer a potência aniquilamento-sobrevivência na história de um garoto que, a cada capítulo fica na iminência da morte e renasce nos encontros com outros personagens. Mortes-vidas que não querem o ponto final, mas reticências... Anunciam a potência da vida na iminência da morte. Que traz, ao mesmo tempo, a ameaça e a fuga, *o rugido leão*.

Afirmar a simultaneidade do fiel-traidor, para pensar o papel imprensa, parece-me um caminho interessante para atuar numa lógica de vida, multiplicidades, inclusão, e, e, e... Reticências. Possibilidades vulcânicas de derramar sobre a superfície do papel um tempo fabuloso. Nenhum papel seria fiel, mas sempre traidor segundo regimes distintos, em qual desses regimes a fidelidade à vida aparece em sua forma mais pura: fidelidade atraçoada? Essa escolha para o papel-pesquisa, entretanto, não envolve a anulação, a subtração do fiel e do traidor, antes seria a forma de per-seguir os modos como fiel e traidor afetam o papel, expressando fidelidades e traições de naturezas muito diferentes, pertencentes a regimes diferentes.

Parecem haver três modos de expressão, pelo menos, que emergem: um em que o papel traz o fiel emerge como efeito-papel, mantendo a dominação orgânica. “O orgânico não designa algo que seria representado, mas, antes, a forma da representação, e mesmo o sentimento que une a representação a um sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.211). Neste modo o traidor se faz presente por oposição e exclusão, mantendo o modelo de verdade sob o qual o papel será julgado e condenado a representante da vida. Embora a arte esteja neste modo ela não atinge sua plenitude porque o papel permanece dentro de um doloroso sistema de julgamento. Um outro modo em que o traidor emerge como efeito, nos vemos diante de imagens irreais, fantasmagóricas, sem correspondência com o real, ficcionais. O inorgânico ganha em intensidade nessas imagens. Há muitas maneiras de produzir uma imagem-traidora e a arte aqui se faz apresentar de forma distinta, mas também parece não alcançar plenitude, gerando martírios incalculáveis. Pois, neste segundo modo, o fiel também se faz presente por oposição e exclusão. Reforçando ainda mais o modelo de verdade e garantindo a manutenção do julgamento do papel. Há um terceiro modo que traz, simultaneamente no papel, a imagem-fiel e a imagem-traidora, incluindo as duas. Aqui o papel se torna, ele próprio, um modelo, sem referência externa, pois cria uma vida real-

ficcionalizada, libera a força de uma vida inorgânica. “(...) a agulha do real nas mãos da fantasia” (*A linba e o linbo*, Gilberto Gil). Há uma suspensão do julgamento. Sobrevivência *sursis*. Esses modos de afetação do papel pelos signos, dos signos pelo papel, anunciam diferentes potências do papel. A ruptura não está mais entre um ou outro, fiel ou traidor, mas nos diferentes modos como esses signos trazem à tona a violência do papel, da passagem dos seres-objetos do mundo ao papel. Violências de naturezas diferentes.

Pensar no papel-máquina como fiel *e* traidor. Um efeito que mexe com os desejos de objetividade, veracidade e realidade, tanto de jornalistas, como de cientistas. A fidelidade passa pela traição, colocando em questão o amor exclusivo. Para ser fiel o papel trai. Assumir a lógica do *e* como potência do papel exige, entretanto, assumir que a traição não é um erro, distorção, imaginário, ficção, mas antes o real na sua expressão violenta, enganadora, fantasmagórica, ficcional. Possibilidades que emergem quando os traços do rosto amado desaparecem e reaparecem, apagam-se e se recriam. O papel não é o objeto, mas o traz em seu *devoir*, fazendo uma descrição que não substitui o objeto, aberta a outras descrições. Fazemos variar os signos amorosos. Não mais agimos como o ciumento que busca detectar tudo que for suscetível de desaparecer, desvanecer, nas mentiras do amado. Mas na amorosa indiscernibilidade entre fiel *e* traidor, que emerge quando os traços do rosto amado, ao mesmo tempo, desaparecem e reaparecem.

Nas pinturas de Remedios Varo encontro possibilidades de seguir. Remedios é considerada por alguns autores, especialmente da física, como uma pintora que se dedicou a popularizar ou divulgar essa ciência. A pintora, que nasceu na Espanha e rumou para o México durante a Segunda Guerra Mundial, tornou-se conhecida nos EUA pela divulgação de uma de suas obras – *Fenômenos de ingravidade* – em um livro de física; um manual de relatividade editado pela *New York Academy of Sciences*.

Fiel e traidor, signos da fabulosa *Criação das Aves* da pintora Remedios Varo. Poderíamos dizer, que as aves, no chão, sob o papel, na janela, são tão reais que voam na tela. São o próprio objeto pintado: $Eu=Eu$ (DELEUZE, 2005, p.185). Papel-gaiola, que aprisiona o próprio ser-objeto-evento pintado. Aves cuja fidelidade é garantida por uma contigüidade com o real, pelas conexões legais e lógicas, presumem um real pré-existente, pressupõe um real exterior. Imagens que manteriam a força do presente de Cronos. Um fiel representante. Acuidade tecno-científica, nas tintas que são produzidas por tubulações vindas de fora, no uso dos pássaros-modelos e no prisma que a pintora-ave usa para decompor a luz branca que entra pela janela. Um aparato que sugere a busca pelo ordenamento, racionalização, por impor um limite ao devir, por fazer do desenho um semelhante, um real, um verdadeiro representante da natureza das aves.



Criação das aves, Remedios Varo (1958)

Dir-se-ia uma imagem objetiva, isenta, imparcial. Qualificações garantidas pela oposição entre sujeito e objeto. Seu efeito de realidade produzir-se-ia por uma continuidade entre as aves-mundo e as aves *no* papel. Mas, há algo que murmura e subverte. As aves não estão *no* papel. A profundidade, a perspectiva, a figuração, todos os recursos inimagináveis, com variações, espécie de graus, não quantitativos, mas qualitativos, não fazem da ave uma ave *no* papel, um representante da ave. Essas escolhas estriam o papel e a linha se faz contorno. Cópias não são aves. Antes de ser de uma ave, a ave-papel de Remedios Varo é uma pintura. Não há correspondência com as aves reais, mesmo com sua produção conforme o bom senso, decorrente da ordem normal. Há efeitos de correspondência e fidelidade que fazem funcionar máquinas de ressonância. Há arte, mas há sofrimento, porque o julgamento do papel, sob o modelo de verdade em oposição à ficção, faz-se potente. A pintura *fiel trai* a realidade. Pois, exclui o excêntrico, o divergente, a ficção. “Fiel e traidora”, sussurra a tela, porque nos dá a ver apenas um real-vida orgânico. Inclui a ficção, a fantasia, a irrealidade, a imaginação, mas por oposição, “como um segundo pólo da existência” (DELEUZE, 2005, p.156).

Na pintora-ave-humana-animal poder-se-ia dizer: traidora! Diz-se que Remedios Varo dá potência a suas figuras porque usa de uma imaginação fantástica; porque cria seres-objetos que só existem em sua imaginação de artista; mundos que só aos artistas seria permitido (MORODER, 2005). É uma pintora considerada surrealista. A pintora-ave-humana-animal trai, para ser fiel a mais de um, ao mesmo tempo, trazendo na tela o devir-pássaro-objeto que atravessa a pintora em sua produção. Quando se fala em *traidor* o que se mobiliza é a potência da in-fidelidade. Quem procura “a” verdade é o ciumento, que descobre no rosto da criatura amada um signo mentiroso. O ciumento é um “divino intérprete que vigia os signos pelos quais a verdade se trai”, diz Gilles Deleuze (2003, p.91). O ser amado distorce, engana, ludibria, dissimula, conspira. Trai. O receio de que o ente amado dedique seu afeto a outrem coloca em questão o amor

exclusivo. A infidelidade do ser amado gera martírios incalculáveis. Sob a violência dos signos ludibriantes são mobilizadas a inteligência, a memória e a imaginação. O ser amado se revela um mal pretendente. Invoca um sofrimento sufocante, um vazio asfixiante. A veracidade e a objetividade funcionam como signos amorosos e agrupam prazeres e sofrimentos que não alcançam plenitude, que remetem a outra coisa. O ciúme aparece como um sintoma de que não se trata de representação, comunicação de códigos e conteúdos.

É Italo Calvino (1990) que nos fala de como a noção de imaginação do surrealismo e romantismo, como depositárias da verdade do universo (comunicação da alma com o mundo) e instrumento de conhecimento (coexistência da imaginação com as ciências, podendo até coadjuvá-lo, chegando mesmo a representar um cientista um momento necessário na formulação de suas hipóteses), são incompatíveis com as ciências. “A menos que se separe o domínio do conhecimento em dois, deixando à ciência o mundo externo e isolando o conhecimento imaginativo na interioridade individual” (idem, ibidem, p.103-104), como o fez Freud na psicanálise. Imaginação: instrumento de conhecimento ou identificação com a alma do mundo. Calvino não se encontra com nenhuma dessas duas noções e propõe outra: imaginação como repertório do potencial “de tudo que não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (idem, ibidem, p.106), meio de atingir “o golfo da multiplicidade potencial” (idem, ibidem, p.107).

A potência de *Criação das aves* parece residir na lógica da inclusão das duas modalidades de imagens, o fiel, traidor e o traidor, fiel. Quando o fiel e traidor se apresentam separados, fazem-se presentes por oposição. Trazendo tudo junto na tela, tudo fica na superfície, na pele, na tela, no papel. A imagem fiel, que trai, e a imagem traidora, mas fiel. Ao trazê-las ao mesmo tempo, um real-ficcional, parece haver uma forma de libertar a vida ali mantida aprisionada na gaiola-representação. O papel, na lógica

inclusiva *e*, coloca em cheque o *ser*. Real e irreal, objetivo e subjetivo, verdadeiro e falso. No papel-tela a suspensão do sistema de julgamento, porque faz uma pintora-ave-humana-animal *de* papel. A potência da tela de libertar o descentramento, o desemparelhamento. Um devir que esquiva tanto de um, quanto de outro. O traidor, quando não colocado em oposição ao fiel, mas como parte dele, aparece não como um erro, uma confusão, uma ilusão, mas como a potência que torna o verdadeiro indecidível. Afirmando existência *e* não existência, simultâneas. Devir-ilimitado. A tela liberta algo inédito, cria algo novo, fidelidade atraída. Um terceiro mundo, um terceiro tempo.

As pinturas de Remedios produzem *efeitos* fantasmagóricos. Vemos-nos diante de seres-objetos irrealis. De outro mundo. Visões apavorantes. Enganadoras. Errantes. Efeitos que não são ilusões, mentiras. Estas imagens são colocadas como seres-objetos imaginários, fictícios, mas a destituição de realidade é um efeito do papel-mostragem. O imaginário se coloca no cruzamento entre real-irreal e verdadeiro-falso (DELEUZE, 1992). Aponta para uma potência de indecidibilidade *entre* real e irreal. Potência de indiscernibilidade *entre* verdadeiro e falso. Entre. No meio. Nem um, nem outro, porque os dois ao mesmo tempo. O que faz ficar *entre* não é a semelhança, mas a diferença. Colocando em questão o modelo formal de verdade. A lógica do fiel-traidor coloca em questão o modelo, porque o papel não está mais condicionado ao modelo, ele se torna o modelo. Fazendo variar os signos amorosos. Fazendo passar e repassar o *ser* do papel que os signos teimam em fixar. Ascensão do heteróclito. Que se afasta, desvia das regras, das normas estabelecidas. Estilo irregular, feito de partes com estilos diferentes, elementos variados, que foge ao comum, excêntrico. Rompe com a forma da figuração, com a forma orgânica da descrição, complica as divisões, limites, fronteiras, partilhas entre humano-animal, realidade-ficção. Impressão de morte, de ruptura, porque cria algo que existe *e* não existe, vida-inorgânica. Trazendo o humano

atravessado pelos seres-objetos do mundo. A ruptura não é entre o fiel e o traidor, mas no novo modo como o papel afeta, pode afetar, é afetado, pode ser afetado, pelo fiel e traidor. A polarização termina por reforçar o modelo de verdade sob o qual a vida permanece sendo julgada.

Na tela, pura simultaneidade, concomitância. Há contaminação e purificação em *Criação de aves*. De carne, cor, luz, som, tempo e conhecimento. Balões purificam as tintas que vêm contaminadas do mundo, separando-as nas cores básicas que, por sua vez, se misturam na paleta-pincel. Os balões alquímicos colocam em cena a contaminação das ciências, química, física, medicina, com a astrologia, a arte, a metalurgia, o mítico e o religioso. O prisma purifica a luz contaminada que entra pela janela, mas a luz que atravessa o prisma não traz as cores do arco-íris, mantém-se branca, porém dividida. Contaminação da carne humana e da ave, por se mostrar um humano recoberto por um manto de penugem, num contorno que se faz e desfaz, sugerindo coruja-conhecimento-ciências-aves. Há silêncio e música na tela. Um silêncio na pintora-cientista-alquimista com o olhar baixo, mudez nos/dos objetos. Há música no violino-coração-luz. Contaminação de música e silêncio. A escolha por uma luz bizantina que invade a tela, e a força dos objetos, os balões de alquimia e o prisma, puxa a tela nas duas direções: passado e futuro. Passado e futuro juntos urdidos na tela no instante presente da tela.

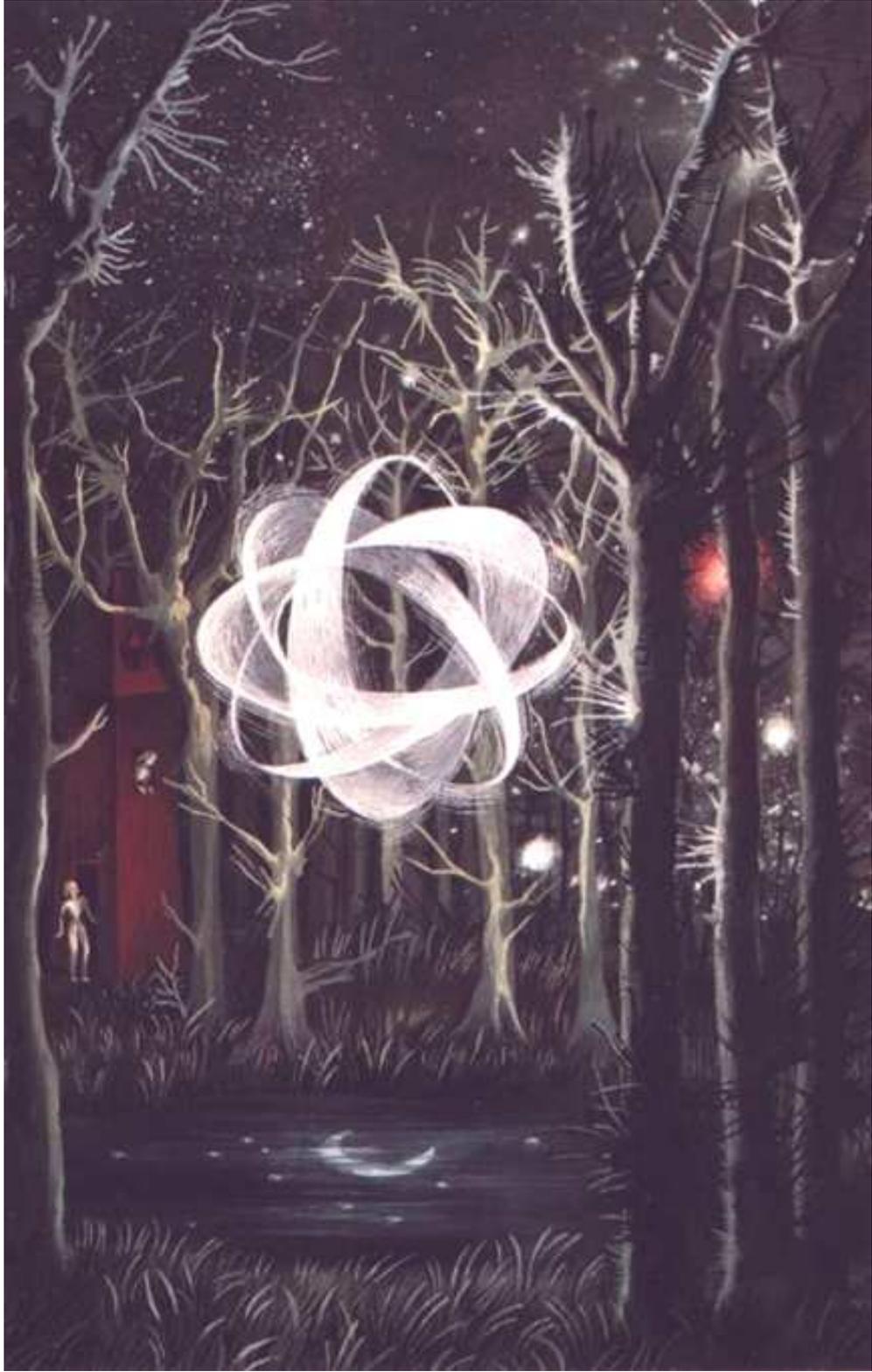
Aion é o tempo do simultâneo, da coexistência, da coincidência, da sincronia, afirma as duas direções como paradoxo. A tela faz esses elementos correrem uns em direção aos outros, tornando-os indiscerníveis. Traz simultaneamente na tela real e irreal, objetividade e subjetividade, passado e futuro. Carne, som, luz, cor, tempo, conhecimento... *quase* um cientista, *quase* um alquimista. *Morre* um híbrido de pintora-ave, *nasce* uma pintora-cientista-alquimista-ave em sua hibridização com seus objetos-

seres de estudo-pesquisa. Novo em *folha*. Emerge em seu *devir* ave-objeto. Instrumentos como suas extensões, efeito potencializa pelos tons que reúnem seres-objetos-ambiente. O papel se põe a piar. A transformação da pintora-ave, em uma pintora-cientista-alquimista-ave é incorpórea, não está na tela, mas pode ser atribuída a ela. O incorpóreo é da ordem dos expressos. Sua liberação acontece na tela pela concomitância dos dois tipos de imagens: fiel e traidor. O que vem à superfície da tela é “um *acontecimento* que se articula entre o incorporal e o corpo” (WAHL, 2000, p. 124) (grifo do autor). Porque coloca juntos na tela, ao mesmo tempo, a imagem-fiel e a imagem-traidora, fazendo-as correr de uma a outra. “Metamorfose do verdadeiro” (DELEUZE, 2005a, p.178). Tornando indiscerníveis as fronteiras. A obtenção de uma substância do tempo contaminada, por isso pura. Papel-tela-ato: decomposição e recomposição, desagregação e ajuntamento, desaparecimento e reaparecimento, divórcio e casamento.

Um papel-tela-fecundo, porque não remete a uma vida pré-existente. Mata a vida e simultaneamente produz uma nova vida, além dos limites do vivível. Papel-vida-abertura. O papel-fiel-traidor parece trazer a potencialidade de fazer proliferar novas descrições e narrativas, de fugir das produções das ciências que ficam apenas em um dos pólos, objetividade ou subjetividade, verdadeiro ou falso, real ou irreal. Optando pela fidelidade ao real, não atingem a vida, e optando pela traição ao real, reforçam o modelo de verdade que julga a vida. Verter na terra um fabuloso tempo. O papel se transforma numa máquina-de-tempo, que dá asas à metamorfose. Capaz de liberar afetos: “estes devires que desbordam o que passa por eles (ele torna-se outro)” (DELEUZE, *apud* BELLOUR; EWALD, 1991, p. 11). Fazer com que o papel não tenha outro objetivo senão dar vida, mas uma vida independente. Quando o papel começa a trair o modelo de verdade, para ser fiel a uma verdade metamorfoseada, nos atrai para fora do papel, para uma vida independente ali criada. O papel sobrevoa o real. O que está em jogo não é o criador, não é a criatura, mas a *Criação das aves*. O que será

pintado pela pintora-cientista-alquimista-ave?

Não há resposta sobre a mesa (quase uma carteira escolar). Há uma suspensão na tela. O papel hesita. O gesto suspenso. O que a tela é capaz de afirmar na-pela-com suspensão? Uma abertura ao irrealizável? Uma brecha à infinita indiferenciação? Ao vacilar, tremular, titubear, o papel cria um jogo infinito que puxa a pintura-ciência-alquimia nos dois sentidos: determinado e indeterminado, desaceleração e aceleração, controle e descontrole. A tela se faz dilema, não há como escolher entre duas saídas opostas. “O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada, nem reproduzida, ela deve ser criada” (DELEUZE, 2005a, p.178). “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.13). Pintar nada tem a ver com significar. *Criação das aves* escapa à idéia de um mero *retrato metafórico das ciências*, mas também escapa à representação da alquimia, magia, fantasia. Talvez pelo modo como arromba as fronteiras, trazendo-os juntos na tela. Não faz da linguagem analogia e metáfora.



Reflexo lunar, Remedios Varo (1957)

A metáfora consiste na transferência de uma palavra-cor-luz para um âmbito que não é o do objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança. A idéia de metáforas coloca a linguagem em dois pólos, sentido próprio ou figurado, objetividade ou subjetividade, levando-nos, às vezes, à idéia de que há uma forma mais verdadeira de dizer do mundo. Lógica que mantém a política da oposição entre o fiel e o traidor.

Em *Reflexo Lunar*, a artista insere as ciências em transformações que não estão em seus corpos. “Não se trata de encontrar o sujeito, de apossá-lo com marcas corpóreas” (AMORIM, 2006). Liberta na pintura puras incorporeidades, desidentificantes. Uma força do papel de fazer fugir à fixação de identidades das ciências sob o signo do átomo. Signo de horror, violência, medo. Traz na tela um novo horror. A barbárie da perda de correspondência e identidade. O horror de uma traição distinta. O papel se dobra, flexiona-se e cria um reflexo, duplo, sócia que transgride o princípio da semelhança. Um reflexo que esboça uma morte e cria um reflexo de *água viva*.

O átomo se transforma em uma nave extraterrestre. Algo sem correspondência neste mundo. Sem analogia possível, sem reflexo no espelho d'água, estranho aos humanos, de outro mundo. Fazendo emergir a força que tem o papel de gerar canais de passagens de afetos, intensidades e sensações e não como reprodução ou representação do mundo. O papel cria um novo tempo, que extravasa o tempo real quando *filma a fronteira* (DELEUZE, 2005a, p.187).

Em *Mil Platôs* (1995) Félix Guattari e Gilles Deleuze trazem à tona a potência da vida na iminência da morte, da sentença de morte que as palavras de ordem do papel-máquina produzem. A reversão do signo da morte que atravessa o papel passa não por

uma eliminação das palavras de ordem, mas pela efetuação de suas diferentes potências. Se o veredicto das palavras de ordem anuncia a morte, elas trazem em si mesmas não apenas a ameaça, mas, simultaneamente, ameaça e fuga. Porque a morte-papel-pensamento não é o final que a divindade da representação mantém com o presente-correspondente-tempo-cronológico. Não é a morte do $Eu = Eu$, provocada por tornar o outro um igual, um idêntico. A traição e a morte *acontecem* quando se desligam do sujeito que as afetam, das percepções que as determinam, das vivências que as tornam trágicas. Aion, ao mesmo tempo, aniquilamento *e* sobrevivência, destruição *e* criação, ruína e canteiro de obras. A aposta de Gilles Deleuze passa por um papel que traga à superfície uma escrita-vida-literatura.

aniquilamento e sobrevivência

“Nestes
manuscritos me fui
limpando de mim.
Esses que me
velavam sofriam de
engano: aquele, em
cima do lençol, se
parecia comigo.
Mas não era eu. O
morto era outro,
em outro fim de
vida. Eu apenas
estou usando a
morte para viver”

Vô Dito Mariano

*Mia Couto (2003,
p.260)*

Qfwfq sobreviveu às grandes alterações do clima e das vegetações em meio a paisagem transformada e irreconhecível. Chega a uma aldeia de pescadores que temem os dinossauros, entretanto não o reconhecem como tal. Não se amedrontam com sua presença, não fogem, não reagem. O dinossauro estava habituado há milênios a suscitar terror e, simultaneamente, se aterrorizar com as reações provocadas nos outros, “agora nada”. Os “pescadores”, “bando de novos”, “não-dinossauros”, “indivíduos pequenos mas potentes”, “espécie informe de que as outras se originam”, não reconhecem *Qfwfq* como dinossauro (CALVINO, 1992). A barbárie é excluída do personagem, aparecendo apenas nos sonhos de uma das novas: Flor de Avenca. No limiar entre reconhecimento e irreconhecimento, o personagem *Qfwfq* vive

a tensão de uma possível reconção, bem como inquietação e alívio diante dos sucessivos fracassos de identificação. Os pescadores nunca haviam visto um dinossauro, contavam histórias que ouviram. A *Fonte do dinossauro* assim se chamava porque, certa vez, um dos últimos dinossauros ali se escondeu e, aquele que vinha beber, era atacado e devorado. Renovavam-se histórias de dinossauros provocando uma renovação do pavor e surgimento de novas sensações.

Com o passar do tempo os novos, cansados de julgar os dinossauros da mesma maneira, começam a tender para o outro lado. Entre os dinossauros certas coisas não teriam acontecido, eles poderiam dar o exemplo. ... *quase uma admiração. ... quase tão insuportável quanto a anterior* (CALVINO, 1992, p.103). Chega à aldeia a notícia que os dinossauros voltaram e estão prestes a atacar a aldeia. A reação dos novos puxa nas duas direções ao mesmo tempo: fugir e se defender, exterminar o inimigo e ser vencido por ele. Incertezas que apareciam na desordem de seus preparos para a defesa, no sonho inconfessável de serem dominados pelos dinossauros. *Qfwfq* é colocado no comando. Dias mais tarde chega a notícia de que um fóssil de um gigantesco dinossauro havia sido encontrado após o derretimento da geleira. *Qfwfq* vai com os novos ver a descoberta e a ausência de identidade emerge mais uma vez. “Bastava que um deles passasse com o olhar do esqueleto para mim, enquanto estava ali parado a contemplá-lo, para perceber que éramos idênticos. Mas ninguém o fez” (idem, ibidem, p.109). Crânio, ossos, patas, membros, boca aberta num extremo grito. “O esqueleto falava uma linguagem ilegível” (idem, ibidem). Impossibilidades de identificação entre *Qfwfq* e o fóssil, expressando as limitações dos documentos, provas, evidências de representarem o real, função à qual estariam destinados culturalmente.

Sentia-se desgostoso de saber poder perder a tranquilidade que adquirira entre os novos, mas, ao mesmo tempo, também queria fugir. Sensações de que simultaneamente

era colocado como salvador, bode expiatório e traidor. Resolve fugir porque não sabe qual lado escolher: nem os novos, nem os dinossauros. Antes, dá uma espiada nos dinossauros que atacariam a aldeia. Qual não é sua surpresa ao ver do cimo da terra “os primitivos rinocerontes enormes e pesados, grosseiros, cheios de protuberâncias de matéria córnea, mas substancialmente inofensivos, mais propensos a mordiscar ervinhas: eis o que haviam tomado pelos antigos Reis da Terra!” (CALVINO, 1992, p.106). *Qfwfq* volta com a notícia de que, afinal, não eram dinossauros, mas é recebido como um traidor por ter abandonado a aldeia. Depois desse episódio, as histórias de dinossauros viram anedotas e os terríveis monstros se transformam em ridículos personagens. Uma caravana de nômades chega à aldeia. *Qfwfq* vê uma “mulata dinossáurica”, que não tinha nas veias apenas o sangue dos novos. Enamora-se dela e ela se vai embora. Quando se sente um igual, não mais um estrangeiro, abandona a aldeia. Em suas viagens encontra novamente a mulata e, andando ao seu lado, um filhote de dinossauro, “ignorante de ser um dinossauro”, que se “reconhece como um novo” (idem, ibidem, p.113). Após conversar brevemente com a criança sai pelo mundo. Percorre vales e planícies. Chega a uma estação de trem e se perde na multidão, no anonimato da multidão.

O dinossauro integra a obra *As cosmicômicas*, em que o escritor Italo Calvino (1992) cria vários contos utilizando como abertura para cada um deles um enunciado das ciências, físicas e biológicas. Desse enunciado, Calvino faz nascer um jogo de imagens do universo humano-científico-cósmico-cômico. Conta ele: “Meu intento era demonstrar como o discurso por imagens, característico do mito, pode brotar de qualquer tipo de terreno, até mesmo da linguagem mais afastada de qualquer imagem visual, como é o caso da linguagem da ciência hodierna” (CALVINO, 1990, p.105). O autor coloca as proposições das ciências como mitos, lendas e fábulas, tão válidas e falíveis como outras criadas pelas culturas ordinárias. Seleciona enunciados das ciências que considera

potenciais. “(...) são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si” (idem, ibidem, p.104). A cada conto o personagem *Qfwfq* ganha uma nova vida, conta e vive histórias diferentes, sem a menor conexão umas com as outras. Cada conto se inicia com um verbo, sempre num passado *precison*, *recordou*, *confirmou*, *narrou*. Mas o passado não se trata de um recuperado pelo esforço de uma memória do fundo do vivido, visível. Antes são recordações de uma amnésia da superfície viva, além da vida, além do visível, mas reais. Uma escolha que nos situa fora do tempo cronológico, do tempo do *ser*. Embaralhando passado e futuro em cada conto. Um futuro cósmico-cômico, cujo único espaço-tempo de sobrevivência é o papel. Sem equivalentes na vida. O conto explora a ideia de que a linguagem não vai de um visto a um dito, mas de um dito a um dito. Não privilegia o observável, qualidade que movimenta a produção científica em garante um forte entrelaçamento entre reconhecimento, verdade e realidade. No conto de Italo Calvino, *Os dinossauros*, mergulhamos com intensidade em personagens que são e não são, movimentam-se entre a visibilidade e o apagamento, *devires* no *entre*. O resultado de *As cósmicas* é um jogo entre real e ficção, vida e morte, identificação e anulação da identidade de *Qfwfq*, das ciências, dos humanos, do tempo. Uma síntese dolorosa *entre* aniquilamento e sobrevivência, em que se trocam os papéis, o aniquilamento se dando por meio da identificação e a sobrevivência se fazendo por meio da anulação.

Que ciências a máquina *As cósmicas* faz ver e faz falar? O interesse de Calvino por apresentar universos em que o homem jamais tenha existido, nessa obra, diz o autor, deve-se ao fato das ciências se esforçarem para sair do conhecimento antropomórfico, mas ao mesmo tempo, está convencido que a imaginação só pode ser antropomórfica. Trazendo à tona como esses enunciados se movimentam nas culturas. Os humanos aparecem nos papéis atravessados por sons, letras, animais, cores, plantas, moléculas, células, rochas, cristais, dinossauros, fósseis, *Jurassic Park*, *As cósmicas*, revistas,

jornais, teorias da origem da vida. No conto, o humano está em jogo; a relação entre ciências e humanos. Gilles Deleuze destaca, em relação ao cinema, que o que faz a obra alcançar a fabulação é o interesse mais pelos humanos, pelos “problemas humanos”, do que pela técnica, pelos “problemas de encenação”. “(...) para que as pessoas não passem para o lado da câmera sem que a câmera não tenha passado para o lado das pessoas” (DELEUZE, 2005a, p.187).

Qfwfq também era chamado de o Estrangeiro, o Outro, o Diferente, o Bruto, o Forasteiro, o Monstro, aquele que mal fala a nossa língua. Existir *entre* os novos era existir no apagamento da fórmula $Eu = Eu$. “Era estranho que jamais se considerasse a possibilidade de eu ser um dinossauro: a culpa que me era imputada permanecia a de ser um Estranho, um Estrangeiro, logo um Infiel” (CALVINO, 1992, p.101). O que a nova fórmula explorada pelos papéis-mídias e Calvino, $Eu = Outro$, pode fazer pensar numa pedagogia do papel?

Qfwfq sobrevive na aldeia dos novos porque não há identidade, não há reconhecimento, escapa tanto àqueles que o temeriam, odiariam, quanto aos que o admirariam, teriam pena, fariam piada. *Qfwfq* sobrevive devido ao aniquilamento do Eu que corresponderia ao seu sentido. Mas parece haver aniquilamento nessa sobrevivência. *Qfwfq* permanece sendo julgado por ser outro, estrangeiro, “aquele que não fala a nossa língua”. A diferença permanece atrelada à similitude com *outrem*. *Qfwfq* foge, mistura-se à multidão, anula-se, forma que encontra de se manter sobrevivente. Uma sobrevivência que passa pela morte, e dela extrai a potência máxima.

Há uma intensa pressão cultural na contemporaneidade para que se assumam identidades sociais, étnicas, econômicas. No papel imprensa a pressão para que a autoria seja mais intensamente assumida, como se ela não fosse, reaparece com

frequência. A aposta de que os textos e imagens jornalísticos se tornaram mais “autorais”, “opinativos”, “interpretativos” e “analíticos”, no lugar das chamadas meramente “factuais”, como defende Celso Luiz Boldstein (2006), possam contrapor ao modelo de verdade da imprensa. Boldstein, aposta na fotografia autoral para subverter a lógica da linguagem do fotojornalismo, que, visando o real, o verdadeiro, prioriza imagens que mantêm a lógica da percepção e do espetáculo. A autoria fotográfica seria alcançada pelo simbólico, possibilidade da fotografia ir além de algo, ou alguém, indo além do real, e explorando o que faz parte da imaginação dos leitores, produzindo imagens cuja sensibilidade extrapolem o uso da fotografia como ilustração assumindo a condição de símbolo complexo (idem, ibidem). A “autonomia autoral”, já alcançada nos textos, deveria contagiar também o fotojornalismo (idem, ibidem).

O Eu, a autoria, a assinatura, ganham poder e aparecem como possibilidades de luta. Agora que podemos dizer “Eu”, que podemos nos assumir como brancos, negros, índios, brasileiros, como entender uma aposta que encontra possibilidades efetivas de luta pela perda de identidade, de irreconhecimento, anonimato e multidão?

O que não está no papel imprensa não existe. Essa máxima movimenta uma luta por ser representado no papel imprensa. A violência, dor e horror representacionais ganham poder pelas escolhas do papel imprensa que mantêm a autoridade visível dos corpos-eventos e das experiências vividas dos indivíduos, do que passa por eles, com eles, e é manifestado, designado e significado nas linguagens. Corpos e linguagens violentados. Há morte de um lado e do outro, e os mortos permanecem indiferentes uns aos outros. A vida aprisionada, aniquilada, quando a sobrevivência no papel imprensa se faz existência pelo *ser*. Afirmar essa morte, do mundo-papel-imprensa, traz à tona uma violência distinta. Os mundos não ganham existência dentro dos jornais, são antes os jornais que confirmam a inexistência dos mundos, o aniquilamento do

mundo. O mundo morto virou notícia fora do jornal. Os jornais expõem a morte do mundo, desde dentro uma morte que acompanha os corpos na fossilização da linguagem. Fossilização não como um erro, como se diz nos estudos lingüísticos ao usar esta expressão, mas como uma sedentarização e essencialização da linguagem mediada pelos signos da veracidade e objetividade.

A luta não parece passar por ocupar o papel, ser representado adequadamente, corretamente, dignamente, de forma que possamos reconhecer nele sujeitos, objetos, eventos. Parece ser preciso efetuar uma nova luta: a expropriação do *ser* papel imprensa. A máxima da comunicação científica – o que não está nos jornais não *existe*, não *é* nada – tomada pela mínima – o que está nos jornais não *existe*, não *é* nada. Se desde dentro do papel-máquina a sobrevivência é ameaçada por um aniquilamento, a inversão parece necessária: desde dentro do aniquilamento uma sobrevivência que ganha força por uma escrita-vida, quando o papel se torna capaz de um ato de fabulação. Um devir menor que arrasta o *papel* pedagógico na impossibilidade de *ser*, de encontrar o *eu* que corresponde ao sentido. No papel imprensa a carne morre primeiro. Como nas imagens que Luiz Zerbini cria, trazendo à superfície os ossos, uma morte ameaça, desde dentro do corpo. O papel imprensa traz à tona o osso-morte, desde dentro do corpo-linguagem, movimentado pelas máquinas binárias: sujeito-objeto, real-ficção, verdadeiro-falso. O papel imprensa encarna a morte do mundo.

“O fato moderno e que não acreditamos neste mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos ocorrem, o amor, a morte, como se nos dissessem respeito apenas pela metade. Não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos aparece como um filme ruim” (DELEUZE, 2005a, p.207).

César Guimarães (2001), estudando a representação do *outro* no cinema documentário brasileiro, faz uma entrada com os conceitos de *ficção do outro* e *fabulação do outro*, explorados por Bergson e Deleuze. Identifica em documentários brasileiros que a “relação entre identidade e alteridade surge num jogo complexo entre reconhecimento e o desconhecimento, feito tanto de espelhamentos e refrações quanto de opacidades” (p.82). É inevitável para os filmes que tecem essa escolha lidar com as questões: quem é outro? quais suas características, qualidades? como traduzir tais atributos? As dificuldades e problemas de tentar dar a palavra ao outro, para Guimarães, situam-se numa abordagem que, não “reencontrando o outro por ele mesmo”, parte “equivocadamente do mesmo, da identidade”. O autor identifica no apagamento de quem filma, de quem narra, um dos obstáculos ao nascimento da diferença, estratégia que seria amplamente usada pelos programas de TV. Aposta em “fazer com que a diferença nasça e se alimente da interlocução, de tal modo que a alteridade seja produzida pela negociação (o que não exclui o conflito e o desentendimento) e pela polifonia que a anima” (2001, p.82). Propõe trocar as *ficções do outro* pelas *fabulações do outro*, fabulações próprias, que o outro oferece.

Canção do ver
 “(...) Água não era ainda a palavra água.
 Pedra não era ainda a palavra pedra. E tal.
 As palavras eram livres de gramáticas e
 Podiam ficar em qualquer posição.
 Por forma que o menino podia inaugurar.
 Podia dar as pedras costumes de flor.
 Podia dar ao canto formato de sol.
 E, se quisesse caber em um abelha, era só abrir
 a palavra abelha
 e entrar dentro dela.
 Como se fosse infância da língua”

Manoel de Barros (2004)

O autor traz Bergson e Gilbert Durand, que apresentariam uma visão próxima de

fabulação, ambos tomando a função fabuladora com criadora de fantasias, imaginações, mitos, mantendo a fabulação próxima à moral, ligada ao simbolismo e à noção de “guardiã da sociabilidade”.

Para Deleuze, a fabulação nada tem a ver com gêneros, moral, produção de medos científicos ou míticos, que terminam por expor o outro como condenação ou fatalidade. Também não se trata de eliminar a ficção, mas libertá-la do modelo de verdade que a penetra e corrói, função da fabulação. A ficção não se oporia ao real e ao verdadeiro, mas à fabulação. A fabulação seria o modo da escrita criar o *outrem como acontecimento*. “(...) uma alteridade desejanter, isto é, uma alteridade *sem outrem* estruturado e estruturador de ressentimentos e dívidas” e, “ao contrário da moral niilista, não limita o outrem ao 'ser humano'” (LINS, 2005, p. 1231 e 1235). Arrombamento do outro que liberta possibilidades de abertura a um outro não-humano, ao humanos atravessados pelos seres-objetos do mundo, a um imenso sujeito multiplicado, esfacelado, invadido. Daniel Lins, em seus encontros com Deleuze, explora o que chama de “pedagogia do desastre” – falar pelo outro, pensar para o outro, fabricar o outro – que fica encurralada entre o *ser* e o *dever ser* e cede lugar às doenças da estrutura: o preenchimento da casa vazia pelo sujeito, e o abandono, à sua própria sorte, da casa vazia pelo sujeito.

A inversão que Sérgio Alcides (2006) faz em seu poema visual *Ossada* parece efetuar uma erupção distinta no *papel* pedagógico: “Os ossos morrem primeiro, a carne é forte” (p. 1). Restituir a crença no mundo, no corpo, na carne, clama Deleuze em seus estudos com o cinema. Restituir a crença, não em um mundo transformado, em outro mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo: um *papel* político da arte cinematográfica. Restituir as palavras aos corpos, atingir o antes das coisas serem nomeadas, antes dos prenomes, quando as coisas eram todas “inominadas”, como diz Manoel de Barros. Dar ao mundo uma possibilidade de sobrevivência *sursis*, sem

juízo. Quando a linguagem não se refere mais às características e atributos corporais do mundo físico, nem à interioridade de um Eu pensante expressa na linguagem, mas a uma fronteira, um canto premido *entre* corpos e linguagens.

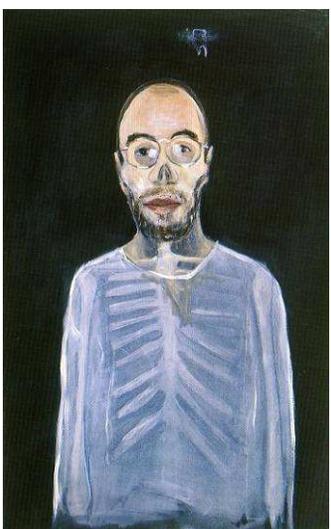
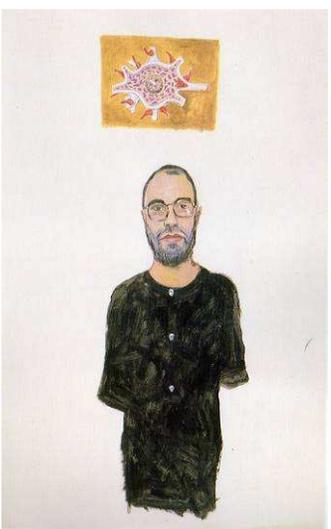
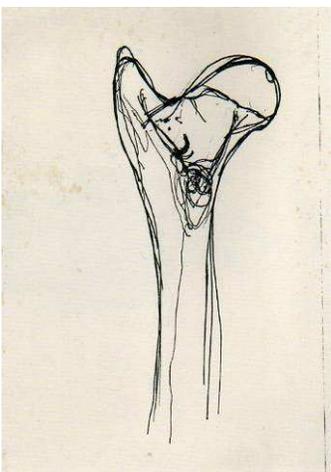
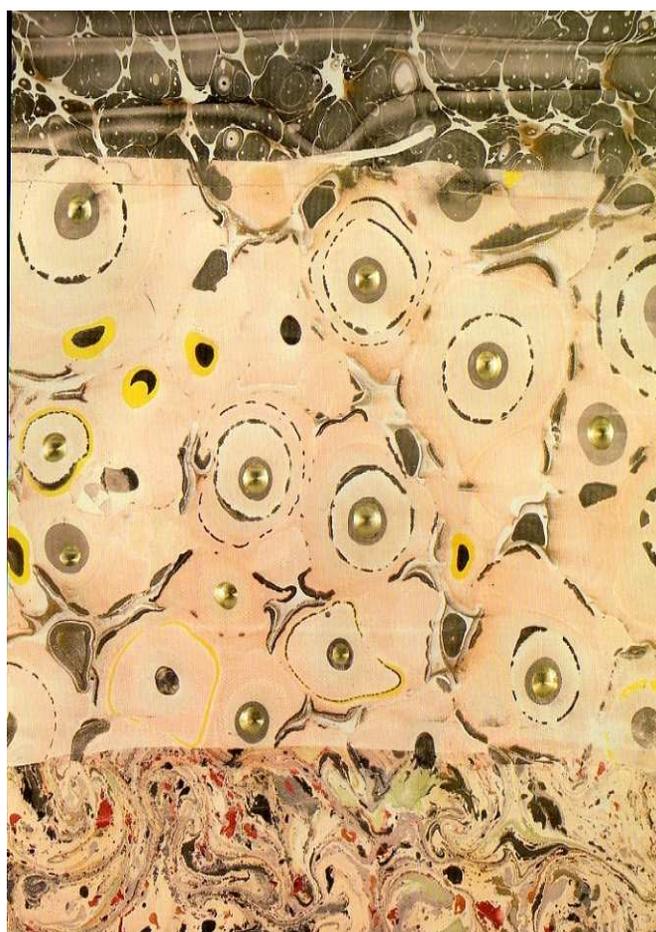
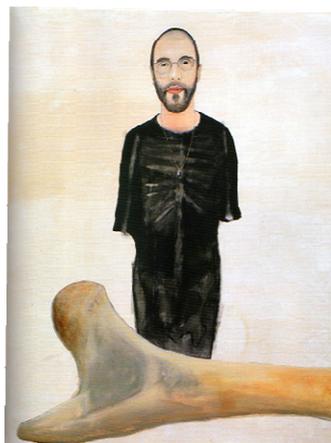
Remedios Varo e Luiz Zerbini mexem nos ossos da linguagem, trazendo à tona como “no osso fala dos loucos tem lírios” (BARROS, 1989). Remedios Varo não altera os ossos, apenas cria uma composição de um híbrido e ossos de frango, peru e peixe para compor um esqueleto híbrido de humano e artefato: a roda. Complica, a história, o tempo, a lógica de desenvolvimento humano com seu *Homo rodans*. Sua criação não fica no passado, mas puxa nos dois sentidos, passado-futuro, antes-depois. Na mesma carta que Remedios Varo apresenta o *Homo rodans* também cria sua teoria antropológica sobre o primeiro guarda-chuva, *Primer paraguas*.



De Homo Rodans

“(…) et de fragments oseus lumbaris non verbalem non pensarem, conditionae humanitas Luciférica est. Et de pensarem ou parlarem lumbarismus pericoloso et cogitandum est (...) Como sabemos muy bien, el carbon 1/3 35 es escasísimo y sólo puede encontrar entre los estratos post-trodiliticos mesopotamios. Lá época del carbón 1/3 35 corresponde exactamente al comienzo del uso del bastón. Es muy natural que el hombre, cuando decidió caminar sobre dos extremidades, se ayudase al principio com bastones. Estos bastones eran tan importantes que sus oscuros anhlos trancendentales se realizaban poco a poco, ya que constituían un tercer miembro locomotivo, pero al ser bruscamente abandonado su uso, la mayoría, atacados de violenta frustración, quedaram petrificados. Algunos, com más recia capacidad trascendental, abandonaron la pierna como modelo y meta, y hallaron rápidamente otros ideales de desplazamiento y lococión. Las poderosas asas del pterodáctilo fueron la meta para muchos bastones, y así lo fue para el bastón aparaguado que se halló em Mesopotamia, que em realida no era otra cosa. El hecho de haber continuado trascendiendo más allá del pterodáctilo y de haberse convertido em el *Primer Paraguas*, causó la confusión y la discordia em el grupo de antropólogos que se ocuparon de este objeto” (VARO *apud* CASTELLS, 2006, p.89 e 94).

Homo Rodans, escultura a base de ossos de frango, pavão e espinhas de pescado e *Pterodáctilo*, guache em cartolina, de Remedios Varo (1959)





Luiz Zerbini In: *Rasura* (2006, pp.67-74)

Zerbini também não introduz alterações corpóreas nos ossos, apenas os enlouquece com uma disposição que não remete a nenhuma forma original, nenhum visível, nenhum vivido. Afirma um mundo sem edição original, um tempo amorfo, apartado da oposição verdade-realidade-ficção. Ambos reúnem ossos de vários mortos para compor um só indivíduo, como se para várias vítimas houvesse apenas um corpo. O vento sopra em qualquer direção, por onde quiser. Remedios e Zerbini brincam com os ossos-linguagem-do-real num montar e desmontar que abre à variação infinita, à contestação tanto de uma cópia, quanto do modelo.

Em Remedios, *Homo rodans* e *Primer paraguás* puxam nas duas direções simultaneamente, passado-futuro, produzindo sentidos na absurdez de sua criação, que integra um tratado antropológico. Híbridos temporais. Em Zerbini a sala inteira cria esse efeito, uma atmosfera de passado e abandono que abre para um futuro irreconhecível, indeterminado, com possibilidades infinitas de modulações. A (de)composição de Zerbini é feita de vazios, amontoados, ossos desabados, resultando numa ruína. Se em Remedios a identificação é possível na figurinha montada, embora o reconhecimento surja da efetuação de uma morte dos sentidos estabilizados pelas ciências, deslocando o *ser* da linguagem-osso, em Zerbini não há reconhecimento possível por uma organicidade e estruturação dos ossos. O modo como dispõe as ossadas sugere algo de que não temos conhecimento, trazendo a impossibilidade de *ser* pelos restos mortais. Não há eu, nem outro possível, que corresponda ao sentido, apenas a potencialização de afetos e sensações pela ruína, desabamento, abandono.

Enquanto em Remedios Varo o *outro* parece persistir, os ossos asseguram uma *estrutura*, em Zerbini a ruína da estrutura, na última imagem da série que ele cria, faz nascer um outro em que organicidade e identidade não são mais princípios. Zerbini não remete ao

outro como aquele que abriga a violência dos mundos possíveis, mas um outro que

Ruínas

“Um monge descabelado me disse no caminho:
Eu queria construir uma ruína.
Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução.
Minha idéia era fazer uma coisa com jeito de
tapera.
Alguma coisa que servisse para ABRIGAR O
ABANDONO,
como as taperas abrigam.
Porque o abandono não pode ser
apenas um homem debaixo da ponte,
mas pode ser também um gato no beco
ou uma criança presa num cubículo.
O abandono pode ser também de uma expressão
que tenha entrado para o arcaico
ou mesmo de uma palavra.
Uma palavra que esteja sem ninguém dentro.
(o olho do monge estava perto de ser um canto.)
Continuou:
digamos a palavra AMOR...
A palavra amor está quase vazia.
Não tem gente dentro dela.
Querida construir uma ruína para salvar a palavra
amor.
Talvez ela renascesse das ruínas,
como o lírio pode nascer de um monturo.
E o monge se calou descabelado”.
Manoel de Barros [s.a.] (grifos do autor)

abriga uma perversidade, uma incógnita, um irreconhecimento. Nem objetivo, nem subjetivo. Outro multiplicado, esvaziado, desmontado, amontoado. Outro com o qual não nos identificamos. O *outro*, que contém o conjunto finito dos mundos possíveis, exerce uma violência no *papel* pedagógico em que o amor e o ciúme movimentam tentativas de decifrar, desenrolar esses possíveis. Mundos-caixas que abrigam enigmas. O papel imprensa ao optar por expor o *outro*, mantém a comunicação presa à reconhecimento do *outro*, e a diferença permanece submetida à identidade. Devolver aos corpos a linguagem, para Gilles Deleuze, não passa por expor o corpo possuído por outro, “mas, possuído por um morto, pelos espíritos. Só se possui aquilo que

está expropriado, colocado fora de si, desdobrado, refletido sob o olhar, multiplicado pelos espíritos possessivos” (DELEUZE, 2005b, p.14).

A violência do *outro* em Zerbini parece distinta, arruinada a estrutura que garantia o conjunto de mundos possíveis, o pedagógico encontra no vazio sua força: chega a um mundo quase sem outro. “Queria construir uma ruína para salvar a palavra amor...” (BARROS, [s.a.]). O que o aniquilamento do *outro*, pela ruína e esvaziamento dos signos amorosos, veracidade e objetividade, pode potencializar?

Para José Gil (2005) a comunicação, que ele chama de “osmose estética”, precisa ser entendida como “a transferência e mistura de vazios” (idem, *ibidem*, p. 29). O vazio, a diferença, o irrepresentável, abriria tensões, permitiria não um preenchimento, mas uma circulação infinita de forças: “em que possível se reúne ao infinito” (idem, *ibidem*, p.32). A morte do outro faz jorrar uma sobrevivência diferente, que não seria da ordem do *ser*, do *sujeito*. A palavra amor quase vazia, sem gente dentro. Um amor que não é, que recusa o buraco negro da subjetividade, que encontra no esgotamento, abandono, esvaziamento e anonimato sua potência. O impessoal, essa força política convocada por Gilles Deleuze, não é um mero recurso lingüístico. O discurso indireto não se alcança como uma mera mudança lingüística, como o faz o papel imprensa. Papel que não se torna opinativo apenas no editorial, mas termina por funcionar uma feroz máquina de opiniões, afirmando um Eu desde dentro do discurso indireto. Mas parece não bastar uma recusa à fórmula $Eu = Eu$, mas uma recusa a outra fórmula: $Eu = Outro$.

O *papel* político não se restringiria à repetição da vida (eu ou outro), repetindo a morte, desenterrando evidências que permitem reconstituir seres-mundos, mas, antes, afirmando uma vida nova, algo que não foi visto, experimentado, nem vivido por alguém, algo que não tem correspondência, que desafia a autoridade de sujeitos e objetos. Um real que chega à superfície como carne viva, que desestabiliza a autoridade de verdade do ossuário, da subsistência de um futuro que depende do *ser* do passado fossilizado, e impede totalizações e julgamentos. Uma morte, um aniquilamento

distinto, *entre* corpos e linguagens que detona *devires* e abre à sobrevivência de uma potência pedagógica pelas intensidades, fluxos, afetos libertados pela/na/com escrita.

“Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que não é possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal, de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mais imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população” (DELEUZE, 1997, p.11).

Toleraria o papel imprensa dar força a essa lógica? Fazer nascer uma nova política do papel? Quando a calcificação deixa de ser uma doença da carne, mas a possibilidade de criação de pedras preciosas. Um acontecimento que se efetua por um ato de fabulação do papel. O papel é possuído não pelo *eu* ou pelo *outro*, mas pelos mortos, colocado fora de si, desdobrado, multiplicado pelos espíritos. Forças que destituem o poder da representação e que criam possibilidades de fabulação.

“Compete à função fabuladora a inventar um povo”, diz Gilles Deleuze (1997, p.15). A invenção de um povo, para o filósofo, é a invenção de possibilidades de vida, não se trata de dar ao povo outro rosto, de falar do lugar do outro, de recair no jogo platônico da falta. “(..)a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu” (p.13), adverte. “Escrever por esse povo que falta... ('por' significa 'em intenção de' e não 'em lugar de')” (p.15). A invenção de um povo aparece como chance da escrita lançar uma flecha que ataca, vitima, ao mesmo tempo, o mundo e a linguagem. Um fabuloso ato de amor, que fere a sintaxe e liberta um amor singular, sem gente dentro, quase vazio. “A vida do indivíduo dá lugar a uma vida impessoal, portanto, singular, que produz um puro acontecimento liberado dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade do que acontece” (DELEUZE, 1995, p.5 *apud*

SCHÉRER, 2000, p.21). Perder a possibilidade de dizer eu, ser desapropriado. A estrangeiridade da língua permite a enunciação da singularidade impessoal.

Em meio ao excesso de comunicação-reconhecimento do papel imprensa como fazer falar o amor? Alexandre de Oliveira Henz (2007) traz Gilles Deleuze em seus escritos sobre as brechas para esse novo amor: “não é colidir extrinsecamente com outrem, mas experimentar a distância que nos separa e sobrevoá-la num vai e vem louco” (idem, ibidem, p.5). Abrem-se vacúolos de silêncio e solidão para que se tenha algo a dizer.

Uma aposta na infinita modulação amorosa dos encontros expressas em devires. Devires que não dizem respeito à história amorosa dos sujeitos, nem à lembrança que advém dos objetos, que se atém aos estados de coisas, mas quando a linguagem contrai núpcias com o mundo. O amor como um exercício de despersonalização no papel em vias de se criar. A educação num experimentar infinito, que não se define por modelos pré-estabelecidos, mas que abre ao incontrolado, ao impensado, à barbárie. Modos de se libertar da subjetivação do amor, da retenção subjetiva do amor. Quando do osso da escrita nascem lírios, a linguagem enlouquece. Acontece. O osso ri, chora, fala de amor, desabado, multiplicado, morto-vivo.

papelar o pedagógico



Fotografias de Marli Wunder e Alik Wunder
(2007 e 2008)

oferecem matérias-tempo
em que pulsa a terceira infância
que não é do corpo da criança
nem da vivência do filho
mas da cria do
encontro



eterno descomeço...
na borda da turba
voam fragmentos
amnesiados de corpo
de um tempo amorfo
sem edição original
no meio do temporal

eterno descomeço...
na dilaceração da
forma
a fragilidade da vida
um rasgo no silêncio
faz ver a música
que nos olhos persiste
e para os ouvidos
inexiste

“Tudo é d i s p e r s o nada é inteiro”
Fernando Pessoa

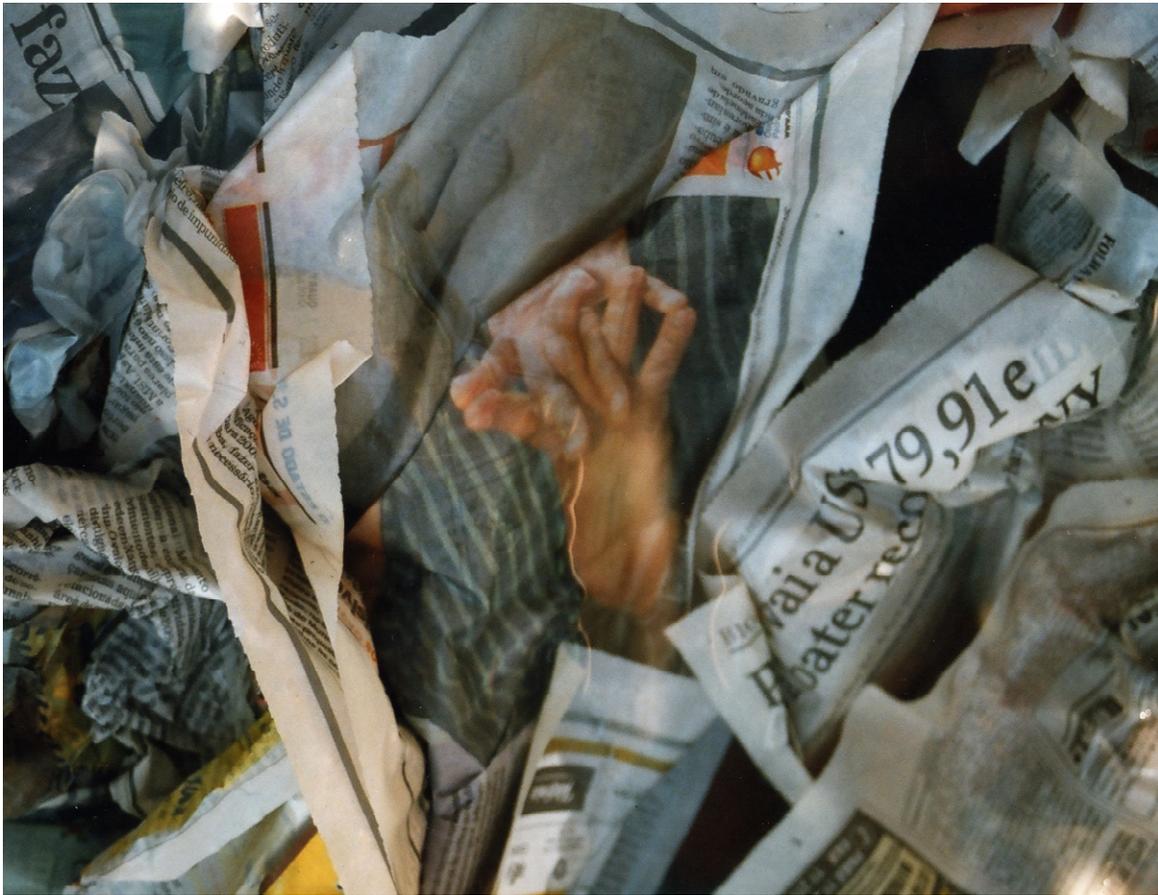


corpo num extremo grito
por onde sai um verbo frêmito
e ouve-se o tempo

e do denso azul
suscita a dor, a cor,
a voz, a tez
o grito, a morte
convoca forças
foto-gra-vida
e toca a ferida
da vida torturada



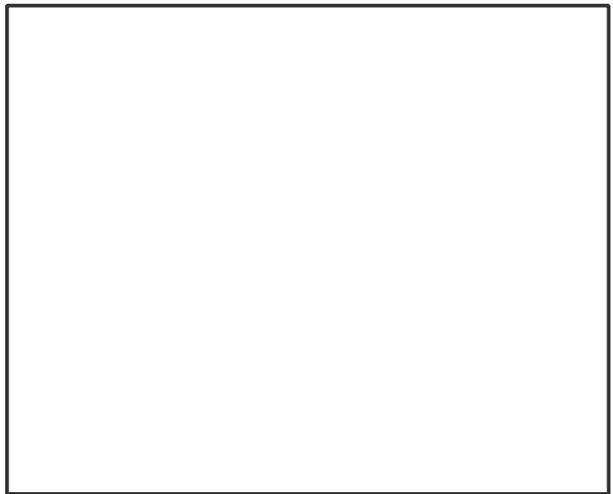




“A vida grita para a morte
mas a morte
não é esse demasiado-visível
que nos faz desfalecer,
ela é essa força invisível
que a vida detecta,
desentoca
e faz ver
ao gritar”
Gilles Deleuze

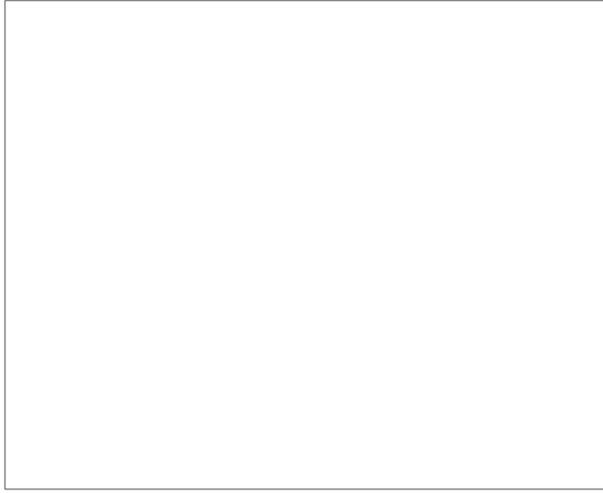


tríptico





três intensidades
que tremem limites e fronteiras,
e convidam à invasão
de um vento estranho
da oscilação do fogo
de um tempo entranho



três variações
que abrem vazios,
brechas, fissuras
muitas frequências





que propagam na superfície
a impossibilidade do ser
ondas do terceiro mundo
que vem com o fora
nascem



“A loucura é a perda do mundo
e de si mesmo
a fítulo de
um conhecimento
sem começo
nem fim”
Pierre Klossowski



“No
osso
da
fala
dos
loucos
tem
lírios”

Manoel de Barros





“No vale clareia uma fogueira
Uma dança sacode a terra inteira
E sombras disformes e decompostas
Em clarões negros no vale vão
Subitamente pelas encostas,
Indo perder-se na escuridão
De quem é a dança que a noite aterra?(...)”

Fernando Pessoa



“Violou a Terra.
Mas eles não
o sabem
e dançam na solidão”
Fernando Pessoa





nem matéria
nem coisa
resta um vai e vem
fluido de fluxos
que ignoram as leis
desprendem em danças
entrelaçam sensações
escutamos
sombras,
risos,
ondulações





Isto de vazio
é coisa que escapa à
explicação
uma impersonalidade
que suspende
faz fugir a língua
e encontrar abrigo
no indiferenciado
no impossível





atíça a impossibilidade de ser
sob gesto de fogo brasa cinza
desdobra-se na superfície da morte
em antes agora depois

e no vazio negro contorno fundo
nasce tempo imemorial inumano insensível
e do papel qualidade lembrança imaginação
desprende-se o papelar

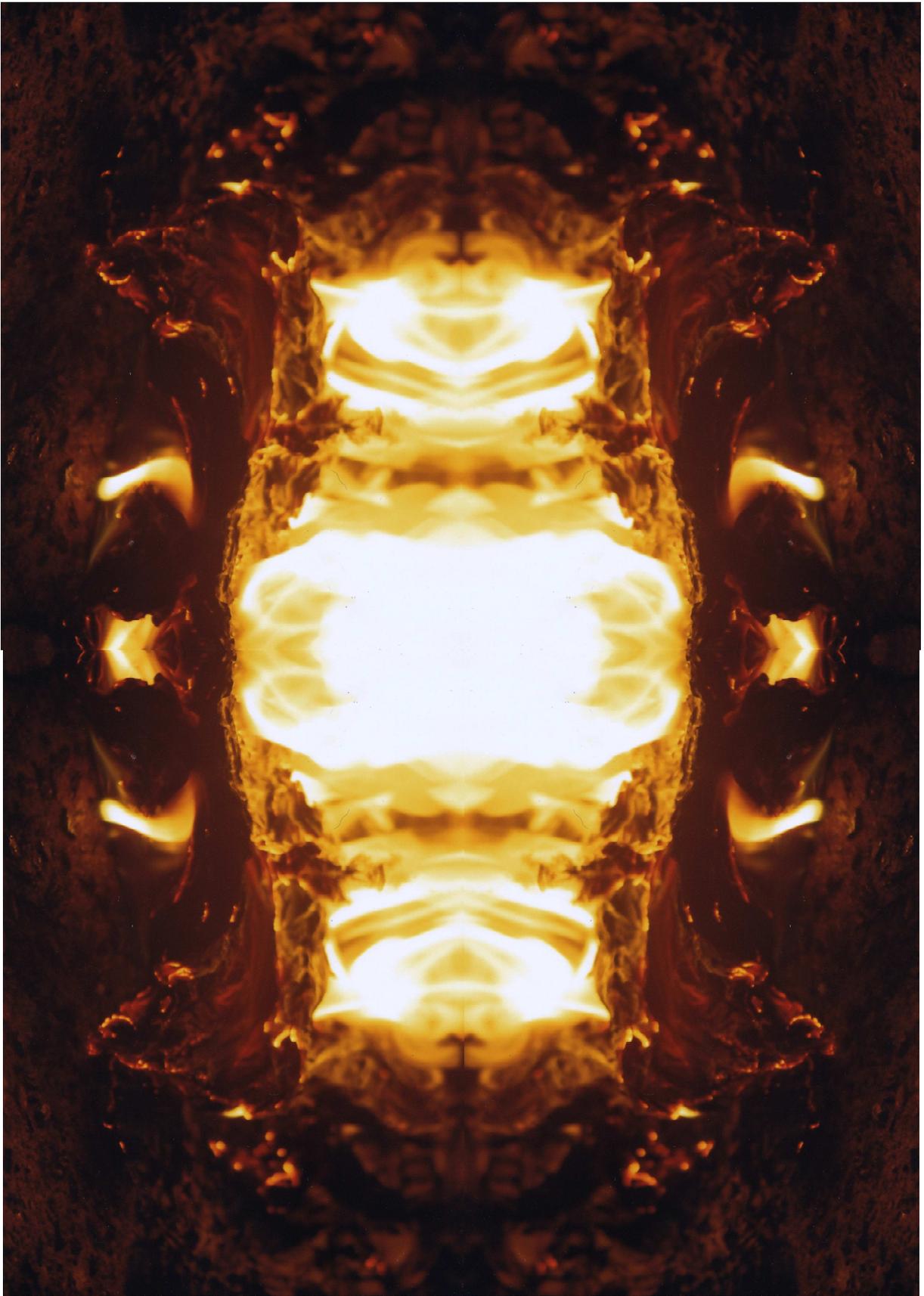


a fagulha se solta
o movimento precipita
a visão esgota
a vida incita

na rocha dilacerada
ardia a impossibilidade
de soldar os fragmentos

derramava lava luminosa
e no branco ofuscante
expunha fissura silenciosa
agitada pela ausência do eu
desde dentro ruidosa

“Até o momento em que os dois,
em que ruído e o silêncio
se esposam estreitamente,
continuamente,
no desmantelamento
e na explosão do fim(...)”
Gilles Deleuze



Ensaio fotográfico de Marli Wunder e Alik Wunder

Composições de papel jornal, água, fogo, luzes, cores, transparências, sobreposições e intensidades que convidam a desmanchar, amassar, dobrar, decompor, recompor, esvaziar o pedagógico, signo dos papéis-mídias.

Edição dos textos e montagem realizadas com a colaboração de Elenise Cristina Pires de Andrade e Ronye Pires.

Citações (na ordem de aparecimento)

Fernando Pessoa (1998)

Gilles Deleuze (2007, p.67)

Manoel de Barros (1989)

Pierre Klossowski (1995, p.346, *apud* Deleuze, 2005b, p.47).

Fernando Pessoa (1998)

Gilles Deleuze (2006a).

bibliografia

ALCIDES, Sérgio. Ossada [Suíte]. **Errática**. São Paulo: 2006. Disponível em: <http://www.erratica.com.br/index.php?page=4>. Acesso em: jan 2008.

ALEIXO, Ricardo. **Festin**. Belo Horizonte: Oriki, 1992. Disponível em: <http://www.tanto.com.br/ricardoaleixo.htm> Acesso em: jan 2008.

AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de. Fotografia, som e cinema como afectos e perceptos no conhecimento da escola. **Teias**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 15-16, 2007a. Disponível em: <http://www.revistateias.proped.pro.br/index.php/revistateias/article/view/PDFInterstitial/179/17>>7. Acesso em: jan 2008.

AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de. Ponto.Ponto.Ponto. Identidades, diferenças e imagens. **Leitura**. Teoria & Prática, Campinas, v. 48, p. 13-18, 2007b.

AMORIM, Amnésia de identidades, o cinema brasileiro e as narrativas de povo. In: II CIPA: CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA (AUTO)BIOGRÁFICA, 2006, Salvador. **Anais** do II CIPA: tempos, narrativas e ficções: a invenção de si. Salvador: Editora da Uneb. v. 1, p. 1-13, 2006.

AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de. Silêncio, apagamento e hospitalidade: professor/a na casa vazia da outra escola. In: BITTENCOURT, Agueda Bernardete; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de (Org.). **Estudo, Pensamento e Criação**. 1.ed. Campinas: FE-Unicamp, v. 1, p. 53-66, 2005.

AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de. **Os olhares do caminhante nos territórios do ensino de Biologia**. 2000. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2000.

ANDRADE, Elenise Pires de. **A superfície ex-cri(p)ta em professoras e professores: curri, corre, colares, dores simulando silêncios ensurdecadores**. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

ANTONELLIS, Raffaella de. Não quero ir embora! Repetição e compossibilidade em Corra Lola, Corra. In: XXIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2003, Belo Horizonte. **Anais**. Minas Gerais: PUC-MG, 2003. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4667/1/NP7ANTONELLIS.pdf>>. Acesso em: out. 2007.

BARRWNECHEA, Miguel Angel de. Proust e os limites da memória: a arte como salvação. **Morpheus**, Rio de Janeiro: Unirio, ano 2, n. 4, 2004. Disponível em: <http://www.unirio.br/morpheusonline/Numero04-2004/mbarrenechea.htm> Acesso em: jan 2007.

BARRO FILHO, Clóvis. **Ética na comunicação**. São Paulo: Moderna, 1995.

BARROS, Manoel. Ruínas. In: **Arquiteturas do abandono**. [s.a.]. Disponível em: <http://arquiteturasdoabandono.blogspot.com/2007/12/runas.html>. Acesso em: jan. de 2008.

BARROS, Manoel. Tempo 2. In: Três momentos de um gênio. **Caros Amigos**, São

Paulo, dez 2006. Disponível em:
http://carosamigos.terra.com.br/nova/ed117/entrevista_manoeldebarros.asp. Acesso em: dez de 2007.

BARROS, Manoel. Canção do ver. In: **Poemas rupestres**. 2004. Disponível em:
<http://www.secrel.com.br/jpoesia/manu.html>. Acesso em: jan. de 2008.

BARROS, Manoel. **O guardador de águas**. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 1989.
Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/manu.html> Acesso em: jan. de 2008.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I** - magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIANCO, Giuseppe. Optimism, pessimism, creation: pedagogy of the concept and resistance. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 26, n. 93, 2005. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302005000400011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27 Oct 2007.

BIRMAN, Os signos e seus excessos. A clínica em Deleuze. In: ALLIEZ, Éric (Org.) **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000. p.119-158. (Coleção TRANS).

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BELLOUR, Raymond; EWALD, François. Signos e acontecimentos. In: ESCOBAR, Carlos Henrique (Org). **Dossiê Deleuze**. Rio de Janeiro: Holon Editorial, 1991, p.

9-30.

BODSTEIN, Celso Luiz. **Fotojornalismo e a ficcionalidade no cotidiano**. 2006. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

BODSTEIN, Celso Luiz. Fotojornalismo e memória. V SEMINÁRIO MEMÓRIA, CIÊNCIA E ARTE: razão e sensibilidade na produção do conhecimento, 2007, Campinas. **Anais**. Campinas, São Paulo: Unicamp, out. 2007. Disponível em: <http://www.preac.unicamp.br/memoria/textos/Celso%20Bodstein%20-%20completo.pdf> Acesso em: jan 2008.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Madri: Alianza Editorial, 2000. (Biblioteca Borges).

BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos**. São Paulo: Perspectiva; Cuiabá: Secretaria de Estado de Cultura de Mato Grosso, 2002. (Estudos, 181).

BURROWES, Patrícia. Máquinas de dar a ver e fazer falar: jornalismo e subjetividade em nossa época. **Alceu**. v.7, n.13, p. 85-97, jul./dez. 2006. Disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n13_Burrowes.pdf Acesso em: jan 2008.

CALVINO, Italo. **As cosmicômicas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTELLS, Isabel (Org.). **Remedios Varo** – Cartas, sueños y otros textos. México: Ediciones Era, 2006.

CARROL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Tradução de Ana Maria Machado. 3.ed. São Paulo: Ática, 2003.

CATTANI, Iclesia Borsa. **Wunderkammern e Arte Contemporânea**. Porto Alegre, jul., 2007. Disponível em: http://www.walmorcorrea.com.br/texto_icleia.htm. Acesso em: nov. 2007.

CERLETTI, Alejandro A. Subjetividad y aprendizaje em los límites de la novela educativa. Uma mirada sobre em busca del tiempo perdido, de Marcel Proust. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. Brasília, UnB, n.1, 2004. Disponível em: http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/resafe/numero002/textos/artigo_alejandrocerletti.htm. Acesso em: nov. De 2007.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTO, Mia. **O último vôo do flamingo**. São Paulo: Círculo de Leitores, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado (Coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006a. (Estudos, 35).

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006b.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**: e outros textos. David Lapoujade (Ed.) e Luiz Orlandi (Org. e Rev.). São Paulo: Iluminuras, 2006c.

DELEUZE, Gilles. Proust round table. In: LAPOUJADE, David (Ed.). **Two regimes of madness**. Texts and interviews 1975-1995. Tradução de Ames Hodges e Mike Taormina. Londres: <e>, 2006d. p. 29-60. (Semiotext(e) Foreign Agents Series).

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005a. (Cinema 2).

DELEUZE, Gilles. **O mistérios de Ariana**. Tradução de Edmundo Cordeiro. 2.ed. Lisboa: Passagens, 2005b.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Péricles e Verdi**: a filosofia de François Châtelet. Tradução de Hortência Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

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

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.**
Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, v. 4, 1997a. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.**
Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, v. 5, 1997b.
(Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.**
Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, v. 3, 1996.
(Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.**
Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, v. 1,
1995. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento
Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Tradução de José Gabriel Cunha.
Lisboa: Relógio D`água Editores, 2004. (Filosofia).

FADIGAS, Nuno. **Inverter a educação: de Gilles Deleuze à filosofia da educação.**
Porto, Portugal: Porto Editora. 2003. (Coleção Mundo de Saberes 33).

FONTES FILHO. Fazer filosofia como romancista, ser romancista em filosofia: Gilles
Deleuze. **Crítica & Companhia,** Campinas, 2006. Disponível em:
www.criticaecompanhia.com/osvaldo.htm. Acesso em: out. 2007.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. A atualidade no jornalismo. In: COMPÓS - GT ESTUDOS DE JORNALISMO, 2000, Porto Alegre. **Anais**. Rio Grande do Sul: PUC-RS, p. 1-18, 2000. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/gtjornalismocompos/doc2000/franciscato2000.doc>. Acesso em: julho de 2006.

GIL, José. As pequenas percepções. In: LINS, Daniel (Org.). **Razão nômade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 19-32.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Poder no jornalismo**: discorrer, disciplinar, controlar. São Paulo: Hacker Editores; Edusp, 2003a.

GOMES, Mayra Rodrigues. Confirmação e vigilância no jornalismo: quadriculamento do espaço. **Libero**, São Paulo, 2003b, ano VI, n.12, p.44-53. Disponível em: <http://www.facasper.com.br/pos/libero/libero12/Confirma%E7%E3o%20e%20Vigil%E2ncia%20no%20jornalismo%2044-53.pdf>. Acesso em: out de 2007.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Jornalismo e ciências da linguagem**. São Paulo: Hacker Editores; Edusp, 2000.

GUIMARÃES, César. O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema segundo Deleuze. In: LINS, Daniel (Coord.). **Nietzsche e Deleuze**: pensamento nômade. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE; Secretaria da Cultura e Desporto do Estado, 2001. (Coleção Outros Diálogos, 6).

HENZ, Alexandre de Oliveira. **Parecer sobre projeto de dissertação**: “Amor em fragmentos”. FACED, UFRGS, 2007. Disponível em:

<http://dif09.com/alexandrem.pdf>. Acesso em: jan 2008.

KLEIST, Heinrich von. **Novelas**. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974. (Biblioteca Universal Alemanha, 18).

KOSINSKI, Jerzy. **O pássaro pintado**. 3.ed. São Paulo: Círculo do Livro S. A., 1975.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Ed. 34, 1996. (Coleção TRANS).

LINS, Daniel. Mangles's school ou por uma pedagogia rizomática. **Educ. Soc.**, Campinas, v.26, n.93, p.1229-1256, set/dez 2005. Disponível em: www.cedes.unicamp.br. Acesso em: jan de 2008.

LIMA, Venício A. Os Midia e o cenário de representação da política. **Lua Nova** - Revista de Cultura e Política, n. 38, p. 239-271, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**: pulsações. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LISPECTOR, Clarice. **Água-viva**. São Paulo: Círculo do livro S.A., 1973.

MARTIN-JONES, David. **Deleuze, cinema and national identity**. Narrative time in national contexts. Edinburg: Edinburg Press, 2006.

MELVILLE, Herman. **Bartleby y otros cuentos**. Buenos Aires: Longseller, 2000. (Clásicos de Bolsillo).

MENEZES, Rodrigo Carqueja de. **Devir e agenciamento no pensamento de Gilles Deleuze**. Disponível em: <http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum26/artigo3.pdf>. Acesso em: set 2007.

MONTALDO, Graciela. **A propriedade da cultura: ensaios críticos sobre literatura indústria cultural na América Latina**. Chapecó: Argos, 2004. (Vozes Vizinhas. Os melhores ensaios, 4).

MORODER, Carolina. Remedios Varo: pintora mágica de lo surreal. **Agulha** – Revista de Cultura, Rio de Janeiro, n. 43, jan, 2005. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag43varo.htm>. Acesso em: fev de 2005.

MULLARKEY, Jonh. Life, movement and the fabulation of the event. **Theory, Culture & Society**, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, SAGE, v.24, n.6, p. 53-70, 2007.

MUSSE, Christina Ferraz. A aceleração do tempo nos veículos de informação: o caso Lula. XXIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2003, Belo Horizonte. **Anais**. Minas Gerais: PUC-MG, 2003. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/handle/1904/4415>. Acesso em: fev de 2006.

NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana. Aprendizagem como abertura intensiva para as relações do fora que nos forçam a pensar. I ENCONTRO DOS GRUPOS

DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO E FILOSOFIA, 2007, Marília. **Anais**. São Paulo: Unesp, 2007. Disponível em: <http://www.gepef.pro.br/EGEPEF/TRABALHOS%20EGEPEF%202007/helio/Microsoft%20Word%20-%20artigo%20roberto.pdf>. Acesso em: out. 2007.

NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana. Signos deleuzeanos da diferença e as aporias do eu em Proust. XIX ENCONTRO DE PSICOLOGIA DE ASSIS, 2006, Assis. **Anais**. São Paulo: Unesp, 2006. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/encontrosdepsicologia/anais/> Acesso em: out. 2007.

NEVES, Patrícia Ferreira. **Estratégias de persuasão e de sedução da mídia impressa**: o modo argumentativo de organização do discurso de Villas-Bôas-Correa. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras-Fapesp, 2000.

PELBART, Peter Pál. Solidão, fascismo e literalidade. **Educ. Soc.**, Campinas, v.26, n.93, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302005000400013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: mai 2008.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 1998. (Coleção Estudos, 160).

PELLEJERO, Eduardo. **Ficciones políticas y políticas de la ficción**. La sociedad como una trama de relatos. [s.a.], p. 1-13. Disponível em:

http://cfcul.fc.ul.pt/equipa/3_cfcul_elegiveis/eduardo%20pellejero/polificcion.doc.

Acesso em: dez de 2007.

POUGY, Eliana. O discurso, o saber, o poder e a linguagem na óptica da Filosofia da Diferença. **Cronópios** – literatura e arte no plural. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1015>. Acesso em: set. 2007.

RAMOS, Paula. **O Estranho Assimilado**. Processos cartográficos na Poética de Walmor Corrêa. [s.a]. Disponível em: http://www.walmorcorrea.com.br/pag_textos_criticos.htm Acesso em: nov. 2007.

SCHÉRER, René. Homo Tantum. O impessoal: uma política. In: ALLIEZ, Éric (Org.) **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 21-38. (Coleção TRANS).

SANCHO, Antonio Tudela. Gilles Deleuze y el tacto en pintura: el grito tangible de Francis Bacon. **Revista de filosofia**, Venezuela, v.23, n.49, p.49-75, 2005. Disponível em: http://www.scielo.org/ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712005000100003&lng=es&nrm=iso Acesso em: out de 2007.

SENRA, Stela. **O último jornalista: imagens de cinema**. 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

TRAVANCAS, Isabel. O jornalista como personagem de cinema. In: XXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Campo Grande, 2001. **Anais**. Minas Gerais: UFMG, 2001. Disponível em: <http://intercom.org.br/papers/xxiv-ci/np02/NP2TRAVANCAS.pdf>. Acesso em: fev de 2006.

VASCONCELLOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 26, n. 93, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302005000400007&script=sci_arttext
Acesso em: jun de 2007.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2006.

WAHL, François. O copo de dados do sentido. In: ALLIEZ, Éric (Org.) **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 119-158. (Coleção TRANS).

WUNDER, Alik. **Foto quase grafias** - o acontecimento por fotografias de escolas. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

YOUZENAR, Marguerite. **Contos orientais**. Tradução de Gaëtan Martins de Oliveira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.

ZERBINI, Luiz. **Rasura**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

Filmes:

Corra Lola, Corra (*Lola Rennt*, 1998) de Tom Tykwer.

A montanha dos sete abutres (*Ace in the role*, 1951) de Billy Wilder.

Tempos Modernos (*Modern Times*, 1936) de Charles Chaplin.