

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

CESIRA ELISA DE FÁVARI

UM EXERCÍCIO DE PENSAMENTO: entre a fotografia e a escrita.



ARARAQUARA – S.P.

2016

CESIRA ELISA DE FÁVARI

UM EXERCÍCIO DE PENSAMENTO: entre a fotografia e a escrita.

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação escolar.

Linha de pesquisa: Estudos Históricos, Filosóficos e Antropológicos sobre Escola e Cultura.

Orientador: Prof^ª. Dra. Paula Ramos de Oliveira.

Bolsa: CAPES.

ARARAQUARA – S.P.

2016

Fávári, Cesira Elisa de
UM EXERCÍCIO DE PENSAMENTO: entre a fotografia e
a escrita. / Cesira Elisa de Fávári – 2016
93 f.

Dissertação (Mestrado em Educação Escolar) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Paula Ramos de Oliveira

1. Fotografia. 2. Escrita. 3. Pensamento. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CESIRA ELISA DE FÁVARI

UM EXERCÍCIO DE PENSAMENTO: entre a fotografia e a escrita

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação escolar.

Linha de pesquisa: Estudos Históricos, Filosóficos e Antropológicos sobre Escola e Cultura.

Data da defesa: 15/02/2016

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Paula Ramos de Oliveira

Universidade Estadual Paulista - UNESP

Prof.^o Dr. Denis Domeneghetti Badia

Universidade Estadual Paulista - UNESP

Prof.^o Dr. Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

À Ernest

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Célia Aparecida Rapasi de Fávári, e ao meu pai, Holmes Antônio de Fávári, que sempre estão ao meu lado, me dando forças e acreditando nos meus sonhos.

Ao meu irmão Samuel V. A. de Fávári que é a luz dos meus olhos.

À minha orientadora, professora Paula Ramos de Oliveira que confia em minhas loucuras desde a Graduação. Obrigada pela dedicação e incentivo nessa caminhada.

Aos professores Denis Domeneghetti Badia e Sílvio Gallo que gentilmente aceitaram compor a banca avaliadora desde a qualificação. Obrigada pelas valiosas contribuições.

Aos amigos pela paciência de minhas constantes ausências. Especialmente à Adriele Gonçalves da Silva e Ana Paula Poli pelas longas manhãs, tardes e noites de estudo. À Helga Peres pelo incentivo e companhia na primeira fase desta jornada. À Edi Sônego pelo carinho e conversas repletas de risos. À Sílvia Barbosa, meu ombro amigo que sempre acolhe os momentos mais difíceis.

Aos meus alunos que sempre acolheram com carinho, nos primeiros instantes da manhã, sua professora cansada.

À FCLAr, seu corpo docente, direção e administração, e a todos os funcionários desta Universidade pelo auxílio prestado e cordialidade em todos os momentos.

Ao *Projeto Biopolítica, Escola e Resistência: Infâncias para a Formação de Professores* - Procad-CAPES 137/2007, com coordenação geral de Walter Omar Kohan, pela oportunidade de participar da missão discente no Rio de Janeiro que enriqueceu o processo de criação da “Carta a Ernest”. Obrigada por contribuir com minha formação enquanto pensadora.

À Maria do Socorro Senne, pela correção gramatical.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES por ter concedido incentivo e apoio financeiro a esta pesquisa científica.

À todos que direta e indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

Obrigada!

“E não é demais dizer que se escreve não para alguma coisa, mas para alguém, não em nome de alguma coisa, mas em nome de alguém. E que nesse alguém há uma mescla de presença com nome próprio e ausência, talvez, sem nome algum.”

(*SKLIAR*, 2014, p. 95)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar o texto “Carta a Ernest” resultado de um exercício da disciplina optativa “Filosofia com crianças” oferecida pelo curso de Pedagogia da FCLAr - UNESP. Sob a orientação de escrever uma carta a uma criança, tal tarefa de escrita surgiu paralelamente à leitura de *A Câmara Clara* de Roland Barthes (1984), obra inicial que trouxe a fotografia e a escrita como um caminho para movimentar o pensamento. Desta obra nos apoiamos no conceito *punctum* para embasar a escrita da carta como afeto, como desejo e principalmente como ponto de fuga para movimentar pensamentos e novos problemas. Conseqüentemente, pelo caminho que se iniciou para pensar a carta e o ato de escrever sobre ela, fomos ao encontro da perspectiva da filosofia como criação de conceitos desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Para tanto, por esse embasamento teórico, através dos termos “conceito”, “plano de imanência” e “personagem conceitual”, pretendemos ampliar ainda mais o sentido de *punctum* que inicialmente foi responsável por uma relação com a produção da carta até então não sentida, mas que se demora em ser entendida devido a potencialidade de criação que está envolvida. Afinal, o que fez com que a escrita de uma carta se tornasse tão importante, ao ponto de escrevermos até o momento sobre ela? Estabelecemos, portanto, a hipótese de que o *punctum* Ernest desencadeou a escrita de forma vital na carta, mas que o pensamento parece mudar seu foco não mais ao que propriamente significa o conceito *punctum*, mas à forma como pode ser criado um conceito. A carta já estava escrita e a compreensão do termo *punctum* aparentemente satisfeito. Mas o afeto não estava findado, pois no escrever e pensar o detalhes da carta, a fotografia será novamente um elo disparador de tantas outras escritas e pensamentos.

Palavras-chave: Carta. Exercício. Fotografia. Escrita. Pensamento

ABSTRACT

This research aims to investigate the text "Letter to Ernest" result of an exercise of the elective course "philosophy with children" offered by the Faculty of Education of FCLAr - UNESP. Under the guidance of writing a letter to a child, such writing task emerged in parallel to the reading of Camera Lucida Roland Barthes (1984), early work that brought photography and writing as a way to move the thought. This work we rely on punctum concept to support the writing of the letter as affection, as desire and mainly as a vanishing point to move thoughts and new problems. Consequently, the way he began to think the letter and the act of writing about it, went to the meeting from the perspective of philosophy as creating concepts developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari. To do so, by this theoretical basis, through the terms "concept", "plane of immanence" and "conceptual character", we intend to further expand the meaning of punctum that was initially responsible for a relationship with the production of the letter so far not felt but that it takes to be understood because of the potential for creation that is involved. After all, what made the writing of a letter to become so important to the point where we write about it so far? Established, so the hypothesis that Ernest punctum triggered the vital form of writing in the letter, but the thinking seems to shift your focus to what no longer properly means the punctum concept, but to how you can create a concept. The letter was already written and understanding the apparently satisfied punctum term. But the affection was not findado because the writing and thinking the details of the letter, the picture is again a link trigger so many other writings and thoughts.

Keywords: Charter. Exercise. Photography. Writing. Thought

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Ernest	11
Figura 2.	O exército em patrulha nas ruas	31
Figura 3.	Anormais em uma instituição	33
Figura 4.	O tempo	68
Figura 5.	Sol e lua	73
Figura 6.	Céu de ideias	78
Figura 7.	No fôlego do pensamento	81
Figura 8.	Mateiros	84
Figura 9.	Janela solidão	89

LISTA DE ABREVEATURAS E SIGLAS

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior

CNPQ - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

FCLAr – Faculdade de Ciências e Letras Araraquara

INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira

UFMT – Universidade Federal do Mato Grosso

UFPeI – Universidade Federal de Pelotas

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

UNIOESTE – Universidade do Oeste do Paraná

MIS – Museu da Imagem e do Som

PROCAD – Biopolítica, Escola e Resistência: Infâncias para a Formação de Professores

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 PEQUENAS SOLIDÕES	25
1.1 Punctum e criação.....	27
1.2 Barthes e a escrita.....	37
2 “PODE O MAR AFOGAR MINHAS LEMBRANÇAS?”	41
2.1 Conceito, Plano de imanência e Personagem conceitual.....	43
2.1.1 Conceito.....	45
2.1.2 Plano de imanência.....	51
2.1.3 Personagem conceitual.....	53
3 FOTOGRAFIA-ESCRITA-PENSAMENTO	58
3.1 Quando paramos de aprender.....	64
3.2 Amigo da sabedoria.....	69
3.3 O escritor.....	74
3.4 O tempo.....	78
3.5 A palavra que escapa.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	91
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	93

INTRODUÇÃO

Figura 01: Ernest



*“É possível que Ernest
ainda viva hoje em dia:
mas onde? como? Que romance!”*

A. Kertész: Ernest, Paris, 1931.

Fonte: Barthes (1984, p. 126).

A fotografia e a escrita no presente trabalho são pensadas como caminho, sobretudo, quando envolve conceitos nos quais se defende a criação e em que são permitidas apropriações de palavras e sentidos para movimentar o pensamento no estudo de uma carta direcionada a um menino chamado Ernest.

Os antecedentes de nosso problema surgiram quando, na disciplina optativa “Filosofia com crianças” do curso de Pedagogia da FCLAr, a turma recebeu a orientação para escrever uma carta a uma criança, como uma das atividades. Considerando as experiências de elaboração de trabalhos para conclusão de disciplinas e frente a essa incomum proposta, acabamos por dar início ao questionamento sobre o ato da escrita. O novo olhar à produção deste trabalho fugia de técnicas habitualmente desenvolvidas e, então, afinal, poderíamos nos apoiar em textos e autores? Poderia ser um exercício da imaginação? Nós nos basearíamos em

casos verídicos ou desenvolveríamos ficção? Sem direcionamentos, a responsabilidade da escrita parecia maior.

Essas perguntas aflitas por maiores detalhes surgiram, mas o pedido da professora era direto e preciso. Até mesmo a mais frequente pergunta sobre a quantidade de páginas não foi respondida.

Tantas possibilidades surgiram em uma classe com a média de 40 alunos, e apresentamos aqui uma versão; uma possibilidade. Tal tarefa de escrita surgiu paralelamente à leitura da obra *A Câmara Clara* de Roland Barthes (1984) que fazia parte da pesquisa de Iniciação Científica CNPq/CAPES e tinha como objetivo investigar a relação da fotografia com a filosofia.

Nela o autor apresentava alguns conceitos criados especialmente para saciar o desejo que tinha em poder explicar o que movia seus pensamentos, ao entrar em contato com fotografias. Entre conceitos, o principal deles é o *punctum* e que, durante a pesquisa, ganhou importância que ia além da proposta de estudo da Iniciação Científica. De acordo com Ronaldo Entler (2006, p.7): “[...] o *punctum* é algo que parece decorrer da própria imagem, algo que lhe toca independentemente daquilo que seu olhar busca.” São detalhes como uma pequena mancha, o posicionamento das mãos de alguém retratado, uma mecha de cabelo e outras tantas e infinitas possibilidades que pode conter uma imagem e que dispara, naquele que a vê, tantos pensamentos.

Outro conceito é o *studium* criado por Barthes, para fazer referência ao saber e à cultura do sujeito que fotografa ou que olha para a imagem, conceito que na carta está presente por tratar sobre o interesse por livros, vida dos autores e descrição do cenário. Nem sempre é fácil encontrar palavras para definir o que pensamos, e em alguns casos é necessário buscar em outros idiomas palavras que podem nos ajudar, como no caso do apoio nessas palavras latinas: *punctum* e *studium*. No caso de *studium*:

Eu não via, em francês, a palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, estudo, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular (BARTHES, 1984, p. 45).

Seus conceitos foram, assim, tentativa de fuga de análises que não permitia ao autor demonstrar o processo de seu pensamento. *Punctum* para fugir das interpretações históricas e sociológicas da fotografia, e *studium* para renomear essas análises culturais que de fato são

importantes, mas que não necessariamente podem explicar problemas singulares como o de Barthes com a fotografia.

Entre a compreensão desses dois conceitos e no processo de fichamento, por motivação de uma foto, entre tantas outras presentes no livro, encontramos a criança a quem era preciso destinar a carta. A ideia para o trabalho da disciplina “Filosofia com crianças” surgiu, assim, em meio a outra atividade acadêmica e por volta de uma hora a estrutura da carta tinha tomado sua primeira forma.

Foram precisos poucos retoques, apenas detalhes de correção gramatical. A carta, como aqui apresentamos, é o fluxo de pensamento que se desenrolou a partir da leitura realizada no período e que foi sintetizada a partir de uma única imagem fotográfica. Na maioria das vezes, as primeiras palavras do texto podem surgir sem conter um pensamento preciso ou verdadeiro. Parágrafos da escrita habitual que têm pouco a dizer. Mas com a carta foi diferente. As palavras saíram com urgência para acompanhar o pensamento. E elas saíram em “Carta a Ernest”:

Olá Ernest. Sou Cesira, tenho 26 anos e, apesar de já ter terminado o último ano do colégio há um bom tempo, ainda sou estudante. Quando era criança, mais ou menos da sua idade, vivia perguntando para meu pai quando é que se parava de estudar. Sua resposta me desanimava um pouco, pois parecia que esse negócio de ficar na escola não teria fim. A verdade é que eu não gostava de acordar cedo. Não por ser preguiçosa como você já deve estar pensando. Eram dois os motivos para não querer acordar com as galinhas. Primeiro: era horrível lavar o rosto na água gelada! A alternativa que encontrava era molhar as pontas de meus dedinhos e passar nos olhos para limpá-los, o que deixava minha mãe muito irritada. Segundo motivo: não suportava beber leite quente. Por mais que eu falasse que leite quente me doía o estômago, os adultos em casa ou na escola sempre me obrigavam a bebê-lo.

Imagino que você não deve dar tanto trabalho aos seus pais para ir à escola, pois sempre vejo você na sala de aula com uma expressão serena. Não são apenas seus olhos e o leve sorriso que me chamam a atenção. Observo também a sua amiga que senta atrás de você. Apesar de olhar para a minha direção, olha sem me ver, como que por uma fração de segundo ela não tivesse notado na verdade minha presença. Seja lá o que estava a escrever ou ler deveria ser muito interessante. Como ela se chama? Vocês brincam muito no intervalo? Nossa! Estou fazendo todas essas perguntas e nem sei se vocês são realmente amigos, apenas fiz uma suposição por sentarem próximos na mesma fileira de carteiras. Vou chamá-la então de sua colega, pois esta é uma palavra que sugere uma aproximação sem ser aproximada demais. Mas me veio em mente nesse exato momento que vocês podem não ser amigos e nem muito menos colegas, mas sim inimigos! Daqueles que puxam nossos cabelos, que nos perseguem no intervalo para pegar nosso lanche ou pior ainda, nos isolar das brincadeiras mais divertidas em que todos participam. Mas você não acha que a palavra “inimigo” não é forte demais? Ninguém quer ter um inimigo, ainda mais você que possui um dos sorrisos mais lindos

de todo o universo. Universo!?! Você já deve ter reparado que posso ser um tanto exagerada nas palavras que utilizo. É que quando era criança a palavra “universo” era a que significava maior poder, pois ninguém sabia me explicar, nem mesmo a professora Felícia, o que havia depois do universo. Quando descobri que os físicos e astrônomos também tinham esse interesse, senti minha cabeça um pouquinho mais leve, como se tivesse compartilhado com eles todo o peso da minha inquietação.

O que vocês têm em cima da carteira são livros? Gosto muito de livros e você? Mas gosto de forma especial de alguns que me mostram o mundo e as coisas de um jeito que nunca antes havia pensado, ou que havia pensado, mas até então não tinha ninguém para compartilhar. É que considero o autor do livro como alguém muito próximo. De alguns gostaria muito de ser amiga, até mesmo daqueles que já morreram.

Já que não há como descobrir o que vocês leem, vou contar o que atualmente estou lendo. Sei que as crianças ficam impressionadas com a quantidade de páginas dos livros. Então vamos lá: são 175 páginas. Algo que posso dizer para vocês é que pode parecer muito, mas à medida que os anos passam e crescemos, cento e tanto não é um número tão gigantesco assim. Quem escreveu foi Roland Barthes, e o livro se chama *A Câmara Clara*. É uma tentativa de descobrir o que é a fotografia em sua essência, ou seja, o que ela tem de mais profundo. Considero este livro interessante Ernest, pelos seguintes motivos: apesar de ter sido escrito há muitos anos, tenho a sensação de estar acompanhando o raciocínio do autor no momento da escrita. É como se eu tivesse feito uma viagem no tempo para o passado ou ele tivesse vindo para o futuro ao meu encontro. E também pelo fato de que ao olhar para uma foto ele se espantava, assim como tantas vezes eu me espantei. A diferença é que eu não tinha ideia da intensidade de reflexões que poderiam surgir a partir dessa sensação de estranhamento. Daí é que me pergunto: como ele conseguiu ter essas ideias tão interessantes? Que caminho percorreu para ter sido a pessoa que foi e escrito este livro? São perguntas muito difíceis.

Barthes colocou no livro algumas fotos que mexiam com ele, que de alguma forma despertava a imaginação e curiosidade. Você, Ernest, algum dia olhou para uma foto em que havia pessoas desconhecidas e teve vontade de conhecê-las? Ou paisagens pelas quais você nunca passou, mas teve vontade ou sensação de estar lá? Pois é... Barthes fala sobre tudo isso e o mais incrível é que algumas fotos que ele apresenta, mexem comigo também, mas de formas diferentes.

E foi em uma dessas fotos que encontrei você, Ernest. Você está lá na página 126. Não sei se lembra, mas quem tirou sua foto foi o fotógrafo Kertész em Paris, no ano de 1931. A sala de aula, o lugar onde foi feita a foto, tem carteiras de madeira e os casacos pendurados em último plano demonstram que era um dia frio. Já era inverno, Ernest? Imagino que não, pois você não estaria de bermuda. Mas não é ao espaço que meu olhar e imaginação se prendem. Por uns bons dias tentei diferenciar o seu olhar da menina do segundo plano. São tão diferentes!

Está curioso para saber o que Roland Barthes escreveu sobre você? Em 1979, ano em que escreveu o livro, ele se perguntava muito se era possível você estar vivo. Mas isso não é o que me preocupa. Pelas minhas contas hoje 17/08/2011 você pode estar mais ou menos com 86 anos. Não me esforço para pensar no que se tornou e onde está agora. Queria conhecê-lo assim como meus olhos alcançam: criança de semblante tranquilo e com uma das mãos levemente posicionada na carteira. Suas mãos! Como é possível um garoto da sua idade se expressar de forma tão intensa com elas. Para mim é um mistério o que os seus dedos querem dizer com a flexão que fazem em

contraste com o tom escuro de sua roupa. Tento encontrar as palavras, mas não consigo.

Fico me perguntando quais são suas brincadeiras favoritas, a roupa que de não gosta e a comida que te deixa enjoado. De alguma forma, quero me encontrar criança na sua infância. Essa é a única carta que lhe escrevo, mas sei que dedicarei meu olhar ao seu por um bom tempo.¹

Para além das indagações que tinham sido propostas durante a Iniciação Científica, a escrita da carta começava a nascer como problema. Ela surgiu paralelamente ao interesse de encontrar meu próprio *punctum*, após serem dados tantos exemplos em fotografias de detalhes que tinham afetado Barthes. Nosso *punctum* em Ernest havia sido encontrado já quase no final do livro, parecendo, assim, uma forma de compreender a obra e encontrando meu próprio conceito. Escrever “Carta a Ernest” poderia ter sido importante apenas para esclarecer compreensões acerca da obra de Barthes. Mas o ato da escrita despertou algo para além do ofício de estudante que entende e explica.

A escrita da carta inicialmente parecia compreender o conceito barthesiano apenas pela compreensão de seu significado e findada a escrita dela, meu próprio *punctum*, Ernest, parecia estar acabado. No entanto, a carta deslocava meu pensamento a outro ponto. Não mais em Ernest como objeto entendido, mas no encantamento pela forma como Barthes havia conduzido sua escrita e criado conceitos para resolver seus próprios problemas.

A Iniciação Científica havia sido encerrada com a entrega do relatório e a “Carta a Ernest” finalizada para a disciplina, mas o pensar não parecia estar acabado. Os pensamentos que partiam da carta não cessaram. O problema não estava mais restrito à preocupação em fazer o trabalho e de quais modos. Pela primeira vez, um trabalho da graduação incitava maiores questionamentos, depois de acabado e entregue. E quanto mais o tempo passou, maior a necessidade de encontrar respostas, ou melhor, encontrar possibilidades de novas leituras para especificar aquele exercício de escrita.

Foram tomados, então, alguns direcionamentos. Não desenvolveríamos mais estudos acerca da fotografia em Roland Barthes, mas também não seria possível esquecermos a influência da obra em termos da forma como seu autor escreveu sobre seu problema e foi capaz de criar um conceito para tratar de imagens que provocavam pensamentos e sensações. O trabalho, dessa forma, depois de *A Câmara Clara* escolheu para seu trajeto o estudo da obra *O que é filosofia?* de Deleuze e Guattari (1992) na qual se faz a defesa por uma Filosofia com o papel exclusivo de criar conceitos. Nela encontraremos uma definição para conceito e como

¹ FÁVARI, Cesira Elisa de. Carta a Ernest. IN: OLIVEIRA, Paula Ramos; KOHAN, Walter Omar (Orgs). *Biopolítica, escola e resistência: infâncias para a formação de professores*, vol2. Campinas, SP: Editora Alínea, 2012.

ele pode ser criado por uma perspectiva do pensamento em movimento, de forma parecida como sentimos com *punctum*.

Como todo leitor ansioso por uma resposta rápida e simples, à primeira vista nos detemos na definição de que a filosofia não é contemplação, reflexão e comunicação (DELEUZE; GUATTARI, 1992), mas sim a criação de conceitos. A complexidade da obra posteriormente tornou-se essencial para responder a nossa hipótese, mas *a priori* aquela leitura despertou um novo olhar para o conceito criado por Roland Barthes e que tanto fora importante para a confecção da carta.

Nossa partida está no fato de esse autor ter criado o conceito *punctum* (BARTHES, 1984), o diferencial para o envolvimento da nossa escrita. E prosseguir com a obra *O que é filosofia?* não é tornar nossa escrita uma tentativa de ser filosófica, mas de aproximá-la da experiência de filosofar que Deleuze e Guattari nos apresenta, para firmar nossa hipótese. Imaginamos que em meio ao estudo de como Deleuze e Guattari (1992) sustentam e elaboram a criação de conceitos, possam surgir elementos que movam o exercício de nosso olhar, da escrita e principalmente do pensamento.

Afinal, o que fez com que uma carta se tornasse tão importante, ao ponto de pensarmos até o momento sobre ela? Estabelecemos, então, a hipótese de que o *punctum* na foto Ernest desencadeou a escrita de forma vital na carta, mas que o pensamento parece mudar seu foco não mais ao que propriamente significa o conceito, mas à forma como foi criado pelo autor. A carta já estava escrita, e a revelação de nosso *punctum* da fotografia satisfeito. Mas o *afecto* (BARTHES, 1984) não estava findado, ele parecia partir da fotografia para convergir no objeto escrita.

O novo *punctum* agora é a experiência de escrita da carta e a experiência de falar sobre ela, derivado do encantamento na forma como é possível ser criado um conceito. E mais à frente reconhecer aos poucos seus detalhes que podem mover nosso pensamento. A carta dessa forma não é um diálogo com um personagem, mas é um relato de afetos e acima de tudo disparadora de novos afetos, problemas e pensamentos.

A criação da carta partiu do sentido do conceito *punctum*, mas a escrita transcende o exercício da carta para ganhar corpo sobre ela mesma, ao entrar em contato com uma perspectiva de conceito que tem como fundamento a filosofia e o pensamento resultante do mergulho e enfrentamento do caos. Como afirma Silvio Gallo (2008a, p.19), Gilles Deleuze, filósofo francês, com o psicanalista Félix Guattari não apenas respondem à pergunta *O que é a filosofia?* Criam com essa obra “[...] um estilo de produzir filosofia”.

Além de um “estilo”, a obra marca a influência de uma geração de filósofos na França que, no período de 1960, produziram a partir de múltiplas referências. E por serem tantas as referências, Gallo (2008a) destaca que até hoje fica difícil classificar um autor ou o grupo de autores dessa época. No caso de Deleuze, por exemplo, menciona-se que: “Se há a influência de Nietzsche, há ainda várias outras [...] Na filosofia, Deleuze bebe em Spinoza, em Bergson, em Hume, em Kant, em Leibniz. Mas há a literatura: Proust, Lewis Carrol, Herman Melville, Sacher-Masoch.” (GALLO, 2008a, p. 29).

Dentre essa multiplicidade que envolve o período e os autores, o que se destaca enfim para o desenvolvimento de nosso trabalho, no entanto, são as defesas pela criação e pela busca dos pequenos detalhes, tão presentes no fundamento dessa filosofia e que se torna a primeira ponte de transição de Barthes para Deleuze e Guattari. Pois: “A filosofia de Deleuze é uma constante atenção ao mundo e ao tempo presente, a busca dos pequenos detalhes que são o que de fato importa” (GALLO, 2008a, p. 31).

Mas não devemos nos enganar de que a defesa pela criação e pelos detalhes é uma escolha sem pretensões e ao acaso. O olhar voltado aos pequenos acontecimentos parte de uma fundamentação filosófica:

Inspirado em Nietzsche, Deleuze quer inverter o platonismo. Em lugar de buscar as formas puras expressas numa única Ideia, atentar para as miríades de detalhes da sensibilidade; em lugar de buscar a contemplação do Sol, divertir-se com as múltiplas possibilidades do teatro de sombras [...]. (GALLO, 2008a, p.31)

Essa inversão significa não apenas a fuga das ideias verdadeiras de Platão à espera de serem um dia contempladas pelo homem. Significava, também, no amplo contexto teórico escapar “[...] do triângulo crítico (leia-se marxismo – positivismo – fenomenologia) [...]” (GALLO, 2008a, p. 28).

Mas ao tomar nosso problema nesse percurso teórico que se apresenta, agora não mais de Iniciação Científica, mas de um trabalho da pós-graduação, como poderíamos justificar a importância da carta que parte mais pela criação e não unicamente dos pressupostos habituais de escrita científica, esta fundamentada nas normas justamente do positivismo? De acordo com Cristiane M. Marinho (2012, p. 202), Deleuze rejeita “[...] certezas de vocabulários apropriados e definitivos” e de acordo com a autora, a filosofia encontrada em Deleuze toma o estudo da linguagem pela recusa de sujeitos estritamente racionais, que nos remete ao Barthes escritor apegado aos afetos.

Essa escolha coloca nosso estudo em uma necessidade básica que é a de nos atentarmos ao mundo de estudante e aos detalhes da formação do pensamento que o cercam. Acreditamos que a carta desde o início proporciona a vivência do pensamento. Faltava ir ao encontro de uma filosofia cujas concepções tratassem com fidelidade a necessidade de pesquisar divagações não costumeiras na área educacional. Acontecimentos que passam sempre despercebidos no ofício de estudante. E essa perspectiva filosófica veio ao nosso encontro.

E esse será o movimento da presente dissertação: encontrar nos conceitos *punctum* (BARTHES, 1984) e a filosofia como criação de conceitos (DELEUZE; GUATTARI, 1994) o que especificamente em suas composições pode ter dado à carta o combustível para esse movimento. Estabelecido nosso problema e proposta uma possível resposta, pretendemos estruturar nosso trabalho em três seções: as duas primeiras serão a apresentação de nosso referencial teórico pela descrição dos termos escolhidos para se pensar o movimento de criação da escrita por Roland Barthes e Deleuze/Guattari. Na primeira seção, para estudar os conceitos de *A Câmara Clara* foram escolhidas as leituras em Leyla Perrone-Moisés (2012), principalmente pela obra *Com Roland Barthes*, e que justifica nossa escolha por essa autora. Este livro traz cartas de Barthes endereçadas a Moisés, nos oferecendo uma leitura de um Barthes ainda mais próximo, como Ernest também foi. Na segunda seção, para aprofundar em conceitos da obra *O que é a filosofia?* e para fazer desde já a conexão com a educação, foi fundamental a leitura de *Deleuze & Educação* de Sílvio Gallo (2008).

A terceira e última seção destacará trechos da carta acompanhados por conceitos para redescobrir pontos que despertam pensamento. Foram seis os trechos escolhidos, em que à medida que foi sentido o potencial de cada um houve a necessidade de acompanhá-los com fotos tiradas, ao longo do mestrado. Essas imagens têm em seus detalhes algo que pode disparar pensamentos acerca da escrita, tempo e infância, que em geral são as marcas dos trechos.

Dessa forma concluímos a hipótese de que conceitos abriram caminho para desencadear exercícios do olhar-escrita-pensamento a partir da carta. Se na primeira e segunda seção estudamos conceito por conceito, separados pelos autores e obras, a terceira irá pela ordem dos detalhes da carta que podem abrir novos caminhos para a fotografia, a escrita e o pensar, todos em um mesmo plano e entrelaçados. Os conceitos *punctum*, *studium*, “conceito”, “plano de imanência” e “personagem conceitual” estarão a nossa disposição para percorrer esses novos caminhos, mas não necessariamente serão forçados todos a serem

encaixados nos detalhes. À medida que cada ponto do pensar vibrar, companheiros conceituais ocuparão suas posições.

No escrever e pensar dos detalhes da carta, a fotografia será novamente um elo disparador de tantas outras escritas e pensamentos. A fotografia de Ernest para além do *punctum* ativou nosso olhar e a necessidade de observação do mundo e das coisas com mais cuidado. Muitas fotografias foram tiradas durante o período do mestrado, e à medida que detalhes da carta tinham o que dizer para a elaboração da terceira seção, notamos que muitos elementos havia para se conectar. A carta não estava findada por justamente ser criadora de novos pontos do pensar.

Se findada a carta, a necessidade de fotografar, escrever e pensar ainda se fez, a referência de uma metodologia significou um exemplo de como é possível integrar os elementos díspares em práticas e oficinas. Inspiramo-nos, assim, na proposta de “Escrileituras”, conceito aplicado para realização de um projeto que promove oficinas no campo das artes visuais, da filosofia, do pensamento matemático, da música e do teatro, mas todos tendo em comum propostas de escrita. O projeto “Escrileituras: um modo de ler-escrever em meio à vida” pertencente ao “Programa Observatório da Educação” (CAPES/INEP) foi criado em 2011 e compreende núcleos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, na Universidade Federal do Mato Grosso – UFMT, na Universidade Federal de Pelotas – UFPel e na Universidade do Oeste do Paraná – UNIOESTE, com a coordenação geral de Sandra M. Corazza.

Tem como proposta geral, nas palavras de Dalarosa (2011, p.15), encontrar a potência do “ato de criação textual” em meio à vivência de outros afazeres, e se ampara na ideia do pensamento enquanto “plano de imanência”, conceito de Deleuze e Guattari (1992) que compõe a obra *O que é filosofia?*. À medida que o “plano de imanência” faz parte da afirmação de que a filosofia é criação de conceito, empregá-lo em um projeto implica a criação como expectativa. Nessas oficinas da “Escrileituras” a proposta, portanto, se faz “[...] pela criação de outros modos de pensar o vivido no campo das singularidades” (DALAROSA, 2011, p.15), nos remetendo sempre ao que esses autores conferem aos detalhes.

Sandra Corazza corresponde metodologicamente à nossa abordagem da escrita pelo seu conceito de “Escrileituras”(CORAZZA, 2011) por defender posturas multivalentes, o exercício do pensamento e uma coautoria entre leitores e escritores, nos remetendo mais uma vez ao quanto pode ser criativa a relação da escrita com outros afazeres, como temos com a fotografia. Afirmando também que textos são abertos, em Corazza essa “[...] concepção de escrita-pela-leitura (e de leitura-pela-escrita) supõe textos permanentemente abertos às

interferências do leitor e, logo, sempre escrevíveis de múltiplos modos” (CORAZZA; RODRIGUES, HEUSER; MONTEIRO, 2014, p. 1031).

O conhecimento desse projeto se deu inicialmente pela leitura do “Caderno de notas 1: projeto, notas & ressonâncias” organizado por Heuser (2011) e que corresponde a resultados da pesquisa para o “Seminário Especial Escrileituras: um modo de ler-escrever em meio à vida”. Ponto de partida para a revisão bibliográfica, atualmente a coleção “Cadernos de notas” já está no sexto volume.

Deter-nos-emos aqui às publicações em torno do conceito central do projeto e que parece responder a nossa pergunta de como a escrita pode ser uma experiência singular do pensamento e como nossa pergunta pode ser amparada pela proposta do projeto de “escrileituras” por aspectos contidos no “caderno de notas 1: projeto, notas & ressonâncias”.

O primeiro ponto de identificação foi referente à ideia de escrita que o projeto acredita. Nessa definição em diversos trechos, era possível reconhecer atos e caminhos parecidos com os tomados para a confecção da “Carta a Ernest”, em que o texto:

[...] reivindica uma postura multivalente do leitor, estabelecida na coautoria entre quem lê e quem escreve simultaneamente, em lugarizações diversas. Assim, a ideia da escrita como um processo de escrileitura, remetido a uma escrita-pela-leitura ou uma leitura-pela-escrita, propõe um texto aberto às interferências do leitor e, portanto, escrevível ou traduzível de variadas formas. Trata-se do texto produtivo, do texto que ganha existência na medida em que o seu leitor é um tradutor de significações, de sensações, de sentidos, de conceitos, de vidas (DALAROSA, 2011, p. 15).

Assim podemos ver o quanto *A Câmara Clara* foi e é um texto “aberto”. “Escrevível” pelo fato de a “Carta a Ernest” ser uma extensão dela e “traduzível” por trazer em diferentes momentos leituras e respostas ao nosso problema. Ernest continua, portanto, a existir, e incorporado a ele todas as palavras que foram necessárias à escrita de Barthes e à nossa escrita.

Do pulo da escritura de trabalhos antes da carta que pareciam tratar apenas de conceitos, algo permite que nossa escrita agora seja um emaranhado de sensações e conceitos como Dalarosa (2011) destaca. Emaranhado visual, pois em mente “Carta a Ernest” tem as letras das palavras estendidas como linhas que vão crescendo como planta trepadeira: ao primeiro contato com outra linha ou outro corpo espacial, elas, de linhas já feitas como ramos das palavras, refazem seu caminho. Dessa forma, o presente trabalho se faz de forma similar ao de “Escrileituras: um modo de ler-escrever em meio à vida”, pois se faz como “[...] um projeto de pesquisa que pensa o próprio caminho de investigação, que se utiliza de percursos

desconhecidos para traçar desvios e operar rupturas no já sabido [...]” (DALAROSA, 2011, p. 19).

“Conceito”, “plano de imanência” e “personagem conceitual” são parte dos termos que irão nos amparar em busca de uma resposta no presente trabalho, enquanto no projeto coordenado por Corazza, apesar de citar conceitos de Deleuze como “repetição” e “rizoma”, “plano de imanência” parece ser central para a perspectiva de pensamento adotada:

[...] a pesquisa propõe-se a enfrentar o perigoso plano de imanência, sobre o qual os corpos encontrarão velocidades e variações infinitas [...]. Em Deleuze, um conceito é um estado caótico. Algo desta afirmação compõe a imagem de um mergulho no caos, fora da linguagem representacional. Deste mergulho, breve, opera-se um retorno de pensamento: do caos tornado consistente. Uma espécie de salto radical sobre a loucura, na inversão das palavras, no reverso dos sentidos, no abandono das convicções, no devir criança (DALAROSA, 2011, p. 20).

Ciência, a arte e a filosofia são o retorno de pensamento, cada um a sua maneira (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Mas apesar de cada uma delas enfrentar o caos a sua maneira, pode ser difícil para nós, na presente dissertação, reconhecer quando a escrita transita de uma à outra. Afinal, fazer um mergulho pela “Carta a Ernest” por meio de uma pesquisa de mestrado não restringe até o momento os movimentos de nossa escrita.

Ora os passos são definitivamente palavras na e pela ciência, mas em outros momentos não. O exercício de demarcar ou o de promover cada estado de pensamento que mergulha e que retorna do caos não faz parte de nossa proposta, mas esse é o diferencial do projeto “Escrituras”. As oficinas criadas contemplam (artes visuais, filosofia, lógica, pensamento matemático, música e teatro) pelos três estados de pensamento como propostos por Deleuze e Guattari (1992): a filosofia, a ciência e a arte.

Entre as oficinas há identificação com a “Oficina de biografemas” por conter na proposta características próximas ao processo de criação da carta:

Uma oficina de escritura biografemática, implicada por movimentos disparadores do pensamento, o que significa escrever os detalhes de uma vida, as raridades que passam despercebidas ou que ainda não foram significadas e partilhadas no plano cognitivo. Transformar detalhes insignificantes (sem significação prévia) em signos da escrita. Utilizar estes signos (aqueles que podem encantar) como disparadores de um novo texto, ou seja, da escrita de uma vida em experimentação [...] (DALAROSA, 2011, p. 22).

O trecho acima nos surpreende por condensar necessidades e escolhas de quando ainda a carta estava em construção, trazendo uma possibilidade de resposta para nossa pergunta. A

atenção aos detalhes como “disparadores de um novo texto” foi, em outras palavras, permitir entre o ofício de ser estudante, dar oportunidade ao pensamento pela fotografia e pela escrita.

Nossa segundo exemplo metodológico tornou o exercício da carta no termo que centraliza o objeto de estudo desta dissertação, o exercício fotografia-escrita-pensamento. Nos apoiando no termo “exercício de pensamento-escrita” (KOHAN; XAVIER, 2009) do livro *Abecedário de criação filosófica*, percebemos que esse era o caminho para defender que a carta era além de uma atividade avaliativa. Nessa obra, encontramos um “exercício despretensioso, mas também inusitado de pensamento-escrita” na qual se defende a ideia de que a filosofia é “[...] mais do que um corpo de conceitos, é uma forma de se relacionar com os conceitos e o mundo que habitamos” (KOHAN; XAVIER, 2009, p. 7).

Para cada capítulo, diferentes autores desenvolveram uma palavra cotidiana a ser pensada, como por exemplo: bola de sabão, espelho, grão de areia, ovo e sombra; totalizando trinta e três palavras. Seguindo a ordem das letras do alfabeto, apenas as letras k, x e w não são trabalhadas.

A ideia desse livro surgiu por referência da série de entrevistas a Deleuze realizada pela jornalista Claire Parnet:

Em 1991, Parnet concebeu e produziu uma série de entrevistas com Deleuze, já bastante debilitado pela doença, cujo fio condutor são as letras do alfabeto. Para cada uma delas Parnet escolheu uma palavra significativa na vida/obra de Deleuze e sobre a qual ele discorreu livremente, de forma mais breve ou demorada, dependendo do caso. (GALLO, 2008, p. 17).

Apesar de a inspiração ter surgido a partir do vídeo “Abecedário de Gilles Deleuze”, os autores deixam claro que a obra “[...] está longe de ser um texto estritamente deleuziano, tanto pela concepção de filosofia afirmada, pelos conceitos escolhidos, quanto pelos estilos de escrita oferecidos” (2009, p. 7). Vídeo no qual terá também grande importância para nossa terceira seção.

Kohan e Xavier (2009, p.8) afirmam que o livro nasceu de várias influências, por se “[...] constituir em apenas um caso de como a escrita e o pensamento podem ser exercidos”. Para cada palavra disparadora de divagações é possível se perguntar quais foram os acontecimentos que deram forma e singularidade para aquele quem estava pensando.

O que faz alguém escrever sobre barba, dedo, panela ou nó? O que se teria a dizer sobre eles e de quais formas? Veremos, então, na terceira seção que barba, dedo e todos os outros elementos da obra organizada por Kohan e Xavier (2009), influenciaram para além da adoção e ampliação de um termo, mas também na forma livre de pensar os detalhes da carta.

“Abecedário de criação filosófica” para cada final de capítulo sugere outros tantos exercícios relacionados às palavras de uso cotidiano. Diríamos que antes mesmo de ler as sugestões de atividades, muito já nos é provocado a pensar. São ainda tantas as palavras e as coisas que nos passam despercebidos. Pela sinopse da contra capa é feito o convite, no qual se torna irresistível:

Adoraríamos com este livro provocar outros exercícios ou experiências de escrita-pensamento, talvez ‘letrários’, ‘ideários’, ‘numerários’, ‘temários’, ‘perguntários’, ‘exerciários’, ‘aulários’ e, por que não?, muitos outros abecedários de alunos, professores e de qualquer um que for atravessado pela força da escrita e do pensamento. (KOHAN; XAVIER, 2009).

E assim a presente dissertação pode ser considerada um exercício que foi provocado por esta força da escrita e do pensamento, fazendo da carta não apenas um modelo de “exercício escrita-pensamento” mas como o exercício da fotografia-escrita-pensamento.

Estes dois modelos metodológicos, *O abecedário de criação filosófica* e o projeto “Escrileituras”, circundaram nossas descobertas e poderiam ter sido uma escolha de metodologia a ser seguida em todos os passos. Mas não podemos afirmar que esta dissertação como aqui se faz seria de intensidade parecida de pensamento. Por enquanto, a nossa escolha ainda é por próprias mãos e pés construir um caminho ao mesmo tempo em que o percorremos, sem uma proposta metodológica fechada a seguir. Temos o projeto “Escrileituras” e *O abecedário de criação filosófica* como inspiração, e caso seja perdido o rumo de nossa pesquisa, temos onde nos apoiar.

É possível que o leitor questione a forma singular de aprendizagem realizada por meio de um exercício como foi a carta. Não se trata meramente de habilidade ou a ausência dela. A proposição do caminho é pela escrita como criação, que brinca com as palavras, com as ordens de pensamento, conceitos e fotografia, sendo a lacuna detectada na nossa área de conhecimento. Fotografia, escrita e pensamento como combinação para desconsertar a segurança de nossos saberes.

“Certa manhã, devo escrever urgentemente uma carta importante – da qual depende o sucesso de certo empreendimento; em vez disso escrevo uma carta de amor – que não envio. Abandono alegremente tarefas desinteressantes, escrúpulos razoáveis, condutas reativas, impostas pelo mundo, em benefício de uma tarefa inútil, vinda de um Dever remarcável: o Dever amoroso”.

(*BARTHES*, 1981).

1 PEQUENAS SOLIDÕES

Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: Vejo os olhos que viram o Imperador. Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci (BARTHES, 1984, p.11).

Tomemos como ponto de partida a intenção de não fazer de nosso espanto com a escrita da carta um esquecimento, assim como Barthes (1984) fez com a fotografia. O trecho que destacamos acima é o primeiro parágrafo do livro *A Câmara Clara*. Ele e seu espanto já não estarão sozinhos, a partir do segundo parágrafo. Seu compartilhamento da solidão é um interessante exemplar na forma como expor os recursos do pensamento, necessários para resistir, como ele menciona, aos sistemas redutores. E para compartilhar o espanto que o conceito *punctum* causou para o surgimento da carta, antes é preciso apresentar a obra em sua estrutura.

Mas antes de apresentarmos nossa leitura da obra, se faz necessário tratar da justificativa para utilizarmos o ensaio sobre a fotografia para pensar o exercício de escrita, quando Barthes escreveu obras que tratam justamente da escrita, como em *O prazer do texto* (1973). Semiólogo e preocupado em investigar a linguagem, ao longo de suas obras, por diferentes perspectivas teóricas (Entler, 2006), *A Câmara Clara* é o último livro publicado em vida e representa, de acordo com Ronaldo Entler (2006, p. 4), um momento de síntese e ao mesmo tempo de ruptura:

Pela trajetória do autor, espera-se que o livro ofereça um debate sobre o estatuto do signo fotográfico, mas, numa primeira leitura, podemos tomá-lo como um romance cujo personagem-narrador comenta de modo fragmentário as experiências com algumas fotos que atravessam seu caminho.

Barthes como “personagem-narrador” tratou de suas experiências, após uma longa trajetória de estudo teórico acerca da escrita e da linguagem (Entler, 2006) e não foi necessário ler esta explicação antes de *A Câmara Clara*, para sentir no texto a manifestação de experiências acerca da escrita. Pode parecer improvável para estudantes sair do uso habitual, mas Barthes (1984) nos prova que outras abordagens são possíveis, desde que deixemos um pouco nosso objeto de interesse falar por si. A liberdade que o autor possui de

criar instrumentos próprios de análise, um tanto distantes de conhecimentos bastante demarcados.

Seu último problema foi a fotografia, mas a escrita não ficou separada do contexto do seu pensamento. Como mencionado por Entler (2006), mais que uma análise sobre a fotografia, o que encontramos em *A Câmara Clara* está próximo de um romance. Assim nossa justificativa pode ser contemplada no amplo movimento de pensamento e de apresentação das singularidades barthenianas.

A obra nasceu pela força de um desejo, mas ao mesmo tempo pelo luto. Seu desejo por compreender a essência da fotografia já existia, mas a morte recente da mãe fazia com que desejo e luto estivessem muito próximos. Na tentativa de reaver a história de vida e os passos maternos por meio das fotos, o autor se deparou com a imagem dela quando pequena. Intitula como a fotografia do “Jardim de Inverno”, havia algo ali que despertava afetos diferentes de outras tantas fotos.

No livro há diversas imagens, tiradas por vários fotógrafos, mas justamente a principal e a que o moveu com intensidade, não é exposta aos leitores. O motivo? Porque o que nos move em uma determinada fotografia é o afeto, que nunca existirá em outros seres na mesma intensidade como a que o marcou. O objeto/personagem principal é descrito por alguém que viu a fotografia, ou seja, sua subjetividade infiltra-se no leitor por uma questão de curiosidade, pelo desejo de entender o olhar do outro pelas palavras.

A Câmara Clara é dividida em duas partes. A primeira trata sobre detalhes de fotografias gerais, encontradas em revistas e livros que o despertavam pelas sensações do desejo. Também encontramos aqui a definição de *punctum* e *studium* para diferenciar seus pensamentos referentes a essas fotografias, pois até então análises sociológicas e históricas não eram suficientes para tratar de questões tão singulares. Na segunda parte, há ampliação do conceito *punctum*, não apenas mais entendido como detalhe que desperta afetos, mas parte de uma foto privada marcada pelo paradoxo retido na imagem de que nela coexistem dois tempos: a realidade e o passado. A menina-mãe existe e a menina-mãe não existe mais (BARTHES, 1984).

De início a essência da fotografia parece ser o objetivo central para se perder nas particularidades do texto e voltar novamente a ser buscada. Assim como não é fechado o entendimento de Barthes sobre o conceito de realidade (ENTLER, 2006) e sobre tantas idas e vindas da forma como se trata o referente, o objeto e o significado nas fotografias. *A Câmara Clara*, como última obra do autor, revela que esse movimento é coerente com o caminho intelectual que percorreu.

Como destaca Perrone-Moises (2012, p.18), Barthes passou pela semiologia e estruturalismo, pela literatura socialista até chegar ao pós-estruturalismo. Caminho que não é evidência de multidisciplinaridade, mas de amadurecimento intelectual. De cada linha teórica conservaram-se lições, mas sempre com intenção de tratar sobre problemas que se repetem ao longo de seu pensamento, como o realismo, a história, etc.

A Câmara Clara é o tipo de obra em que encontramos definições para a fotografia, de uma forma não anteriormente descrita por lugares comuns e em textos comuns. São geralmente pequenos trechos que fazem o leitor se demorar, reler e sentir o que justamente o autor conseguiu colocar em palavras, o que por um instante nosso pensamento quase conseguiu um dia chegar, como em trecho que se segue: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (BARTHES, 1984, p.13). Então com uma fotografia em mãos, a repetição mecânica se faz presente, nos fazendo lembrar o diálogo com Ernest sobre o que leva alguém a pensar do jeito que pensa de forma especial.

Mas *A Câmara Clara* não é formada apenas por esses bons trechos. Entre eles se encontram perspectiva teórica, o diálogo com outros autores e a criação conceitual e leituras de imagens a partir de seus conceitos. Pela perspectiva teórica, é mencionado que a fenomenologia clássica é o seu ponto de partida, mas que não contempla seu estudo total da fotografia (PERRONE-MOISES, 2012). Talvez o autor, por tratar de seus verdadeiros problemas e ter a ousadia de criar caminhos para explicá-los, dê a chance que se formulem palavras que vão ao encontro dos problemas de tantos outros que não conseguiram criar seu próprio caminho. Vamos então à explicação de como desejou desenvolver o problema fotografia.

1.1 Punctum e criação

A primeira definição encontrada para fotografia é que ela é inclassificável, apesar de fazer parte de estudos empíricos, retóricos e estéticos (BARTHES, 1984). Descartadas essas análises que são utilizadas comumente, a questão é saber então qual pode ser o caminho que o autor segue na obra para tratar da fotografia, por isso então a expressão “inclassificável”:

Os livros que tratam dela, aliás muito menos numerosos que os relativos a qualquer outra arte, padecem dessa dificuldade. Uns são técnicos; para *ver* o significativo fotográfico são obrigados a acomodar a vista de perto. Outros são históricos ou sociológicos; para observar o fenômeno global da

Fotografia, estes são obrigados a acomodar a vista muito longe. Eu constatava com o desagrado que nenhum me falava com justeza das fotos que me interessam, as que me dão prazer ou emoção (BARTHES, 1980, p. 16-17).

Para Barthes (1984), leituras técnicas da fotografia implicam o que ele denomina como redução do *corpus* em supressão do corpo singular que se visualiza. A compreensão da “redução do *corpus*” da fotografia, que Barthes tanto critica, fica mais clara quando é dado o exemplo de como geralmente vemos uma foto, e a linguagem estabelecida assim que entramos em contato com a imagem:

Mostre suas fotos a alguém: essa pessoa logo mostrará as dela: *Olhe, este é meu irmão; aqui sou eu criança; etc.*; a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de *Olhem, Olhe, Eis aqui*; ela aponta com o dedo um certovis-à-vis e não pode sair dessa pura linguagem dêictica. É por isso que, assim como é lícito falar de uma foto, parecia-me improvável falar da fotografia (BARTHES, 1984, p. 14, grifo do autor).

Em oposição ao campo técnico que só faz reduzir o *corpus* de desejo é estabelecida, pelo termo “referente”, a primeira característica de análise de fotografias da proposta de Barthes. O “referente” na fotografia denota que “não há foto sem alguma coisa ou alguém” (BARTHES, 1984, p. 16). Essa característica “leva a fotografia para a imensa desordem dos objetos – de todos os objetos do mundo: por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de tal outro?” (BARTHES, 1984, p. 16). São tantas as possibilidades de ver o objeto pela fotografia, que “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1984, p. 16), mas sim a desordem dos objetos.

Diante então de fotos, Barthes queria tratar apenas sobre os objetos diversos que desejava. A esses pensamentos e desejos daquele que vê, empregou-se a denominação “Particular absoluto.” (BARTHES, 1984, p. 13). A dificuldade parece justamente em fazer essa leitura do particular absoluto após tantas respostas dadas pelas ciências, como no caso de interpretações sociológicas ou como opiniões do mundo da fotografia de amadores.

A solidão do autor se fazia, então, pela não concordância com as respostas dadas pela ciência:

Conclui então que essa desordem e esse dilema, evidenciados pela vontade de escrever sobre a Fotografia, refletiam uma espécie de desconforto que sempre me fora conhecido: o de ser um sujeito jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica; e dentro desta última, entre vários discursos, os da sociologia, da semiologia e da psicanálise – mas que, pela insatisfação

em que por fim me encontrava em relação tanto a uns quanto a outros, eu dava testemunho da única coisa segura que existia em mim (por mais ingênua que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor (BARTHES, 1984, p. 18 - 19).

Entre optar pela redução dos seus pensamentos fazendo-os encaixar a outros sistemas já aceitos pela comunidade científica, a escolha é pela possibilidade de formular uma teoria unicamente para seu objeto, na qual denomina como uma ideia bizarra por ser uma tentativa de tratar seu objeto entre a subjetividade e a ciência. Nesse longo exercício de sentir a linguagem de forma inconstante, Barthes passa pela consistência, redução, reprimenda, o abandono e enfim a procura por outros modos (BARTHES, 1984, p. 19).

De forma parecida percebemos “Carta a Ernest” entre essas duas linguagens: a expressiva e a crítica. Crítica pelo domínio da educação por qual estamos envolvidos, e expressiva por querer fazer escrita através dos diálogos travados e sentidos com o personagem Ernest. Nosso desafio, então, estaria em colocar o expressivo dentro do crítico e/ou em mostrar que o expressivo também pode ser crítico. Constantemente por cada encontro que realizaremos no decorrer do trabalho, o texto e as palavras serão questionados. As linhas tenderão a seguir um caminho: o expressivo assumindo o lugar do crítico, e o crítico reivindicando o lugar do expressivo, até o momento em que um não saberá mais ao certo o lugar e os limites que ocupa.

Voltando a Barthes em meio a sua “ideia bizarra” e da escolha pela subjetividade, definem-se, em geral, formas possíveis de leitura das imagens: “Eis-me assim, eu próprio, como medida do saber fotográfico. O que meu corpo sabe da fotografia? Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas [...]: fazer, suportar, olhar” (BARTHES, 1984, p. 20). Diante de infinitos objetos é possível então: o fazer de âmbito do fotógrafo *operator*; o ato de suportar ser fotografado daquele ou da coisa fotografada *spectrum*; e ser aquele que olha e sente *spectator*. Essas são três práticas possíveis que *A câmara clara* define como recurso geral de leitura das fotografias. Mas dentre as três, apenas uma é elencada como guia para fazer-se compreensível seu afeto por determinadas fotos.

O *operator* é rapidamente desconsiderado: “Uma dessas práticas me estava barrada e eu não devia procurar questioná-la: não sou fotógrafo, sequer amador: muito impaciente para isso: preciso ver imediatamente o que produzi” (BARTHES, 1984, p. 20). Ponhamo-nos instantaneamente a imaginar sobre o que esse autor poderia pensar sobre as fotografias e câmeras digitais de hoje. Um Barthes impaciente estaria a prever a evolução da fotografia? Imaginamos aqui que talvez, no máximo, ele tentasse se arriscar como amador, ainda

preferindo encontrar os pontos que o tocam. Mas essa nossa imaginação está mais para o campo da opinião, então a deixemos de lado.

Ele não se arriscava a tirar fotografias. E o Barthes fotografado? Pelo termo *spectrum* é trazida a visão de como um corpo fotografado se torna um objeto, o que confere a estranha interpretação de uma “microexperiência da morte”. Eis o seu relato do que sente e pensa quando o fotografam:

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a posar, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer [...]. Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu *eu* (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou *eu* que não coincido jamais com minha imagem. (BARTHES, 1980, p. 23, 24, grifo do autor).

Ao passo que os termos *spectrum* e *operator* são descartados, a preferência reside em ser o sujeito que olha. Tratemos, então, sobre o entendimento das fotografias a partir do termo *spectator*. As fotografias, quando olhadas, podem despertar “pequenos júbilos”, “uma espécie de aversão” ou nenhum sentimento. Na primeira descrição de uma fotografia, Barthes (1984) afirma que jamais gosta de todas as fotos de um mesmo fotógrafo e que explicar o gosto ou o não gosto, seria uma explicação sobre o estilo do artista/fotógrafo.

Falar de estilo é uma “noção cômoda” (BARTHES, 1984, p. 32). Gostos e estilos fazem parte de uma “subjetividade fácil” e em contramão Barthes (1984) diz desejar oferecer a sua individualidade. Elenca-se, então, os interesses que com o estilo são determinados como “frouxos”: desejo por um objeto, paisagens, o ser amado, espanto e admiração do desempenho do fotógrafo.

O guia para as análises teria mesmo de ser definido pela atração, mas é demonstrado o cuidado na utilização dos termos para tratar sobre a fascinação por determinadas fotos. O exercício de nomear o que o autor sente é no texto um processo longo, com um percurso que não se apresenta em um único fluxo de argumento. Da escolha pelas palavras “aventura” e “animação” para representar o sentimento de fascinação por determinadas fotos, provisoriamente escolhidas, (BARTHES, 1984, p. 36, 37) chegam-se aos termos definitivos *studium* e *punctum*.

A presença desses dois últimos elementos constituía uma aventura em si e que animava cada vez mais seu interesse. Eles fazem parte do que é denominado como “regra” para compreender o que havia de agrado em tantas fotografias. A demonstração da foto “O

exército em patrulha nas ruas”, tirada na Nicarágua em 1979 por Koen Wessing, é o exemplo para tratar sobre a coexistência dos elementos *studium* e *punctum*:

Essa foto me agradava? Me interessava? Me intrigava? Nem mesmo isso. Simplesmente, ela existia (para mim). Compreendi logo que sua existência (sua *aventura*) tinha a ver com a co-presença de dois elementos descontínuos, heterogêneos, na medida em que não pertenciam ao mesmo mundo [...]. Pressenti uma regra estrutural (na medida de meu próprio olhar) e tentei de imediato verificá-la, examinando outras fotos do mesmo repórter (o holandês KoenWessing): muitas dessas fotos me prendiam porque comportavam essa espécie de dualidade que eu acabava de detectar (BARTHES, 1980, p. 40, grifo do autor).

Barthes (1984) afirma sentir esses dois elementos que não pertenciam ao mesmo mundo. Vamos à descrição primeiramente dessa fotografia, na qual foi percebida a dualidade dos sentidos.

Figura 2 - O exército em patrulha nas ruas



“Compreendi logo que a “aventura” dessa foto tinha a ver com a co-presença de dois elementos...”

Koen Wessing: Nicarágua, O exército em patrulha nas ruas, 1979.

Fonte: Barthes (1984, p. 41).

Em “O exército em patrulha nas ruas” então, consta o seguinte: no cruzamento de uma cidade bombardeada, há cinco personagens andando a pé. No primeiro plano da rua, que na foto está posta de forma vertical, há três soldados munidos por longas escopetas. Dois estão na calçada, enquanto outro está um pouco mais atrás, andando na rua de asfalto quebrado e revirado. Os três olham para o fotógrafo. No segundo plano, duas freiras parecem ter pressa para se afastarem daquele cruzamento. Uma vai à frente, sem olhar para os lados, segurando uma mão a outra em frente ao corpo. A segunda não dá para saber ao certo se nota a presença do fotógrafo, se está a olhar o olhar dos soldados ao fotógrafo, ou se nota apenas os soldados.

O braço direito está solto e confere movimento. O terceiro plano é composto por um cenário desolador, parece não haver mais ninguém por lá.

Dada a fotografia, qual interpretação poderíamos fazer se nos fosse perguntado quais seriam aqui os elementos duais? Responderíamos a paz e a guerra. De acordo com Barthes (1984), essa resposta estaria apenas demarcada ao que se compreende como cultura, como *studium*. Então qual a característica que confere a dualidade que não seja a paz e a guerra?

Vamos primeiro ao entendimento de *studium*, para entendermos a dualidade e o campo heterogêneo:

O primeiro, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo [...]. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente [...] que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (BARTHES, 1984, p. 45- 46).

Voltemos à situação do fotógrafo que imaginamos estar na Nicarágua para cobrir os acontecimentos de instabilidade política. A descaracterização das ruas pelo bombardeio, a farda dos militares, o interesse daquele que vê a imagem para saber em quais condições findou esse acontecimento histórico, enfim, evidências de uma guerra. Essa descrição que acabamos de fazer é o *studium*, aliás, quando é fácil descrevermos uma foto e quando é fácil encontrar a palavra para descrever a situação é porque se encontra nela o *studium*.

A fotografia nesse caso está por informar, e é clara a intenção da imagem, trazendo implicações referentes ao papel da cultura e da educação:

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura [...] é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) (BARTHES, 1984, p. 48, grifo do autor).

Não há no trecho acima uma posição contra a informação e contra a cultura. Mas o posicionamento de que seu interesse pelo *studium* nas fotografias ocorre por “afeto médio”, por não conter o prazer e muito menos a dor (BARTHES, 1984). Diferentemente do que ocorre com o *punctum*, que na fotografia da Nicarágua aparece por meio das freiras. A presença delas não é a representação da religiosidade em meio à guerra. Pois religiosidade é uma palavra de acesso rápido em mente como instrumento de descrição, e não explica facilmente a consternação que causa ao autor: “O que posso nomear não pode, na realidade,

me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio” (BARTHES, 1984, p. 80).

No caso da Nicarágua, qual é esse distúrbio? Sim, são as freiras. Não pelo fato de elas destoarem culturalmente do cenário de guerra, mas por parecerem para Barthes um detalhe-surpresa. A presença de um detalhe que soe ao acaso em uma imagem tão grande, criando assim na foto uma “força de expansão” (BARTHES, 1984, p. 73). No entanto, não são todos os detalhes, verdadeiramente detalhes, como quando são colocados com intenção, como “artifício na obtenção da foto” (BARTHES, 1984, p. 75). Nesses casos, os detalhes não o afetam.

Figura 3 – Anormais em uma instituição



*“Desprezo todo saber,
toda cultura . . . vejo apenas
a imensa gola Danton do garoto,
o curativo no dedo da menina . . .”*

Lewis H. Hine: Anormais em uma instituição, New Jersey, 1924.

Fonte: Barthes (1984, p. 79).

Mas tudo é diferente quando eles são dignos de afeto, seu olhar para com eles é “insistente”. Além das freiras são dados outros exemplos, como a foto de duas crianças de uma instituição, cujas anormalidades parecem ser o tema da foto. No entanto, para Barthes, o curativo no dedo de uma menina e a imensa gola da blusa de um menino são os pontos que se destacam. Algo que pode ter tocado unicamente o afeto de Barthes.

Esses detalhes não tinham nos tocado, o que fazia suspeitar desta leitura e até mesmo da capacidade de poder encontrar em *A Câmara Clara* um *punctum* só nosso. A tentativa foi por lembrar possíveis *punctuns*, pela recordação de criança na demora para ver as fotos encontradas em livros de arte das bibliotecas de casa ou das escolas. Havia uma demora para

olhar essas fotografias, mas em algum momento ocorreu afeto por detalhes, como os estabelecidos aqui?

Mas não foi preciso ir muito longe. Nosso *punctum* estava em *A Câmara Clara* na fotografia onde encontramos Ernest. Na terceira seção deste trabalho, traremos justamente, na leitura da carta, a compreensão atual desse conceito e de como ele foi sentido na época durante a escrita dela. No entanto, adiantando um pouco nossa compreensão, é possível afirmar que o *punctum* detalhado na carta se faz presente nas diferentes compreensões que Barthes estabelece nas duas partes do livro: o detalhe, como vimos até o momento, e do noema “Isso existiu”:

Na época (no início deste livro: já está longe) em que me interrogava sobre minha ligação com certas fotos, eu julgava poder distinguir um campo de interesse cultural (o *studium*) e essa zebrura inesperada que às vezes vinha atravessar esse campo e que eu chamava de *punctum*. Sei agora que existe um *outropunctum* (um outro *estigma*) que não o *detalhe*. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“isso-foi”), sua representação pura (BARTHES, 1984, p. 141).

O “Tempo” é realmente o termo-chave que queremos reforçar para a compreensão de movimento e construção conceitual realizados na segunda parte do livro *A Câmara clara*. É um termo-chave pelo fato de que ele se dá tanto na prática (a forma como encontrou em uma fotografia antiga a foto de sua mãe com apenas cinco anos de idade), quanto teoricamente para tratar sobre a ordem fundadora da fotografia que é o referente.

Lembremos que no início do livro é mencionado que toda fotografia tem o seu referente, seja ele sujeito ou objeto. E que diferentemente de outros sistemas de representação, na fotografia o objeto ou o sujeito é uma “coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva” (BARTHES, 1984, p.115, grifo do autor). Sobre outros sistemas de representação ele dá o exemplo da pintura que “pode simular a realidade sem tê-la visto” (BARTHES, 1984, p. 115): “[...] na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia”.

O nome escolhido para essa marca da Fotografia é “Isso Foi”: Isso que esteve diante da câmera, que se faz presente na foto, mas que ao mesmo tempo não existe mais. O espanto é pelo fato de o nosso olhar captar, em um só instante, esses dois momentos, o de existência e de não mais existência. Eis então o choque que Barthes (1984, p. 118) afirma sentir:

[...] a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repentinamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que isto está morto.

Essa especificidade do tempo entendida no referente se deu pelo descobrimento de uma fotografia antiga da mãe de Barthes, com idade de cinco anos. Ele afirma que a descoberta dela se deu por uma “remontagem do tempo”: na organização das fotografias, ele começou pela última foto em que ela aparece já bastante debilitada pela velhice, até findar todas as fotografias em uma última, que é o primeiro registro fotográfico dela. Nessa “remontagem do tempo” encontrou diante de seus olhos a “mãe-criança”, restando como essencial a “clareza de seus olhos” (BARTHES, 1984, p. 106 - 107).

Como a clareza dos olhos da menina da fotografia era a mesma da mãe que exigia cuidados de uma “maternidade” do filho, devido às doenças da velhice que acometiam, relata-se, então, a confusão entre a “pequena filha” e a “criança essencial da foto”. Nada mais que um exercício para reconhecer que a mãe está ora em pedaços e ora encontrada essencialmente (BARTHES, 1984). Ao certo, entre pedaços ou não, o que fica mais destacado, em nossa leitura sobre esse novo olhar para o *punctum*, é acerca do “esmagamento do tempo”: o referente que está morto e que vai morrer (BARTHES, 1984, p. 142). Nas palavras de Barthes: “O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha criança-mãe, eu me digo: ela vai morrer” (BARTHES, 1984, p. 142).

Conforme Entler (2006, p.5), “Desde o início do livro, Barthes considera a possibilidade de construir uma teoria, mas resiste em apresentar uma conclusão sobre o estatuto da fotografia. Prefere falar da experiência de estar diante de algumas imagens”. A tentativa era pela fotografia, mas o encontro foi pelas fotografias e sua experiência com elas. Teoria que não se fechou, assim como a percepção do tempo e de uma essência revelada até mesmo pelo título de *A Câmara Clara*:

[...] câmara clara é mais que um trocadilho. Refere-se à câmara lúcida, um aparelho surgido no início do século XIX, que permite, através de um prisma, ver simultaneamente o objeto que se deseja representar e a folha em que será feito o desenho. O efeito ótico de sobreposição permite ao desenhista copiar com facilidade os contornos do objeto no suporte. Barthes resgata esse aparato esquecido na história para dizer que a essência que encontra na fotografia não é de ordem profunda, íntima; ela está fora, no elemento exterior que através dela se evidencia (ENTLER, 2006, p. 8).

E é a partir da “apenas possibilidade de uma teoria” que entra a ponte com a filosofia de Deleuze e Guattari (1992). Pelo ponto de fuga que encontramos em Barthes e pela essência não profunda, partiremos por uma definição de filosofia e de conceito que nega totalmente a essência:

Ocorre que os conceitos têm vários aspectos possíveis. Por muito tempo eles foram usados para determinar o que uma coisa é (essência). Nós, ao contrário, nos interessamos pelas circunstâncias de uma coisa: em que casos, onde e quando, como etc.? Para nós o conceito deve dizer o acontecimento, e não mais a essência (DELEUZE, 2000, p. 37).

Todo o pensar que cerca o tema essência seria difícil se não compreendêssemos que o que está em questão são os modelos de pensamento. Partindo da definição de Châtelet (1994, p.25) de que “[...] a essência é, em uma realidade sensível qualquer, aquilo que é permanente, que não muda, que subsiste, quaisquer que sejam os acidentes”, fica mais claro porque Barthes colocou a essência como não profunda para destacar sua singular leitura acerca da fotografia e porque Deleuze e Guattari (1992) negam a essência para propor a criação como papel também da filosofia.

De acordo com Souza (2012), no artigo “Rizoma deleuze-guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação”, as obras dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari são “[...] oriundas de um momento de convulsão epistemológica [...] produzindo conceitos que respondam às incertezas e momentos de crise do pensamento” (SOUZA, 2012, p. 237). A partir dessa proposta de compreender os passos do pensamento é que nos identificamos com a necessidade de também compreender os passos de nossa escrita, que pretende escapar dos modelos que tanto nossos autores questionam.

Entre elas a ideia da árvore que toma o conhecimento ramificado, a partir de um único tronco:

Este modelo de árvore é tão emblemático no senso-comum ocidental, que são poucas aquelas ciências que se afastam da filosofia, suposta raiz de todo o pensamento, plantada no substrato do saber popular com medo de atrofiar suas raízes, assim, deixando, de se alimentar, alimentar-se da essência deste substrato. A crítica Deleuze-guattariana desta compreensão do pensamento está na própria inércia que o modelo representa, cujos galhos só podem se comunicar com o tronco e nunca entre si (SOUZA, 2012, p. 242).

Barthes questionou o modelo de pensamento, ao ter observado que o que realmente pensava estava por vezes travado entre as linguagens da ciência. Não teria como escolher

outra perspectiva teórica, quando nossa decisão foi por perguntar o que a escrita da carta teve de tão singular.

1.2 Barthes e a escrita

Pontuar a estrutura de *A Câmara Clara* foi um exercício de aprofundamento teórico e de constatação da impressão de que o que nos seduz é o movimento de sua escrita, seja qual for seu objeto de análise. Estudar os conceitos fotográficos poderia trazer a falsa impressão de distanciamento do nosso objeto de estudo, mas à medida que a leitura deles era aprofundada, cada vez mais a linguagem barthesiana nos envolvia.

Pela procura de soluções já propostas da relação de Barthes com a escrita, em Leyla Perrone-Moisés (2012) foi possível encontrar análises de algumas das obras desse autor que seriam possibilidades para desenvolver o estudo de nosso objeto. E para além dessas obras, com Moisés (2012, p. 26) compartilhamos o interesse de ver Barthes como escritor:

Acima de sua vocação de pesquisador e de professor, está a sua vocação de escritor [...]. Seu estilo é metafórico, e exerce uma particular ironia com relação ao referente e com relação a ele próprio. Envolve o objeto pouco a pouco, assim como envolve o leitor. Seu modo de abordagem é fenomenológico: a descrição vai descrevendo círculos, numa espiral que acaba por agarrar o objeto numa definição inesperada e feliz. Frequentemente, Barthes apresenta o objeto de sua crítica segundo uma ótica de estranhamento, de modo que, quando ele o nomeia finalmente, temos a surpresa de o reconhecer e de o receber enriquecido por essa nova abordagem.

O escritor que particularmente interessa Moisés (2012) é o que faz parte de linhas de estudos críticos da linguagem. Barthes que percorreu ao longo da sua trajetória de pesquisa pelas linhas existencialista, marxista, psicanalítica, fenomenológica e estruturalista é criticado como “inconstante” apesar de ser mais conhecido como representante da crítica fenomenológica e estruturalista, que com “[...] Michel Butor são os grandes representantes desse tipo de crítica” (MOISÉS, 2012, p. 18).

No entanto, pela censura que se faz a Barthes é que Moisés estende como defesa, destacando a “inconstância” como essencial para que a escrita tenha força como criação e como língua viva, pois “A abertura de Barthes à contemporaneidade, sua permanente disponibilidade para o novo são as qualidades que seus detratores veem como defeitos” (MOISÉS, 2012, p. 26).

Não apenas a “inconstância” é criticada, mas também o tratamento que Barthes emprega ao escritor como criador. Moisés (2012, p. 19) destaca que críticos marxistas como Macherey não consideram o escritor como criador:

Evidentemente, Macherey toma a palavra criação no sentido de tirar do nada. Ora, a palavra criação é também sinônimo de invenção, isto é, criar uma forma nova ou um arranjo novo, e neste sentido nada tem de mítico.

Inconstância, criação e outros tantos termos e conceitos que vamos encontrando pela revisão em Moisés e que se enquadrariam muito bem para escolhermos Barthes como nosso único referencial teórico.

Mas ao mesmo tempo em que as obras mencionadas por Moisés (2012) -*Critique et vérité* e *S/Z*- poderiam explicar a nossa experiência de escrita da carta como influência da escrita de Barthes, elas também nos fornecem meios para entender a necessidade de nos apreendermos em outra obra e outros autores e que marcam nossa experiência de escrita como movimento.

A solução para entender a influência de *A Câmara Clara* para a produção da carta poderia ser aprofundada pelo estudo da obra *S/Z*: “*S/Z* nos mostra, de modo brilhante, como uma escritura se torna leitura e uma leitura se torna escritura. Por outras palavras, como um grande texto pode dar nascimento a outro grande texto, através de uma leitura criativa” (MOISÉS, 2012, p. 29). Não queremos aqui ter a pretensão de afirmar que a carta é um grande texto que nasceu pela influência do texto de Barthes, mas pela identificação com o que se entende por leitura criativa.

“Carta a Ernest” por essa perspectiva é uma “escritura” que parte de uma “leitura”. Mas não qualquer leitura ou qualquer ato de escrita. O estudo por *S/Z* seria o de aprofundar primeiramente como se dá a leitura criativa para serem adicionados princípios dessa nova “escritura”.

No entanto, pela mesma obra encontramos a justificativa para confiarmos no caminho que nossa escrita quer levar – por meio dos conceitos de Deleuze e Guattari (1992), para entender o porquê de a carta ter sido um exercício tão diferente de outras escritas já realizadas em trabalhos acadêmicos:

A ideia central expressa em *S/Z* é a da pluralidade do texto. O texto (falamos, evidentemente, do grande texto) é plural. Admite leituras porque *sua medida é o infinito da linguagem*. O que se deve buscar num texto não é a estrutura única e imutável – segunda Barthes, essa não existe [...]. O texto tem uma estrutura plural e a leitura é a busca de um caminho, ele não nega

os outros, apenas se afirma como um itinerário possível (MOISÉS, 2012, p. 29 - 30, grifo do autor).

Nem mesmo se esta dissertação fosse refeita com a mesma proposta e com a mesma estrutura dos capítulos, nossa leitura de *A Câmara Clara* ganharia novos caminhos, sendo muito difícil a estrutura sustentar, enquanto carapaça, a tudo aquilo que se faria transbordar.

E como o itinerário é feito por aquele que escreve, não pretendemos negar *S/Z*, mas apenas escolhemos, no momento, o caminho do conceito proposto por Deleuze e Guattari (1992). Entre a obra que funda nosso estudo e a outra que fechará a leitura da carta, o ponto marcante que ambas compartilham é a estrutura plural que contém seus textos.

Fala-se em textos difíceis. Não seria, então, a dificuldade a negação do leitor em saber lidar com estruturas plurais? Sendo nosso estudo um problema, verdadeiramente problema, estruturas plurais deixam de ser problemas para serem contatos permanentes: a primeira leitura quando o problema nasce, a segunda leitura para montagem da proposta de projeto, a terceira leitura para aperfeiçoamento do projeto, aquela em que são buscadas as respostas. Teria a leitura um fim? De acordo com Moisés (2012, p.30): “Não há receita de leitura, pois a verdadeira leitura é criação, e esta não se ensina”.

Não importa mais, então, quantas vezes são necessárias para um “bom” entendimento do texto, ou se ele é difícil ou não. Pois, “[...] a obra é necessária não como produto de um estado de coisas, mas como resposta a certas *faltas*, a certas *falhas* num estado de coisas. É nesse sentido que a obra é criadora” (MOISÉS, 2012, p. 22, grifo do autor).

Nessas propostas encontradas em *Com Roland Barthes*, a fim de conhecer ainda mais nosso problema escrita, nos deparamos justamente com um elemento que nos é essencial: a carta. Na verdade são cartas que a autora trocou durante longo tempo com Roland Barthes. O livro além de reunir artigos escritos sobre Barthes, ao longo de quarenta anos, traz cartas enviadas por ele e entrevistas concedidas a quatro diferentes entrevistadores.

Ao todo estão presentes no livro 17 cartas separadas em dois capítulos. O primeiro traz artigos sobre Barthes escritos por Moisés, entre os anos de 1968 a 1974, e mais 12 cartas recebidas em agradecimento aos artigos escritos e enviados a ele, assim como agradecimentos pelas traduções das obras “Crítica e verdade” e “Ensaios críticos”. O segundo capítulo traz mais cinco cartas e textos ainda mais aprofundados pelo “ensinamento de Barthes” que correspondem ao período de 1975 a 1979.

Dentre os pontos-chave que foram levantados sobre o conjunto da obra barthesiana por essa revisão bibliográfica aqui escolhida, concluímos com a imagem de Barthes definida por Moisés (2012, p. 26) como aquele que foi “[...] um enamorado de sua própria linguagem”.

“Desperto muito rápido desse esquecimento. Apressadamente arranjo uma lembrança, uma perturbação”.

(*BARTHES*, 1981).

2 “ PODE O MAR AFOGAR MINHAS LEMBRANÇAS? ”

“Pode o mar afogar minhas lembranças?” é a fala de um menino que fazia parte de uma roda filosófica intitulada “O que acontece quando a escola e a vida se encontram para filosofar” promovida por Adelaíde Corrêa Léo e Lana Costa de Andrade, durante o VII Colóquio Internacional de Filosofia de Educação, realizada na UERJ, em setembro de 2014. A proposta nessa oficina era a de participarmos com as crianças, com perguntas que partiram da leitura de um fragmento do romance *Robson Crusoe*. Foram muitas perguntas, mas esta ressoa até hoje no nosso mar de palavras e pensamentos pela necessidade atual de mergulhar no mar do “caos”.

Como vimos na seção anterior, Barthes (1984) não queria esquecer seus afetos pela fotografia. Na leitura de *A Câmara Clara*, não queríamos esquecer o *punctum* encontrado em Ernest. Escrita a carta, nosso *punctum* estava guardado, mas outro “afeto” surgiu. Pela trajetória até aqui mencionada, esta dissertação pode ser considerada o terceiro exercício consecutivo pelo não esquecimento, agora indicativo ao processo de criação de conceitos influenciadores de uma escrita que se faz pensante. A peleja com a solidão e com o esquecimento parece, dessa forma, não ter fim. E Deleuze e Guattari (1992) tratam justamente dos movimentos que marcam a insistência do pensamento pela fuga eterna de nossas mentes.

Quando lemos um livro, lemos geralmente do início ao fim. Mas a releitura quando é acompanhada ao processo de escrita se torna um tanto mais peralta dando saltos e enxergando fragmentos do texto distantes entre si, mas que nunca deixaram de estar de mãos dadas. Caos, opinião, filosofia, arte e ciência são inicialmente as palavras-chave para entendermos, nessa obra, os abraços entre as palavras. E ao findarmos a dissertação, poderemos visualizar os abraços possíveis para que o nosso pensamento não seja esquecido. Já que os saltos são importantes para este trabalho, começemos pelo que se destaca na conclusão de *O que é filosofia?* Começar pelo fim, terminar pelo começo, retomar pelo meio são constantes neste trabalho.

Ao ter nosso pensamento em fuga, podem ser duas as atitudes a serem tomadas: opinar ou mergulhar. Pela necessidade de dar um “mínimo de regra” ao caos que nos cerca, cria-se como proteção a opinião (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 237). As informações encontram-se aos montes e opinar sobre todas elas é um exercício que pode nos trazer a impressão de certeza acerca do nosso conhecimento e também da cultura que nos rodeia. No entanto, há espaço ao pensamento? Para aquele que justamente nenhuma informação consegue responder ou explicar?

Perdemos sem cessar nossas ideias. É por isso que queremos tanto agarrarmo-nos a opiniões prontas. Pedimos somente que nossas ideias se encadeiem segundo um mínimo de regras constantes, e a associação de ideias jamais teve outro sentido: fornecer-nos regras protetoras, semelhança, contiguidade, causalidade, que nos permitem colocar um pouco de ordem nas ideias, passar de uma a outra segundo uma ordem do espaço e do tempo, impedindo nossa *fantasia* (o delírio, a loucura) de percorrer o universo no instante, para engendrar nele cavalos alados e dragões de fogo (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 237, grifo do autor).

Enquanto a opinião é a proteção perante o caótico, no “mergulho” o caos é enfrentado. E a filosofia assim como a arte e a ciência são aquelas que se lançam ao caos tendo na volta algo a pensar. Para cada caminho há peculiaridades na forma como escolher enxergar o caos. Se o “pintor passa por uma catástrofe [...] e deixa sobre a tela o traço dessa passagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 239), podemos tomar caminhos parecidos ao nosso objeto de estudo que é a escrita e a fotografia como parceira. Nossos traços deram início em Barthes quando a escrita se fez como imagem e como carta, e o encadeamento depois em Deleuze e Guattari (1992) para tratar acerca do nosso exercício que se faz, portanto, mais como caminho e não como ideia pronta. Ato fotográfico e de escrita que recapitulam o pensar.

Pegamos carona, então, ao termo “caos” o que implicará a todo o momento se a escrita como instrumento está mais próxima da arte, da ciência ou da filosofia. Desde que na verdade ela combata a opinião, e apesar de querer vê-la unicamente pela perspectiva da filosofia, não há como negar a potencialidade por outras formas de se olhar o caos. Assim como o pensamento, sentimos a escrita e a fotografia em um devir constante. Um dia ela foi carta e agora dissertação. Pensamos sobre a colocação das palavras e da imagem quando aproximadas ora pela ciência, ora pela arte ou pela filosofia. A estrutura, a mudança de conceitos e de perspectiva teórica. O atual exercício é o de tentar fazer o mergulho focado inicialmente na filosofia, mas sem nunca deixar de lado a impressão dos limites tênues entre a ciência e a arte.

Para não nos perdermos em um caos tão caótico, o ponto de apoio no presente trabalho é o da concepção de uma filosofia que não demonstra ser tão amiga direta do saber. No primeiro sentido que vem em mente acerca da filosofia veiculamos sua composição ao significado da amizade pela sabedoria, no entanto, Deleuze e Guattari (1992) preferem primeiramente a aproximação do caos como suposto inimigo, já que comumente é para onde se perdem nossos pensamentos e ideias.

Seria o caos nosso inimigo, ou seria inimiga a proteção rápida e cega pela opinião? “Diríamos que a luta contra o caos implica em afinidade com o inimigo, porque uma outra luta se desenvolve e toma mais importância, contra a opinião que, no entanto, pretendia nos proteger do próprio caos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 239). Pretendemos, portanto, nos apoiarmos nessas duas lutas. A negação da opinião e a escolha pelo mergulho. Não é fácil mergulhar, o fôlego pode ser curto. E para quando o fôlego estiver acabando, bastará lembrar que para escrever a carta não foram dadas “regras protetoras” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 237).

A filosofia nessa perspectiva é a possibilidade de mergulho daquilo que consideramos como nosso atual *punctum*: o encantamento pela forma como Barthes criou seus conceitos *punctum* e *studium* e como ele permitiu sua escrita ser vista pelos passos tortuosos e “infinitos” (Deleuze; Guattari, 1992) característicos do pensar. Não queremos aqui definir que a forma como *A Câmara Clara* foi escrita pode ser a rigor filosófica ou estritamente do campo da arte. Também não pretendemos forçar aproximações das perspectivas teóricas das duas obras principais que escolhemos para nosso estudo.

Nosso *punctum* pela escrita que pretende seguir os caminhos do pensar já existia, quando pelo grupo de estudo “Filosofia com crianças” foi proposta a leitura da obra *O que é filosofia?* E na primeira leitura, sempre quando Deleuze e Guattari descreviam acerca da criação e dos conceitos, não saía da mente a imagem do Barthes criador e escritor. Pesquisas e levantamentos bibliográficos são essenciais na pesquisa, mas nada é parecido quando o livro nos encontra. Amigo livro ou o livro amigo: nossa escolha confere dessa forma qual relação a ser estabelecida com o pensar. E ainda mais, quais as peculiaridades dessa amizade entre obras e autores que adotamos como caminho.

2.1 Conceito, plano de imanência e personagem conceitual

E assim se inicia nosso estudo da obra *O que é filosofia?*, relembrando que desde o início Barthes e Ernest são nossos amigos. Pois segundo Deleuze e Guattari (1992, p.8, grifo do autor), para a filosofia como criação de conceitos, existem alguns companheiros nesse trajeto:

Simplesmente chegou a hora, para nós, de perguntar o que é a filosofia. Nunca havíamos deixado de fazê-lo, e já tínhamos a resposta que não variou: a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos. Mas não seria necessário somente que a resposta acolhesse a questão, seria necessário também que determinasse uma hora, uma ocasião, circunstâncias, paisagens

e personagens, condições e incógnitas da questão. Seria preciso formulá-la “entre amigos”, como uma confiança ou uma confiança [...].

E justamente foi o que fizemos até o momento: tratar das “circunstâncias”, da “paisagem” e dos “personagens” que nos cercaram e principalmente sobre as incógnitas que tentaremos responder.

O que é a filosofia? é composta em duas partes. A primeira trata sobre a Filosofia e a segunda sobre a Filosofia, Ciência e Arte. Concentrar-nos-emos na primeira parte na qual são aprofundados os elementos que compõem e que dão vida à afirmação de que filosofia é criação de conceito: “O livro é um ensaio em torno dessa definição, a explicitação do sentido do conceito (sofha) e de amizade (philia); ou, em outros termos, a obra é a própria construção do conceito de filosofia” (GALLO, 2008a, p. 34).

Construção que se faz por três termos. O conceito propriamente, o plano de imanência e os personagens conceituais, sendo que esses elementos implicam na ação de três verbos:

A filosofia é então constituída por essas três instâncias correlacionais: o plano de imanência que ela precisa traçar, os personagens filosóficos que ela precisa inventar e os conceitos que deve criar. Esses são os três verbos constituintes do ato filosófico, e não contemplar, refletir e comunicar [...] (GALLO, 2008a, p. 47).

Refletir parece estar usualmente ligado a tanto de nossos afazeres estudantis. Refletimos sobre textos, questões e aulas, e entre o contemplar, comunicar e refletir, este último parece ser difícil de distanciar da concepção que temos da filosofia. Mas sendo esta uma disciplina, vale salientar que para Deleuze e Guattari (1992, p. 12) “toda disciplina tem de engendrar suas próprias ilusões, e de se esconder atrás de uma névoa que ela emite especialmente”. E entre ilusões e névoas se fez necessário uma obra que abrisse espaço para a defesa de uma definição mais precisa para a filosofia, para além da habitual referência do despertar e espanto. Os autores consideram estas últimas “atitudes interessantes”, no entanto “fatigantes a longo prazo”, pois “ não constituem uma ocupação bem definida, uma atividade precisa, mesmo de um ponto de vista pedagógico” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 13).

Se refletir, contemplar e comunicar “[...] não são disciplinas, mas máquinas de construir Universais em todas as disciplinas” esta definição vai ao encontro da afirmação de que “O primeiro princípio da filosofia é que os Universais não explicam nada, eles próprios devem ser explicados” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 13).

De modo ainda mais detalhado segue abaixo o porquê da filosofia não ser definida como contemplação, comunicação e reflexão:

Ela não é contemplação, pois as contemplações são as coisas elas mesmas enquanto vistas na criação de seus próprios conceitos. Ela não é reflexão, porque ninguém precisa de filosofia para refletir sobre o que quer que seja: acredita-se dar muito à filosofia fazendo dela a arte da reflexão, mas retira-se tudo dela, pois os matemáticos como tais não esperaram jamais os filósofos para refletir sobre a matemática, nem os artistas sobre a pintura ou a música [...]. E a filosofia não encontra nenhum refúgio último na comunicação, que não trabalha em potência a não ser de opiniões, para criar o ‘consenso’ e não o conceito (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 12-13).

Sendo então a definição da filosofia o conhecimento por puros conceitos façamos o movimento, agora, de nosso estudo da obra. Primeiramente característica por característica, para depois destacar o agrupamento entre conceito, plano de imanência e personagem conceitual como defendido pela obra.

2.1.1 O conceito

São muitas as características que compõem o “conceito” em *O que é filosofia?* Seria tão fácil se os conceitos fossem simples, mas eles não são. Talvez porque eles precisam acompanhar a complexidade dos caminhos traçados do pensamento. Mas a dificuldade para entender a definição de conceito por Deleuze e Guattari, de acordo com Gallo (2008a), é devido às noções de conceito já concebidas. Sem a postura de desconstrução dessas noções fica difícil conceber que essa definição é “[...] a um só tempo, mais e menos do que aquelas com as quais estamos acostumados a lidar. Por exemplo: o conceito não é apenas um operador lógico; é mais que isso e menos que isso [...]” (GALLO, 2008a, p. 38).

Mas a maior dificuldade pode estar em não compreender aqui o conceito negado como universal. Como posto pela tradição filosófica, o universal tem seu sobrepeso quando comparado às singularidades. E a definição deleuze-guattariana trata da singularidade por justamente se colocar a favor dos acontecimentos. Como colocado nas palavras de Gallo (2008a, p. 38):

Tampouco o conceito é um universal, na medida em que é próprio do conceito colocar o [...] que é sempre singular. [...] Ora, para nossos filósofos, o conceito não é uma representação universal. Podemos definir o conceito, na visão dos filósofos franceses, como sendo uma aventura do pensamento [...].

Quando conhecemos a proposição de Deleuze e Guattari (1992) sobre a peculiaridade da filosofia como criação de conceitos e de que o conceito é aventura, o exercício que fizemos

foi o de tentar lembrar os conceitos e filósofos por quais já passamos e a reação que se fazia como aventura para uma estudante não acostumada com o que a filosofia tinha a oferecer. Não há como, então, não recordar do primeiro contato com a filosofia pelo livro *O mundo de Sofia* de Jostein Gaarder. Até então ler um livro fazia parte do ato de deitar na cama ou esquecer-se sentado no lugar mais confortável, jogado às imagens de personagens e paisagens que iam se formando.

Em *O mundo de Sofia* esquecer-se dessa forma foi possível. Mas quando em cada capítulo foram apresentados os filósofos e seus conceitos, a postura enquanto leitor se transformou. Era o primeiro contato com a filosofia e com conceitos, e a dificuldade foi bem grande. A leitura era demorada e era preciso até mesmo o apoio em um recurso praticado para entender tudo o que pode ser considerado como complexo: desenhar em uma folha de papel as palavras como em um mapa, mas com a diferença que nesse mapa as direções e flechas podiam mudar, a qualquer momento, as ordenadas do pensamento sobre tudo que começava a ser tocado pela filosofia.

Nesse exercício se fazia necessário visualizar o todo sem deixar de lado nenhum detalhe, e hoje o diferencial está pelo fato de que pela primeira vez a definição de conceito em Deleuze e Guattari nos remete à primeira forma como foi possível apoiar os conceitos em nosso mapa das palavras e das ideias. Sendo o conceito marcado através da ação como “[...] uma ressignificação do mundo” (GALLOa, 2008, p. 39), vemos nesse exercício de mapa das palavras a “ressignificação” de nossos pensamentos.

Entre as setas e flechas que desciam, subiam e que eram apagadas e tantas vezes reformuladas (na maioria das vezes, elas precisavam ser coloridas para diferenciar e destacar certos movimentos), o que sustentava esses traços eram as palavras ou citações de uma ideia que queriam se fazer como pensamento. Seriam essas palavras e setas e todo o plano desenhado um modelo parecido da composição do conceito de Deleuze e Guattari?

“Todo conceito tem componentes” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 23), não sendo ordenado por um só, mas também sem o exagero de afirmar que pode ter todos os componentes que possam existir, afinal se compreendesse um número infinito de componentes seria inviável nosso exercício de colocar no papel nosso estudo de determinado conceito.

Voltemos novamente à visualização de como era rabiscado no caderno nosso esquema de mapa das palavras e que se parece atualmente à forma como a escrita da dissertação vai se desenvolvendo. Definitivamente uma bagunça que por um instante entendemos, mas que

quando retomados depois de certo tempo, não sabemos ao certo o que uma determinada palavra representa, ou por que uma seta leva justamente ao direcionamento de uma determinada ideia. É possível retornar ao caos da mesma forma? Com a mesma leitura para entender aquele desenho no início disforme?

Isso nos remete à definição de que “Todo conceito tem um contorno irregular [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 23), e o exercício da escrita parece perpassar entre esses contornos, de conceito a conceito. Sentimos que se tivéssemos nos apoiado na definição do conceito contido por um contorno regular, nosso objeto de estudo nunca seria a escrita e muito menos o processo criativo de um autor como Roland Barthes.

O sentido de um “contorno irregular” para o conceito não é encontrado apenas em Deleuze e Guattari (1992), pois conceitos possuem histórias que precisam se apoiar em traços de tantos outros filósofos:

[...] de Platão a Bergson encontramos a ideia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário. É apenas sob essa condição que pode sair do caos mental, que não cessa de espreitá-lo, de aderir a ele, para reabsorvê-lo (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 23).

A forma como é desenvolvida a estrutura da obra *O que é filosofia?* remete ao que ela defende. Sua criação é justamente fundamentada na articulação e na história conceitual pelo apoio em exemplos de conceitos em outros filósofos. Ao todo são treze exemplos espalhados ao longo dos dois capítulos e de todos os subitens, contendo citações em Descartes, Platão e Kant, afinal não se faz conceito do nada, mas também não se deve ficar apenas na revisão histórica da filosofia.

Todos esses movimentos para responder ao problema *O que é a filosofia?* Última obra escrita por ambos, condizente com a afirmação de que ela pôde ser escrita por trazer respostas apenas oferecidas pela experiência da velhice:

Talvez só possamos colocar a questão *O que é filosofia?* tardiamente, quando chega a velhice, e a hora de falar concretamente. De fato, a bibliografia é magra. Esta é uma questão que enfrentamos numa agitação discreta, à meia-noite, quando nada mais resta perguntar (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 7).

Problemas da velhice nos remontam o pensamento sobre os problemas levantados em uma vida inteira, caso a filosofia nos acompanhe nesse trajeto. Problema último de

pensadores, problemas primeiros de estudantes: o que permanece são os problemas. Afinal “todo conceito remete a um problema [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 24).

E um problema sem conceito, pouco é ou pouco se torna um problema. Ao pensarmos sobre nosso problema acompanhado primeiro pelo *punctum* e depois pela criação de conceitos, sempre fica a dúvida sobre seu nascimento e na forma como é possível encontrar as respostas, mas com a sensação de que, pelo menos, o problema se faz presente e toma corpo.

Primeiro sobre a escolha de ver nosso problema pela perspectiva da filosofia. Nossas perguntas na forma como são escritas no projeto, acreditando se fazer ciência e à medida que o texto da dissertação ganha seus parágrafos acreditamos estar próximos da filosofia. Essa relação sempre é elucidada por Deleuze e Guattari (1992, p. 24): “Deixamos de lado a questão de saber que diferença há entre um problema na ciência e na filosofia. Mas, mesmo na filosofia, não se criam conceitos, a não ser em função dos problemas que se consideram mal vistos ou mal colocados”.

Dúvida essa que podemos considerar como rigor metodológico, como se escolhe a fundamentação teórica e o porquê da escolha em filosofia. Com olhar voltado a estudos que tratam acerca da influência do filósofo Deleuze e Deleuze e Guattari (1992) para com a educação, destacam-se alguns artigos e propostas de Silvio Gallo. O domínio de conceitos, de pensamentos e a certeza da aprendizagem que costumam marcar o caminho do estudante começam a ser questionados pelo caminho da filosofia que até o momento foi percorrido.

Para Gallo (2008b), no artigo “O problema e a experiência do pensamento: implicações para o ensino da filosofia” é possível encontrar uma discussão acerca da atitude frente ao problema e sobre o papel do estudante que precisa pensar a partir de seus próprios problemas, que por esse aspecto amplia a concepção de educação em que estamos envolvidos. Trata-se basicamente sobre a forma como o professor ensina, que para o autor é reduzida à “maneira escolástica, isto é, de modo a transmitir de forma organizada e metódica, certo *corpus* de conhecimentos”. (GALLO, 2008b, p.115). O professor aqui é tomado como o sujeito que, por conter o conhecimento, espera a sua forma de pensar como resposta dos estudantes, sem a possibilidade de problematizações.

No entanto, a concepção da forma de ensinar pode ter a lógica superada pelo menos com a filosofia, pois é um “[...] conhecimento aberto por excelência, que aposta mais no problema do que na solução.” (GALLO, 2008b, p. 116). Seria o caso, então, de nos apoiarmos nessa filosofia para desenvolver uma metodologia a ser utilizada no campo educacional e ensinar uma forma de estilo textual? Gallo (2008b, p.120) afirma que pensar assim seria uma grande contradição com que Deleuze argumenta, pois:

Não podemos transformar o problema em método, em metodologia, como etapa a ser superada. Ou o problema é objetivo, isto é, fruto da experiência, ou não é problema. E, se não é problema, não é agenciador de experiências do pensamento.

Experiência do pensamento é o que se destaca aos nossos olhos como posto acima no trecho, justamente por nosso problema ser fundamentado na hipótese de que o *punctum* Ernest desencadeou um exercício de escrita que não se contentou com um significado restrito de conceito, mas pelo exercício de escrita realizado paralelamente ao contato de um texto que tratava a própria escrita, fotos e conceitos de forma aberta. O que poderia ter sido apenas contentamento com significados se tornou aquilo que tudo cerca e que ainda pode compor o conceito, pois “[...] tudo muda evidentemente se acreditamos descobrir outro problema” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 24).

Para Deleuze e Guattari (1992), o conceito não trata apenas de um problema: “Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 26). Alguns conceitos e alguns problemas para mergulhar no caos. Só não é um movimento completo de caos para caos pelo fato de que não são infinitos os conceitos e os problemas tratados. E talvez a maior marca até o momento de tudo o que tratamos seja referente ao problema da “Carta a Ernest” não possuir a mesma composição como é tratado agora pelos contornos que vão se formando à medida que a escrita se faz.

A definição que se segue parece reunir mais uma vez todos esses elementos:

O conceito é, portanto, ao mesmo tempo absoluto e relativo: relativo a seus próprios componentes, aos outros conceitos, ao plano a partir do qual se delimita, aos problemas que se supõe deva resolver, mas absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa sobre o plano, pelas condições que impõe ao problema (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 29 - 30).

Opinar realmente parece ser um exercício mais fácil, quando comparado ao esforço de lidar ao mesmo tempo com o absoluto e o relativo. No entanto, se o que vale é dar voz ao pensamento e à necessidade da escrita que quer seguir este pensamento, começa a fazer sentido a coincidência entre estes dois tempos. O tempo foi relativo na demora para ler em *A Câmara Clara* todos os conceitos e problemas, para encontrar nossos próprios problemas e fazer desse grande encontro o “tempo absoluto”.

E se não houvesse a Iniciação Científica, a sugestão de leitura de *A Câmara Clara* e a proposta da escrita de uma carta como trabalho de graduação? E se a fotografia de Ernest fosse mais um detalhe ignorado? Não seriam todos esses detalhes meros acasos, mas o que se denomina como “acontecimento”, pois em todos esses aparentes acasos estiveram presentes os conceitos. Em *Lógica do sentido* Deleuze afirma que “O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (DELEUZE, 1998, p. 152). Dessa forma detalhes de uma foto e da carta não possuem um papel passivo, “eles nos fazem sinal” (DELEUZE, 1998, p. 151) em momentos singulares e ativos no exato instante quando tiramos determinada foto ou quando colocamos a ideia no papel. O diferencial é reconhecer o detalhe no tempo presente:

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna (DELEUZE, 1998, p.177).

Detalhe encarnado no presente, pensamentos efetivos no passado e futuro. Acontecimentos, dessa forma, são os encontros e os movimentos de determinados conceitos sobre um território (MOSTAFA; CRUZ, 2009, p.28)., e o desafio é o de “[...] instalar-se no acontecimento, de perceber-se dentro da sua temporaneidade, deixar-se envelhecer com ele, ser perpassado por suas intensidades singulares” (MOSTAFA; CRUZ, 2009, p.28).

A figura de um pássaro e de seu sobrevoo resume muito bem o que pode ser o conceito como acontecimento: “O conceito define-se pela inseparabilidade de um número infinito de componentes heterogêneos percorridos por um ponto em sobrevoo absoluto, à velocidade infinita” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 29).

Os conceitos filosóficos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem. Eles nascem de lances de dados, não compõem um quebra-cabeças. E, todavia, eles ressoam, e a filosofia que os cria apresenta sempre um Todo poderoso, não fragmentado, mesmo se permanece aberto: Uno-Todo ilimitado, Omnitudo que os compreende a todos num só e mesmo plano (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 45).

As bordas de Barthes não foram feitas para se encontrarem nas bordas de Deleuze e Guattari, e nem ao menos o esforço que fazemos é de apará-las, lixá-las para forçar o encaixe, pois, “[...] o conceito de outrem é bastante complexo, mas ponderem novamente que, de fato,

não há conceitos simples e que o leitor pode escolher outros exemplos para o entendimento da filosofia a seu gosto” (MOSTAFA; CRUZ, 2009, p. 32).

Assim fazemos nosso caminho entre *punctums* e os conceitos da filosofia enquanto criação:

Criar conceitos, ao menos, é fazer algo [...]. Pois segundo o veredito nietzschiano, você não conhecerá nada por conceitos se você não os tiver de início criado, isto é, construído numa intuição que lhes é própria: um campo, um plano, um solo, que não se confunde com eles, mas que abriga seus germes e os personagens que os cultivam (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 14)

Estaríamos no início da criação de um conceito? Ou o que fazemos é apenas o estudo para contermos um significado dele? Seriam os nossos germes de criação a fotografia, a escrita e o pensamento? Não é possível afirmar que desta dissertação resultará a criação de um conceito, mas há um trecho na obra de *O que é filosofia?* que pelo menos fornece um indício que estamos no campo da intuição: “Tanto mais o conceito é criado, tanto mais ele se põe. O que depende de uma atividade criadora livre é também o que se põe em si mesmo, independentemente e necessariamente: o mais subjetivo será o mais objetivo” (DELEUZE; GUATTARI, 1994, p. 18). Assim, como detalhes, fotografias e a escrita de uma carta foram subjetivos para a feitura da presente dissertação.

2.1.2 O plano de imanência

O conceito, como já sabemos, não se faz sozinho e não é apenas acompanhado por outros iguais a ele. Conceitos são criados enquanto planos são traçados, lembrando a “trindade filosófica” do ato de “traçar, inventar e criar” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 93). Apesar de tratarmos cada um deles em subseções, quando visualizados como aventura do pensamento, a imagem que se faz torna esses elementos difíceis de serem separados. E ainda mais difícil de saber em qual ordem um age sobre o outro.

Como destaca Gallo (2008a, p. 44), a noção desse elemento “[...] é fundamental para a criação filosófica, pois o plano é o solo e o horizonte da produção conceitual”. Solo entendido como pré-filosófico por ser “[...] uma condição interna e necessária para que a filosofia exista” (GALLO, 2008a, p. 45), com o diferencial que o filósofo pode escolher traçar seu próprio plano ou se apoiar em solos já demarcados. Mas com a ressalva de que escolher entre

o novo e o que já existe não é uma ação limitadora, pois para Deleuze “[...] podem coexistir múltiplos planos de imanência” (GALLO, 2008a, p. 45).

“Plano de imanência” não é um conceito, mas seu único suporte, como “[...] uma mesa, um platô, uma taça” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 45). Ele se faz para nós como um chão em que nos apoiamos à medida que nossa escrita encontra um conceito, depois outro, onde nada se encaixa, mas onde nosso pensamento pode “traçar” passagens.

E a principal discussão que nos cabe, nesse elemento “plano de imanência” para entendê-lo um pouco mais, é sobre o pensamento:

O plano de imanência não é um encontro pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento [...]. A imagem do pensamento só retém o que o pensamento pode reivindicar de direito (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 47).

Voltemos ao recurso de se orientar pelas setas, pelas palavras rabiscadas, como um esboço de texto. Para se transformar realmente em texto, talvez esse recurso sempre tenha sido a forma de reconhecer que o pensamento já se fez presente, e que a partir dos traços rabiscados é possível se orientar e permitir pelo texto que seu esboço de traços do pensamento seja entendível aos outros.

Que se faça, então, a imagem por meio das palavras do pensamento. Tarefa tão difícil em meio a contemplações e reflexões, e quando reconhecemos tão difícil de segui-lo. Tantos esboços e, se a escrita se fizer lenta, corre-se sempre o risco do pensamento não ficar retido como imagem. Por que afinal o pensamento se movimenta tanto? Deleuze e Guattari (1992, p. 48 - 49) nos dão uma possível resposta:

O movimento infinito é duplo, e não há senão uma dobra de um ao outro. É neste sentido que se diz que pensar e ser são uma só e mesma coisa. Ou antes, o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser [...]. O plano de imanência tem duas faces, como Pensamento e como Natureza, como *Physis* e como *Noûs*. É por isso que há sempre muitos movimentos infinitos presos uns nos outros, dobrados uns nos outros, na medida em que o retorno de um relança um outro instantaneamente, de tal maneira que o plano de imanência não para de tecer gigantesco tear. Voltar-se-para não implica somente se desviar, mas enfrentar, voltar-se, retornar, perder-se [...].

E como podemos visualizar este duplo movimento em nosso trabalho? “Ser” estaria na nossa escolha pelo olhar e ter a fotografia como forma de expressão desse olhar. “Ser” também estaria na defesa de uma escrita que poderia passar despercebida. “Ser” poderia

passar despercebido, mas então pensamos. A passagem de um movimento ao outro é rápida, e quando cremos dominar o “pensamento”, logo mais é preciso retornar ao “ser”.

Mesmo não sendo a “Carta a Ernest” ato filosófico que cria conceitos, a escrita sente o movimento do pensamento e se deixa influenciar. A carta pensou conceitos e, ao mesmo tempo, ainda é medida de movimento para novos pensamentos. Esta dissertação pode ser, então, “solo” e “horizonte” e nosso modesto “tear”.

2.1.3 Personagem conceitual

Este é o terceiro elemento da filosofia apresentada por Deleuze e Guattari (1992), em que é descrito, a partir da comparação com os personagens de diálogo e com as figuras estéticas, estas últimas pertencentes à arte. E a dificuldade que se sente não é pela complexidade do que significa o “personagem conceitual” em si, mas o de saber quando um personagem é conceitual ou de diálogo, pois “o plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 81). Afinal apesar de não terem planos resultantes diferentes, arte e filosofia enfrentam o caos em detrimento da opinião.

Um exemplo dessa dúvida entre planos da arte ou da filosofia pode ser exposto pela tentativa de verificar o papel da mãe de Barthes para o processo de escrita da *A Câmara Clara* não como motivo íntimo do filho escritor, mas o que lhe cabe como personagem conceitual ou como personagem de diálogo.

Por ora ela poderia ser personagem de diálogo em *Câmara Clara* como recurso para expor conceitos e representar Barthes. Seria, então, um personagem a fim de estruturar o texto, para dizer, enquanto recurso estilístico, o que o autor quer dizer e o que já pensou.

Ou como personagem conceitual por operar “movimentos que descrevem o plano de imanência do autor” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 78). Pelas outras pontuações que Deleuze e Guattari (1992) vão levantando sobre o “Personagem conceitual”, a impressão é a de que por essa perspectiva, a fotografia da mãe-menina sempre está um campo mais ativo, onde se faz presente. Por não nos dizer o pensamento acabado, mas por se formar junto ao movimento de pensar do texto, faz-se clara a afirmação de que “O personagem conceitual é o devir” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 79). A mostra deste devir não reside apenas por se fazer juntamente ao pensamento do filósofo, mas por ter uma voz própria que supera o movimento de ser construído, pois personagens conceituais “[...] intervêm na própria criação

de seus conceitos, [...] marcam os perigos próprios” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 78), a ponto de tramar o destino do filósofo:

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os heterônimos do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa [...]. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 78).

O objetivo na verdade não é nem o de categorizar ou interpretar esse personagem de *A Câmara Clara*, pois este exercício será feito pela escolha de outro personagem que aliou todos os estudos até agora realizados. Enquanto personagem terá nossa leitura, com o qual atravessaremos com o nosso pensar toda a carta.

A impressão que fica, por enquanto, desde terceiro elemento da “trindade filosófica” é de ser propriamente um “personagem pensador” que “inventa” sua própria linguagem (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 84). Nomeados pelos autores ora como “simpáticos” ou como “antipáticos”, é afirmado que “Nenhuma lista de traços dos personagens conceituais pode ser exaustiva, já que dela nascem constantemente, que variam com os planos de imanência” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 85).

Personagem de muitas caras e de muitos nomes. Esses traços exaustivos advêm da relação entremeadada com o conceito e com o plano de imanência: “Com seus traços personalísticos, o personagem conceitual intervém entre o caos e os traços [...] do plano de imanência, mas também entre o plano e os traços intensivos dos conceitos que vêm povoá-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 91). Sempre quando se menciona esses elementos para composição da filosofia na forma das ações “traçar, inventar, criar”, visualizamos um novo composto por fios coloridos que, ao mesmo tempo em que tentam sair desse novo para traçar suas costuras, retornam ao nó pelo gosto ou pelo medo de deixar de ser o nó colorido e complexo entre suas amarras. E é assim que sentimos as palavras e a escrita.

Antes da leitura de *O que é a filosofia?*, a impressão que se fazia é que tínhamos desistido do *punctum* e de Barthes por não utilizarmos somente estes para tratar da escrita como tema de pesquisa. Como uma desistência de referência teórica em adoção de outra. Nosso trabalho, nessa ordem de raciocínio, se faria incompleto. Não existe troca de *punctum* por conceito, personagem conceitual ou plano de imanência. O que ocorre é ampliação de

sentido sobre um conceito, como de fato ele agiu sobre a nossa escrita, desde o primeiro contato. Sentíamos a necessidade de seguir os traços das linhas. Mas agora com o diferencial de tentar costurar um ponto ao outro.

Punctum é ponto de encontro e ponto de saída, assim como os conceitos de Deleuze e Guattari. A opção pela opinião seria tentadora por oferecer somente pontos de encontro e os encaixes do texto como quebra-cabeça, mas o pensamento em movimento como encontrado com Barthes é ainda a preferência. Deleuze e Guattari (1992, p. 95) definem em poucas palavras um gosto por criar que poderia ser endereçado à Barthes: “A livre criação de conceitos determinados precisa de um gosto do conceito indeterminado”. É talvez por isso que *punctum* nos pareça inacabado e, por isso, nunca dominado.

Até o momento tratamos dessa filosofia pela afirmativa de como ela se define. Filosofia é criação de conceitos. No entanto, existe a definição pelo o que ela não é. Filosofia não é contemplação, comunicação e reflexão, o que faz com que ocorra o questionamento sobre a forma que até então nos relacionamos com os textos de filósofos enquanto estudantes.

As negativas costumam ser assim, tirando de rota a segurança que se pode ter acerca do mundo e das coisas. Aceitar afirmações aparenta ser fácil, mas aceitar que atos costumeiros não são atitudes específicas do campo da filosofia é bem mais difícil. Afinal, comunicamos, refletimos e contemplamos em excesso enquanto estudantes. Torna-se difícil então ler essa proposta que especifica a filosofia e que nos afasta do campo que achávamos fazer parte.

A postura frente a essa negação é de lembrar os textos e conceitos filosóficos e constatar que sim, o que se faz é muito dessas atitudes, principalmente a reflexão. Mas, porque não são estas atitudes, então, atos filosóficos?

A filosofia não é contemplação [...] pois a contemplação, mesmo dinâmica, não é criativa, consiste na visada da coisa mesma [...]. Ela tampouco é comunicação [...] Porque a comunicação pode visar apenas ao *consenso* mas nunca ao *conceito*; e o conceito, muitas vezes, é mais dissenso que consenso. [...] a filosofia não é reflexão, simplesmente porque a reflexão não é específica da atividade filosófica: é possível que qualquer um reflita sobre qualquer coisa (GALLO, 2008a, p. 36, grifo do autor).

Como Gallo (2008a, p. 37) destaca, não podemos identificar as três atitudes como filosóficas porque não são específicas da filosofia, mas “Por outro lado, é próprio da filosofia criar conceitos que permitam a contemplação, a reflexão e a comunicação, [...], uma vez que contemplamos [...], refletimos [...] e comunicamos conceitos”.

A filosofia não reflete, não comunica e não contempla, mas os conceitos sim. É possível, então, saber qual a relação que se estabelece com textos de filósofos, pela reflexão de seus conceitos. Mas não teríamos então que dar passos a mais dessas atitudes se a proposta é o pensamento e a criação?

Esse questionamento vai ao encontro do que Gallo expõe em *Deleuze & Educação*. Deleuze não foi filósofo da educação, mas é possível pegar carona no pensamento de Deleuze e de Deleuze e Guattari para “fazer pensar a educação”. (GALLO, 2008a, p. 53). Para nosso trabalho essas possibilidades já ocorrem de uma forma mais ampla com a educação e também de forma específica no trato do papel da escrita que pertence ao plano da educação e ao nosso papel enquanto estudantes pensadores.

“Essa estrada vai longe

Mas se for

Vai fazer muita falta”

Paulo Leminski

3 FOTOGRAFIA-ESCRITA-PENSAMENTO

A ideia de escrever uma carta a uma criança foi feita a partir de acontecimentos e movimentos. De um momento para outro, palavras se conectam com histórias, ideias, dúvidas, desafios e problemas. O nascimento da carta quando visto pelo longo intervalo pelo qual já passou parece conter os pontos preliminares de respostas e perguntas que compõem atualmente nossa dissertação, mas vai além disso. A antiga vontade desde criança de escrever histórias; a constatação de que seria difícil ter uma ideia para escrever uma carta a quem nem sabíamos o destinatário; tantos livros lidos pelo caminho; quantas horas tendo em mãos lápis e papel.

Elencar quantitativamente esses acontecimentos é apenas uma tentativa, pois para além dos lugares e situações a relação que se estabelece de fato é a conexão: fotografia, escrita e pensamento. O pensamento pode ser aquele que nos joga para o interior e que nem ao menos sabemos até onde fica a profundidade. Mas também há o pensamento que nos joga do interior para o exterior em velocidades variáveis. E dessa diferença de lugares e velocidades surge a vontade de traçar o papel por linhas que, para compor um texto, nunca se fazem sozinhas. Nessa trama se juntam as minhas com outras cores de linhas.

Para além das linhas existem os nós, que antes de formarmos os nossos próprios é preciso desmontar os de outros. E é nesse exercício de linhas, traços, tramas e nós que se faz o pensamento. Em outras palavras, muitos pontos da fotografia e dos textos dos autores até agora citados movimentam pontos do nosso texto que pareceriam, aos nossos olhos e aos de outros, fracos detalhes.

Relembrando que a nossa pergunta envolve o porquê da “Carta a Ernest” ter sido desde o início importante, podemos, então, levantar todas as definições até o momento estabelecidas na dissertação. Mencionada em um primeiro momento como fluxo de pensamento que se desenrolou, a segunda definição é a que mais se aproxima com o que pretendemos fazer no momento: a carta como relato de afetos e acima de tudo disparadora de novos afetos.

Desde o início tendo a hipótese de que o diferencial dessa escrita era para nós a evidência do ato criativo, é preciso deixar claro agora que a questão não é considerar o texto de grande ou pequeno grau literário, mas fazer palavras vibrarem outros sentidos. Perceber o pensamento do outro vibrar o nosso, e vice-versa, é repousar na perspectiva de *deslocamento* que encontramos no livro de Sílvio Gallo (2008), *Deleuze & a Educação*. Nessa obra partir da filosofia de Deleuze foi importante para pensar a educação, tendo o conceito de *Deslocamento*

como significado: “Tomar conceitos de Deleuze e deslocá-los para o campo, para o plano de imanência que é a educação”. (2008a, p. 53-54). Nesse caso os conceitos e pontos de Deleuze que foram tomados por Gallo – perspectiva criativa; literatura menor; rizoma e sociedades de controle – foram deslocados respectivamente para pensar a Filosofia da Educação; Educação menor; currículo e problemas educacionais contemporâneos.

Deleuze & a Educação é essa amostra de quanto pode ser fecundo deslocar conceitos, não apenas para o campo da educação, pois que Deleuze não é filósofo da educação como afirma Gallo (2008a, p. 9). Sentindo então mudanças na forma de pensar a escrita e como conceitos podem ser capazes de propiciar, apoiando-nos na seguinte afirmativa:

Trata-se, ao contrário, de propor exercícios de pensamento, exercícios que, por sua vez, nos façam pensar ainda mais. Exercícios de pensamento que implicam um devir, um processo, um movimento. Pensar a educação como acontecimento, como conjunto de acontecimentos (GALLO, 2008a, p. 53).

Pensar, então, em um valor literário da carta não corresponde a essa proposta de movimento, muito menos será uma tarefa de análise textual da carta. O que fazemos é colher e reunir todos os pontos (nós) que vibraram nas palavras a soltura do pensamento. Entendendo-se análise textual como crítica, não se nega a possibilidade do leitor da apreciação da carta e a ligação desta com os conceitos aqui estudados. A nossa não crítica momentânea é pelo apego ao movimento; ao processo. Terminado nosso texto sobre a carta, a crítica se fará. Por tantas vezes escutamos de nossos professores para não temer o que as palavras de prontidão se colocam no início, e é assim que sentimos o movimento de que tanto queremos para fluir. Logo o exame retorna para fazer os reparos, mas é preciso continuar e continuar.

Qual então nossa resposta final para a importância da carta? E como ela se faz nesta última seção? A resposta é que conceitos atravessaram o mecanismo do olhar, atravessaram nossa escrita, mas voltarão mais uma vez a cruzar nosso olhar para que o pensamento prossiga. A proposta foi ver simultaneamente fotografia, escrita e pensamento, tendo no título do livro de Barthes nossa justificativa, que de acordo com citação em Entler (2006) trata a respeito da ordem não profunda da essência da fotografia:

[...] câmara clara é mais que um trocadilho. Refere-se à câmara lúcida, um aparelho surgido no início do século XIX, que permite, através de um prisma, ver simultaneamente o objeto que se deseja representar e a folha em que será feito o desenho. O efeito ótico de sobreposição permite ao desenhista copiar com facilidade os contornos do objeto no suporte. Barthes resgata esse aparato esquecido na história para dizer que a essência que

encontra na fotografia não é de ordem profunda, íntima; ela está fora, no elemento exterior que através dela se evidencia (ENTLER, 2006, p. 8).

Por termos nos apoiado em conceitos que não são demarcados por “ordem profunda”, o que ocorreu foi a sutileza de sentir aos poucos a liberdade de pensamento, promovido por esse “prisma” que foi a fotografia de Ernest. Consequentemente a escrita que se faz aqui são “contornos” do desenho que desejamos fazer de Ernest e da carta. Desenho de palavras que despertam o pensar.

E a essência não sendo de ordem profunda, como afirma Entler (2006), foi para nós o princípio de movimento que fez a ponte para pensar o conceito em Deleuze e Guattari (1992). O limite entre um e outro é bastante tênue, pois enquanto encontramos em Barthes (1984) uma essência que não é de ordem profunda, a transição por meio de *O que é a filosofia?* nega a essência e a representação.

Se a essência em Barthes não é de ordem profunda, relembremos que em Deleuze parte-se do ponto que ela não existe. Posições que parecem distantes, mas para entender primeiro a negação foi preciso passar pela não profundidade. Esse exercício gerou movimento. E é no movimento que nos encontramos, pois, não nos atamos apenas na afirmação de um e nem de outro. Não nos atamos apenas na fotografia, apenas na escrita ou apenas no pensamento. A pretensão é sobrepor; é ver simultaneamente. Esse dado possibilita enxergar o que Entler (2006, p. 8) afirma a seguir: “A fotografia funcionaria então como um elo que conecta de modo muito concreto elementos distantes: vejo os olhos que viram o imperador, diz Barthes”. Se a essência não profunda foi aqui um ponto de fuga, o exercício do olhar-escrever-pensar encontra um caminho que não se acaba.

Elementos distantes, mas ao mesmo tempo tão próximos devido à intenção conjunta desses autores reunidos aqui pela fuga dos binômios, das certezas e do alcance comum da reflexão: “Barthes [...], quer falar de algo que não se reduz à reflexão, que independe do que busca ou compreende, mas que é capaz de *tocá-lo*” (ENTLER, 2006, p. 6, grifo do autor).

Apresentamos, então, elementos que aqui ficarão sobrepostos, tudo o que faz a carta pulsar. Mas uma carta poderia compor a palavra “tudo”? Na carta pela conversa com Ernest já foi demonstrado que podemos ser um tanto exagerados com as palavras: “Você já deve ter reparado que posso ser um tanto exagerada nas palavras que utilizo. É que quando era criança a palavra universo era a que significava maior poder” (FÁVARI, 2012, p.280). Sim, há a possibilidade do “tudo” na “Carta a Ernest”, pois, nela podemos nos conectar ao *studium* e ao *punctum*; assim como o conceito, o personagem conceitual e o plano de imanência tratados

pela obra *O que é a Filosofia?*. No entanto, esse tudo não trata apenas da delimitação dos conceitos ou do conteúdo de elementos que se pode elencar da carta, mas a potencialidade do pensar que ainda existe nela a todo o momento que retomamos o ato de fotografar e a escrita. Tendo a carta, a foto de Ernest, *punctum*, *studium*, conceito, plano de imanência e personagem conceitual a nossa disposição para percorrer esse caminho, a fotografia pode ser novamente um elo disparador de tantas outras escritas.

Muitas fotos foram tiradas nos últimos dois anos e à medida que detalhes da carta tinham o que dizer para a elaboração da terceira seção, notamos que trechos se conectavam em algumas imagens. A carta não estava findada por justamente ser criadora de novos *affectos* e também de novos problemas. São seis os trechos/detalhes da carta, que destacam temáticas como: o aprender; a amizade; a palavra; o tempo; o olhar e a solidão. Para cada detalhe uma foto, e pela fotografia mais uma vez retomamos o desejo de escrever, uma vez que nossas fotos se fazem textos. Ao longo da pesquisa na procura de entender nosso exercício de tirar fotografias e escrever sobre e com elas, uma definição de “foto” nos chama a atenção:

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua *recepção* [...] (DUBOIS, 1994, p. 15, grifo do autor).

A pesquisa e a escrita de uma dissertação é um processo longo. Escrevemos e logo após reescrevemos tudo novamente. Trabalhamos, passeamos, dormimos, mas sempre voltamos a ela. E o ato de olhar e de sentir imagens não está separado da escrita para nós há algum tempo, mesmo antes do projeto de mestrado. Em nossas circunstâncias, a fotografia de Ernest para além do *punctum* ativou nosso olhar e a necessidade de observação do mundo e das coisas com mais cuidado. Há alguns anos antes da elaboração desta pesquisa de mestrado, através da proposta do Grupo de estudos e pesquisas “Filosofia para Crianças” (GEPFC/FCLAr-CNPq), realizamos exercícios que compreendiam tirar fotos e confeccionar a elas haicais, poemas curtos com três versos de dezessete sílabas métricas, originalmente desenvolvidos por poetas japoneses.

Possuindo uma antiga história e influências de diferentes gerações de poetas, destaca-se entre eles Bashô que desenvolveu “[...] a crença na interdependência de todas as coisas da

natureza, as grandes e as pequenas” (GUTTILLA, 2009, p.8). No contexto brasileiro permeado por diferentes movimentos literários a essência dos temas tratados pelos poetas não se afasta muito dos haicais japoneses, permanecendo dessa forma:

[...] a abnegação, a aceitação da solidão humana diante do universo, os sentimentos de grata aceitação e de desprendimento do mundo, o exercício da não intelectualidade, o acolhimento da contradição, a expressão do sentimento de liberdade, a busca pela não moralidade e simplicidade, o interesse pelas experiências concretas e materiais (GUTTILLA, 2009, p.8).

Estas marcas fizeram do haikai nossa influência até hoje em nossos enquadramentos e na forma de pensar e sentir a fotografia. E de todas as influências que puderam ser acessíveis para a confecção desta terceira seção e de toda a dissertação, a escrita dos haicais e do ato fotográfico marcou de fato a percepção de que não é possível negar na nossa escrita a “interdependência das coisas grandes e pequenas” de Bashô.

Logo após os haicais, na primeira leitura de *A Câmara Clara* tirar fotos e escrever sobre elas tornou-se prática ainda mais apreciada. Tiradas ao acaso, durante as idas e voltas do trabalho, ou em passeios com a intenção de apenas observar e fotografar, mas nunca com o sentido de que uma determinada foto teria utilidade.

O gosto era pela observação, o esquecer de si pelo único prazer de olhar e sentir o que está fora, assim como que para Barthes (1984) a essência estava fora da fotografia. Na maioria das fotos, revelava-se posteriormente algum ângulo ou detalhe que no momento de serem tiradas não havia chamado a atenção. No entanto, há algumas que nos segundos que antecedem a captura da imagem, palavras instantaneamente se revelam. Determinadas fotos, dessa forma, carregam problemas em nascitura na forma de versos como veremos a seguir. Das seis imagens desta seção, apenas “No fôlego do pensamento” segue uma lógica diferente. Ao retomar o estudo de *A Câmara Clara* reencontramos o manuscrito da carta quando foi confeccionada para a disciplina “Filosofia para crianças”. Encontrar frases rabiscadas, mas com as ideias substancialmente presentes possibilitou sentirmos o frescor que pode haver também no texto da dissertação.

A *Carta a Ernest*, da mesma forma como pode ser este trabalho, para nós ainda não é a resolução, mas a força geradora para encontrar nossos próprios problemas e expressá-los. Lembrando que o conceito não trata apenas de um problema, poderíamos afirmar que nosso exercício do olhar-escrever-pensar pode ser o caminho da criação como conceito. Se “tanto

mais um conceito é criado, tanto mais ele se põe” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 18), podemos alegar que até o momento algo foi posto.

Relembrando a metodologia que nos inspira, “Escrileituras: um modo de ler-escrever em meio à vida”, pela proposta do ato de criação textual em meio a vivência de outros afazeres, é interessante pontuar um trecho que já foi destacado na introdução desta dissertação, que trata de uma das oficinas, a “Escritura biografemática”. Nele há pontos semelhantes com a nossa proposta de rever a carta:

Uma oficina de escritura biografemática, implicada por movimentos disparadores do pensamento, o que significa escrever os detalhes de uma vida, as raridades que passam despercebidas ou que ainda não foram significadas e partilhadas no plano cognitivo. Transformar detalhes insignificantes (sem significação prévia) em signos da escrita. Utilizar estes signos (aqueles que podem encantar) como disparadores de um novo texto, ou seja, da escrita de uma vida em experimentação [...] (DALAROSA, 2011, p. 22).

Nomear os trechos da carta como detalhes vem desde o punctum em Barthes, e desde também a referência pela filosofia, como destaca Gallo (GALLO, 2008, p. 31): “A filosofia de Deleuze é uma constante atenção ao mundo e ao tempo presente, a busca dos pequenos detalhes que são o que de fato importa”. Para completar a perspectiva do detalhe, a metodologia da oficina lembra bastante a relação com os pontos da carta que se voltam a olhar as fotos, que por sua vez guardavam como “detalhes insignificantes” pontos para disparar novos textos. Carta e fotos, portanto, são textos que fazem “a escrita de uma vida em experimentação” (DALAROSA, 2011, p. 22).

Cada trecho da carta abrirá subseções, se apoiando centralmente em conceitos e autores tratados no decorrer da dissertação. Outras leituras foram adicionadas à medida que os textos ganham forma e liberdade para pensar outros caminhos. Assim como podem ser entendidos de forma sobrepostas e ligadas ao tema central, com a finalização da dissertação um subitem ou outro pode ser nova proposta de pesquisa para busca em outros referenciais teóricos.

Como resultado foram ao todo seis detalhes, sendo que o último pertence às considerações finais, não como construção de texto, mas para despedida deste trabalho que tanto nos moveu.

3.1 Quando paramos de aprender

Quando era criança, mais ou menos da sua idade, vivia perguntando para meu pai quando é que se parava de estudar. Sua resposta me desanimava um pouco, pois parecia que esse negócio de ficar na escola não teria fim.

E então nos tornamos professores. Passamos o dia na escola de segunda a sexta. Aquelas mesmas manhãs tão difíceis de acordar. O que mudou? Leite quente já é bem-vindo, melhor ainda se acompanhado com café. A água continua gelada, mas ouve-se falar por aí que água gelada faz bem para a pele. No entanto, o tempo continua a perturbar. Percebemos que a culpa não era a do leite ou da água, era a difícil relação com o tempo de escola que envolvia outros tantos elementos para além da água e do leite.

A criança e a grande potencialidade de fazer perguntas que aparentam exigir respostas simples e acabadas. Mas apenas aparentam. Estudar fundamentos históricos e filosóficos da educação nunca remeteu tanto a esse questionamento inicial do tempo da vida escolar. Saber quando chega o fim das coisas é tentar saber lidar com o medo de nosso próprio fim, especificamente a qual caminho a escola irá nos levar.

E durante a graduação como estudantes descobrimos que as provas que mais deveriam ser temidas eram aquelas compostas por perguntas curtas. É o professor tentando reinventar seu ser criança e o teste para saber se lidamos com respostas longas, muito longas, as mesmas que os adultos nos davam.

E então a vida gosta de pregar peças. Nossa primeira grande pergunta da vida é a que nos persegue desde a infância. Mas será que todos lembram a sua primeira pergunta, ou será que todos já fizeram sua primeira pergunta? A permanência na escola não difere muito na execução dos papéis de aluno e professor se a relação com o estudar for a mesma. Aquela velha dificuldade de tentar descobrir, no decorrer do tempo, se somos bons estudantes.

Ernest é a figura do estudante que tentamos descobrir ser. Pelas roupas, pelo espaço e na relação com outros estudantes. Mas então nos perdemos pensando em livros, brincadeiras, amizades e outras tantas coisas, da mesma forma como ao ler um texto de repente descobrimos que não estamos lendo mais nada. A distração é a amiga mais fiel do ser estudante. Muito mais fiel que as técnicas estudantis, entre fichamentos, resumos, repasse mental do que aprendemos no dia, leituras, resolução de exercícios e memorização.

Sim, o tempo na escola é longo. Mas não estamos mais preocupados quando o estudo acaba, mas quando podemos afirmar que somos estudantes. De todos os conceitos até o

momento trabalhados, *studium* como “saber polido” pode trazer elementos para entender esse tempo e a figura de Ernest como estudante que tentamos descobrir ser.

Ler o *studium* em “Carta a Ernest” é uma das tarefas mais breves, tendo a descrição do cenário como passo indicado. Cenários são culturais, bem como figuras, gestos e ações, como postula Barthes (1984, p. 45, 46):

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários das ações.

Descrever cenários é pelo apoio de palavras já conhecidas que de tão conhecidas não permitem espaço para reinventá-las. Assim descrever o que vemos não fica muito diferente da descrição do que pensamos, caso seja adotada a condição de que as palavras são formas rígidas e sempre de fácil compreensão e uso.

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o Operator, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vive-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de Spectator. Isso ocorre um pouco como se eu tivesse de ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles (BARTHES, 1984, p. 48).

Caso minha leitura ficasse apenas em descrições de cenários e ações do outro, aquele que lê minhas descrições nessa lógica criticada por Barthes ficaria fraternizado pelo que descrevo, porém sem acreditar no texto que eu acredito. Diria: Leia *A Câmara Clara!* É um livro fantástico acerca da essência da fotografia. Exercício que faço ao tentar convencer Ernest o quanto livros são importantes para mim. A descrição de que faço do livro de Barthes para Ernest é essa espécie de saber polido:

Já que não há como descobrir o que vocês leem, vou contar o que atualmente estou lendo. Sei que as crianças ficam impressionadas com a quantidade de páginas dos livros. Então vamos lá: são 175 páginas. Algo que posso dizer para vocês é que pode parecer muito, mas à medida que os anos passam e crescemos, cento e tanto não é um número tão gigantesco assim. Quem escreveu foi Roland Barthes e o livro se chama *A Câmara Clara*. É uma tentativa de descobrir o que é a fotografia em sua essência, ou seja, o que ela tem de mais profundo. Considero este livro interessante [...] (FÁVARI, 2012, p. 280).

O saber polido, então, se faz presente na carta. Explicamos e informamos para Ernest acerca de um livro, mas por sorte o fascínio pela criação dos conceitos caminha pelo mesmo ritmo. Mas estar fascinado por algo não quer dizer ser capaz de criar, ainda mais conceitos. Se conceito ainda leva muito para ser criado, façamos por enquanto o exercício de descrever Ernest.

Ernest é um menino que aparenta ter entre seis e oito anos de idade. A foto está em preto e branco como todas a maioria fotos escolhidas por Barthes. Mesmo em preto e branco dá para perceber que o menino tem o cabelo claro. Veste uma blusa escura e longa que cobre até a metade da bermuda. As mangas são também longas, e a gola mostra um fino resquício de pescoço. A bermuda cobre os joelhos, que pelo curto pedaço de pernas a mostra, já se encontram as meias escuras no mesmo tom dos sapatos. Em meio a tanta escuridão de tecidos, o rosto e as mãos acabam se destacando. Seu braço direito está solto, enquanto o braço esquerdo se apoia na carteira. Um livro também na carteira parece estar ao alcance das mãos, se ele fizesse o mínimo de esforço para pegá-lo. As carteiras no mesmo modelo são madeira escura e gasta. Existe em cena apenas mais uma criança além de Ernest. Está logo atrás dele. É uma menina de cabelos escuros e com corte apenas um pouco mais longo. Com a mão direita parece segurar um lápis, este não visível aos nossos olhos talvez por ser tão pequeno e gasto. A mão esquerda apoia a pontinha de um papel na carteira. Após aproximadamente duas carteiras, ao fundo visualizam-se vários casacos pendurados na parede. Ao todo, se a contagem não estiver errada, são doze casacos.

Se destacarmos apenas essa descrição, podemos dizer que a carta cumpriria o papel de função, no emprego como atividade disciplinar. Compor o cenário e demonstrar pela linguagem que é possível reter toda a informação contida. Descrever enquanto função se aproxima ao que Skliar (2014, p. 125) uma vez define na obra *Desobedecer à linguagem* como “escrita como petição”. Ao questionar o que pode significar o ato da escrita para professores, escritores e estudantes podemos ver que: “O que sabemos é que a escrita é solicitada, que a escrita provém, [...], de um pedido. Seja esse pedido para relatar aquilo que nos é próprio, como para responder por um texto alheio; seja para comentar ou para definir” (SKLIAR, 2014, p. 124).

Então é preciso continuar a definir essa fotografia. Não estaria completo esse exercício sem dados ou a história dela. Em *A Câmara Clara* é fornecido o nome do fotógrafo, local e ano. Nada mais acerca da foto é possível saber. Nem mesmo maiores detalhes sobre o trabalho do fotógrafo. Curiosidades poderiam surgir a partir de temas acerca da Paris da década de 1930 ou sobre o fotógrafo. Curiosidade não está para o pensamento que desejamos

seguir, no entanto, a intenção é permear os alcances do *studium*. Se “Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las” (BARTHES, 1984, p. 48), compreender então é a marca do estudante. O que Ernest compreenderia do que vem a seguir?

Em São Paulo entre 04 de maio e 24 de junho de 2012 no Museu da Imagem e do Som- MIS ocorreu a exposição fotográfica “André Kertész – Uma vida em dobro”, com uma mostra que trouxe 189 fotografias de sua carreira. O site do MIS nos traz resumidamente alguns traços da marca do fotógrafo. Reconhecido pela “clareza no estilo e primazia da emoção” há diferentes conjuntos que compõem a vasta obra que retratou a Hungria, França, Estados Unidos, além da famosa série intitulada *Distorções*, nos quais corpos nus são retratados pela distorção de espelhos:

Mestre para muitos fotógrafos como Henri Cartier-Bresson, André Kertész é uma das principais figuras da história da fotografia. Não há olhar mais límpido que o seu e sentimentos mais resolvidos que os transmitidos em suas fotografias. Autodidata, sempre foi fiel àquilo em que acreditava: “O que eu sinto, eu faço”. Se flerta com diferentes correntes, tais como o surrealismo, construtivismo ou humanismo, muitas vezes à frente delas, sua abordagem como fotógrafo não pode ser reduzida a um projeto estético, social ou moral (MUSEU DA ARTE E DO SOM, 2012).

Vida em dobro; primazia da emoção; distorções; história da fotografia; surrealismo; construtivismo; humanismo; projeto estético, social e moral. Ernest na sua idade não compreenderia essas palavras, e mesmo para nós há muito aqui para se compreender. No decorrer do ensino escolar, vamos descobrindo porque nossos professores enfatizam tanto o museu, teatro, cinema e cultura. O *studium* é um caminho, o que faz eu e Ernest sermos estudantes que aprendem e compreendem. Todavia compreender nem sempre significa pensar. Então a pergunta novamente pode martelar em nossa mente: Quando é que se para de estudar?

Sim, a escola não tem fim. E se a proposta é realizar a conexão fotografia, escrita e pensamento, a imagem a seguir é o elo que não poderia passar despercebido de tudo o que foi escrito e o que há ainda para escrever.

A foto a seguir trata sobre o tempo da escola. A pedido da professora, a agente educacional teria de tirar fotos de uma atividade pertencente ao projeto escolar. Fotos para compor no final do ano a exposição dos trabalhos escolares das crianças aos pais. Findada a atividade e tiradas as fotos, tivemos a grande surpresa. Das fotos em que havia o rendimento das crianças durante a atividade, antecedia dezzenas de fotos desfocadas, sem rostos e rica

em movimentos. Sem perceber que a câmera estava ligada e que era sensível ao toque, essas fotos capturaram o movimento da turma, ângulos do espaço não antes pensados e objetos e móveis que compunham a sala. E essas imagens eram muito mais interessantes que as fotos destinadas à exposição.

Figura 4 - O tempo



Fonte: produção própria (2015).

O tempo
De tão corrido
Nem sequer
Quer ser visto

E as fotos da exposição? São fotos úteis. Compõem a cotidiana intervenção de que as coisas, as ações, exercícios e até mesmo o pensamento precisam servir para algo. Mas e a imagem acima então não está servindo para desenvolver a seção? Primeiramente o relógio por um olhar menos sensível seria apagado, afinal, esses disparos foram parte de um acidente e ocupam espaço na câmera. Mas então ele tocou o olhar, seu *punctum* era o de retratar e resumir tão intensamente o ofício do professor na Educação Infantil.

Dentre tantos movimentos a imagem acima no primeiro instante chamou a atenção. O relógio no centro parece um redemoinho que agita todo o espaço e tempo a sua volta em torno de si. É tamanha a força do redemoinho que ele próprio leva sua cor e números para esse tempo difícil de calcular. O tempo lento que parece querer travar a criatividade e o lúdico e o acelerado despertado pelas trocas dos espaços da rotina. Se é para expressar a Educação Infantil, podemos dizer que a imagem acima é a que escolhemos. A rotina e o cuidar que consomem o tempo. O lúdico e a experiência atravessados pelas mudanças de espaços. O relógio como o item mais importante de todo o material escolar.

A escola não tem fim, e do portão para fora o relógio é guardado na bolsa.

3.2 Amigo da sabedoria

Estou fazendo todas essas perguntas e nem sei se vocês são realmente amigos, apenas fiz uma suposição por sentarem próximos na mesma fileira de carteiras. Vou chamá-la então de sua colega, pois esta é uma palavra que sugere uma aproximação sem ser aproximada demais. Mas me veio em mente nesse exato momento que vocês podem não ser amigos e nem muito menos colegas, mas sim inimigos!

A filosofia traz em seu nome a amizade. Mas essa amizade é desafiadora tanto quanto nossas relações pessoais. De tal modo como a amizade não está para qualquer um, a amizade pela sabedoria não está para todos, pois há “[...] os amigos da sabedoria, aqueles que procuram a sabedoria, mas não a possuem formalmente” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 9). Seria a fotografia, a escrita e o pensamento suficientes para, pelo menos, procurar pela sabedoria? Como ainda não sabemos o alcance e as especificidades do procurar e do possuir, a resposta para esta pergunta não nos é ainda possível.

A satisfação logo se faz com o desafio de pensar a amizade dentro da carta, já que nos era até mesmo difícil definir se Ernest era amigo, colega ou inimigo da menina que está também presente na imagem. De acordo com os autores de *O que é filosofia?*, dar significados aos elementos “amigo” e “sabedoria” é uma tarefa difícil:

A sabedoria mudou muito. Tanto mais difícil tornou-se saber o que significa amigo, mesmo e, sobretudo entre os gregos. Amigo designaria uma certa intimidade competente, uma espécie de gosto material e potencialidade, como aquela do marceneiro com a madeira: o bom marceneiro é, em potência, madeira, ele é o amigo da madeira? A questão é importante, uma vez que o amigo tal como ele aparece na filosofia não designa mais um personagem extrínseco, um exemplo ou uma circunstância empírica, mas uma presença intrínseca ao pensamento, uma categoria viva, um vivido transcendental (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 9).

Para formular a pergunta “O que é filosofia?” Deleuze e Guattari pensavam sempre sobre o momento certo de escrever e responder finalmente a uma pergunta que os percorria já há um longo tempo. Para tratar sobre essa amizade pelo saber que constituiria a Filosofia “Seria preciso formulá-la *entre amigos*, como uma confiança ou uma confiança, ou então face ao inimigo como um desafio, e ao mesmo tempo atingir esta hora, entre o cão e o lobo, em que se desconfia mesmo do amigo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 8).

Poderíamos afirmar que a dissertação passou pelo momento entre “o cão e o lobo”. O estudo de *A Câmara Clara* foi confiança, pois nos apoiamos em Barthes para não fazer de nosso espanto um esquecimento. Da solidão que esse pensador sentia por não conseguir compartilhar a forma como via a fotografia, foi sentido que a solidão faz parte desses longos caminhos que o pensamento resolve tomar.

O que é filosofia? nos atravessou como desafio. Seria convencional postular o desafio pela dificuldade da leitura e entendimento do texto de Deleuze e Guattari (1992). Mas o desafio é partir para o segundo referencial teórico, quando o primeiro poderia trazer um trabalho mais fechado, sob os domínios do planejamento e da construção textual. No entanto, confiar no caminho que o pensamento desejava seguir foi mais forte que o medo de não conseguir adicionar o estudo de mais uma obra, alinhar os argumentos, justificativas e a coerência de forma geral.

A carta foi a nossa confiança. Telefonar ao amigo não é o mesmo que lhe dirigir uma carta. Maior confiança ainda pela coragem de apresentar uma carta como trabalho a um amigo-imagem; amigo-detalle; amigo-*punctum*; amigo-conceitual ou amigo-criação. Confidência vem do verbo confiar, e nosso exercício foi o de confiar histórias pessoais, pensamentos não tratados com ninguém, nem mesmo com professores acerca de tantas leituras e acerca da amizade secreta com livros. Afinal, quando fomos amigos de nossos professores? Em breve capítulo de Michel Foucault na obra *Ética, Sexualidade, Política*, volume V da coleção “Ditos e Escritos”, temos um exemplo de como é possível ser amigo do professor, melhor ainda, através da amizade possível entre cartas trocadas entre mestre e aluno: “O texto conhecido como *Lettre à Pythoclès* começa acusando o recebimento de uma carta em que o aluno manifestou sua amizade pelo mestre [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 153).

Em geral o capítulo intitulado “A escrita de Si” parte da “estética da existência e o domínio de si e dos outros na cultura greco-romana” para tratar especificamente sobre os domínios da escrita na forma de treinamento. Foucault traz textos dos séculos I e II como

exemplos utilizados para aperfeiçoar a escrita, tendo como destaque dois modelos de treino da escrita, os “hupomnêmata” (que em geral seriam os cadernos de notas) e a correspondência.

Entre correspondências de Sêneca a Lucilius e de Marco Aurélio a Froton, afirma-se que cartas vão além de notícias sobre saúde, informação da vida cotidiana e pedidos de conselhos:

A carta que é enviada para ajudar seu correspondente – aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo, consolá-lo – constitui para aquele que escreve uma espécie de treino: um pouco como os soldados em tempos de paz se exercitam no manejo das armas, os conselhos que são dados aos outros na urgência de sua situação são uma forma de preparar a si próprio para uma eventualidade semelhante (FOUCAULT, 2006, p. 154).

A carta pela amizade a Ernest também perpassa por notícias e informações, como os gostos e desgostos da infância, a relação com a professora, a preferência por um determinado livro, mas acima de tudo como treinamento. A carta nos orienta constantemente nesta pesquisa e como afirma Foucault (2006, p. 150), “[...] a orientação não permanece por muito tempo em um sentido único; ela serve de enquadre para mudanças [...]”. E dessa forma se fez “Carta a Ernest”, acompanhando nosso texto que se formula e reformula. Principalmente esta terceira seção que atualmente tem uma configuração muito diferente de como era imaginada antes da qualificação e até mesmo depois da qualificação. A dúvida que fica, após essa perspectiva da carta por Foucault, é se Ernest é menino ou mestre.

Entre menino, estudante, mestre, amigo ou *punctum*, a definição de Deleuze e Guattari (1992, p. 9) para amizade como vimos acima é um indicativo de como podemos concluir a visão que temos para Ernest. Na amizade deve haver “uma certa intimidade competente”, um “gosto material” e “potencialidade”, fornecendo o exemplo entre o marceneiro e a madeira. Se o marceneiro é, em potência madeira, Ernest seria o que em potência? Desde a confecção da segunda seção desta dissertação ao estudarmos personagem conceitual, não saía da mente a necessidade de afirmar que Ernest era nosso personagem.

Então pelo segundo indicativo dado pelos autores e que apenas no presente subitem desta seção nos detemos, vemos que o amigo da filosofia “[...] não designa mais um personagem extrínseco, um exemplo, ou circunstância empírica [...]”, mas sim “[...] uma presença intrínseca ao pensamento, uma categoria viva [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 9). Se ele se fez presente na carta e o faz até o momento na dissertação, podemos afirmar que Ernest é em potência personagem conceitual.

Os autores então perguntam: “Que quer dizer amigo, quando ele se torna personagem conceitual ou condição para o exercício do pensamento?” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 9). Ernest é inseparável da carta e da dissertação, mas triplamente inerente devido à composição da imagem. Se lançarmos igualmente como a filosofia nosso trabalho entre o “cão e o lobo”, vemos agora que a foto de Ernest é composta por essa sobreposição nos levando ao exercício de pensamento.

Ver o “cão e o lobo” é ver Ernest e a menina ao mesmo tempo. Até então a menina se fazia na carta como elemento misterioso, não tão em evidência quanto Ernest, mas tendo seu papel reservado, esperando o momento certo para florescer:

Não são apenas seus olhos e o leve sorriso que me chamam a atenção. Observo também a sua amiga que senta atrás de você. Apesar de olhar para minha direção, olha sem me ver, como que por uma fração de segundo ela não tivesse notado na verdade minha presença (FÁVARI, 2012, p. 279).

“Ela não nota a minha presença” diz a carta. Mas agora depois desse longo período percebemos que o olhar da menina não está mais perdido ao nosso alcance. Ele se faz como desafio desde o início e, ao olharmos novamente para imagem, é possível discorrer o seguinte: Ernest possui uma expressão labial do quase sorriso, como se faltasse um tom a menos para o sorriso completo. Ela partindo do quase sorriso faz o caminho contrário, sua expressão está para um tom a caminho da seriedade. Essa gradação de expressões é o primeiro fator para pensarmos na possibilidade de Ernest estar para “cão” assim como a menina está para “lobo”.

Seria a diferença do “cão” e do “lobo” a gradação dos uivos? Doméstico ou selvagem, manso ou bravo, fiel ou traiçoeiro. Dualidades afastam o que pode ser tão próximo, pertencer um ao outro ao mesmo tempo. Depois do sorriso e da seriedade, notamos que o provável “cão” veste roupas escuras e o suposto “lobo” veste roupas claras e então não sabemos mais por essa frágil dualidade quem é quem.

Traçamos, então, duas linhas horizontais na foto de Ernest. A primeira de cima pra baixo é riscada no topo de sua cabeça e a segunda ao término do queixo. No trecho que se destaca entre uma linha e outra, restam apenas as duas faces. Não há mais ambiente, não há mais cultura e vestimentas, apenas o olhar de ambos que neste momento parece se fundir em um único olhar.

E é por isso que é preciso desconfiar até mesmo do amigo. Ernest como rival escondeu segredos, fazendo acreditar que o olhar da menina não era acessível.

Sabemos, todavia, que o amigo ou o amante como pretendente não existe sem rivais. Se a filosofia tem uma origem grega, como é certo dizê-lo, é porque a cidade, ao contrário dos impérios ou dos Estados, inventa o agôn como regra de uma sociedade de amigos, a comunidade dos homens livres enquanto rivais (cidadãos). É a situação constante que descreve Platão: se cada cidadão aspira a alguma coisa, ele encontra necessariamente rivais [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 15).

As inimizades e a relação com a origem grega. A necessidade do ser humano de criar suas próprias regras das brincadeiras e dos jogos. A filosofia possui os seus rivais que, para os autores, representam o “fundo do poço da vergonha”. A informática, o marketing, o design e a publicidade são os que afirmam ser criativos e amigos do conceito. No entanto, a rivalidade faz florescer, pois “[...] quanto mais a filosofia tropeça em rivais imprudentes e simplórios, mais ela os encontra em seu próprio seio, pois ela se sente preparada para realizar a tarefa” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 17). Dessa forma Ernest nos preparou e agora é possível afirmar o menino como mestre.

Figura 5 – Sol e lua



Fonte: produção própria (2015).

É melhor você sair
 Porque eu já vou chegando
 Disse o sol à lua
 Mas se o céu é tão vasto
 Ocupemos todo o azul
 Bocejaram as nuvens

Ernest sol e menina lua. O que parecia estar tão distante se faz tão próximo, quando um determinado enquadramento faz todos estarem juntos, como a exemplo da foto que se segue. A lua nem mais se encontra na imagem, mas ficou o último rastro de sua noite. O sol ainda não apontou, porém pronuncia a sua chegada que está para ocorrer por instantes. Nossas quatro linhas terrenas tentam demarcar na tentativa de entender as diferenças entre um e outro. Mas as nuvens pela simplicidade e leveza lembram que terra, noite, dia e vapor são uma coisa só.

3.3 O escritor

“Daí é que me pergunto: como ele conseguiu ter essas ideias tão interessantes? Que caminho percorreu para ter sido a pessoa que foi e escrito este livro? São perguntas muito difíceis.”

O caminho parece ser tão longo, mas a leitura de *Câmara Clara* e o afeto por uma imagem foram suficientes para conectar tantos outros pontos para fazer da carta como a conhecemos hoje. Assim pensar esse nascer nos coloca na insegurança. A insegurança que temos ao começar a traçar as primeiras linhas e se de fato podemos nos enxergar como escritores. E insegurança mais uma vez presente quando depois de tudo o que foi escrito foi preciso depois de um tempo mais uma vez recomeçar.

Uma vez ou outra pelas leituras que realizamos foi possível encontrar fragmentos que tratam de como é longo esse processo. A atenção é outra quando autores em quem nos apoiamos teoricamente fornecem pistas pessoais e tratam desse ofício que envolve a escrita e o pensamento. Ainda mais quando um deles afirma que mesmo quando um tema é estudado a longo tempo, ao voltarmos nele é preciso “recomeçar do zero”. Gilles Deleuze em entrevista a Claire Parnet afirma que não possui saber como reserva:

[...] e tudo o que aprendo, aprendo para certa tarefa, e, feita a tarefa, esqueço. De modo que, se dez anos depois, sou forçado, isso me alegra, se sou forçado a me colocar em algo vizinho ou no mesmo tema, tenho de recomeçar do zero. Exceto em alguns casos raros, pois Spinoza está em meu coração, não o esqueço, é meu coração, não minha cabeça, senão... (DELEUZE, 1988, p. 11).

A alegria de Deleuze por se forçar a lembrar é para nós o desafio de saber lidar com a insegurança do não saber, e que entre tantas tarefas estas são necessárias para que o que é do coração seja um dia encontrado. Seria Barthes e Deleuze-Guattari para nós o que Spinoza foi

para Deleuze? Saber se a dissertação foi uma tarefa, será preciso o tempo abrir espaço para reconhecer se precisaremos nos forçar a lembrar. Se for do coração ou não, que pelo menos se faça a alegria de recomeçar.

O encontro com o Deleuze escritor que pretendemos nos apoiar se dá pela transcrição integral do vídeo “O abecedário de Gilles Deleuze”. A leitura dessa transcrição foi realizada após o estudo da obra “O que é filosofia?”. Em vários momentos nos perguntamos o quanto o *Abecedário* teria facilitado a compreensão da obra de Deleuze e Guattari. *O abecedário de Gilles Deleuze* foi a última referência escolhida para este trabalho, mas tratarmos dela neste momento da seção é essencial para a leitura da “Carta a Ernest” pelo plano teórico que integra conceito, plano de imanência e personagem conceitual.

Ele que considera a escrita “limpa” em oposição à fala nos traz justamente pela entrevista a relação com a escrita de que tanto procuramos para esta etapa da dissertação. De alguma forma, o relato oral de sua relação com a escrita não está distante do que já tínhamos entrado em contato pela obra “O que é filosofia?”, pois em muitos trechos do vídeo parece se passarem fragmentos inteiros da leitura acerca do conceito, plano de imanência e personagem conceitual. Ao ponto de termos a sensação de que ter visto o vídeo primeiro facilitaria em muito a compreensão de *O que é filosofia?*. Todavia facilitaria mesmo? Seria o auxílio da imagem em vídeo dando vida aquele que fala, ou o assentamento das longas e repetidas leituras da palavra escrita que conferiram a aproximação teórica com a entrevista?

Deleuze parece sempre fazer deboche da fala: “Escrever é limpo e falar é sujo. É sujo porque é fazer charme.” Mas entre o charme dessa entrevista a grande contribuição é a relação da palavra que podemos fazer com o encontro da ideia, marcas do Deleuze escritor. Ideia é a palavra correspondente à letra “I” desse abecedário. Entre explicações e comentários, Parnet afirma que, para o filósofo, sua preferência foi sempre pela ideia. Deleuze, então, completa:

É verdade. A ideia no sentido em que a usamos, pois não se trata mais de Platão, atravessa todas as atividades criadoras. Criar é ter uma ideia. É muito difícil ter uma ideia. Há pessoas extremamente interessantes que passaram a vida inteira sem ter uma ideia. Pode-se ter uma ideia em qualquer área. Não sei onde não se deve ter ideias. Mas é raro ter uma ideia. Não acontece todos os dias (DELEUZE, 1988, p. 51).

Além de não acontecer todo dia delimita que há diferentes tipos de ideias. Para pensar sobre essa diferença, podemos nos apoiar nos conceitos de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1992): *percepto* (do campo da arte) e *afecto* (música). Assim nos apegamos, para seguir em

frente a nossa leitura, pelas peculiaridades de como a ideia pode se fazer presente por esses campos que Deleuze afirma estar o tempo todo misturado.

Após tanto se falar em conceito e a criação em filosofia, destacamos aqui o que corresponde ao *percepto* e *afecto*. *Percepto* é o “conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que sente” (DELEUZE, 1988, p. 52). Ter percepções e sensações é um ato rotineiro assim como parece termos ideias o tempo todo, mas percepção não é *percepto*. E como ir além de nós mesmos e dos nossos sentimentos. E como distinguir se fomos movidos por *perceptos*? A resposta está na arte, pois ela confere eternidade à sensação. Um determinado pintor sentiu algo e com a expressão dos traços e cores esse sentimento ainda existe, mesmo com a morte de quem sentiu e criou. Nas palavras ditas do filósofo “dar uma duração ou uma eternidade a este complexo de sensações que não é mais visto como sentido por alguém ou que será sentido por um personagem de romance, ou seja, um personagem fictício” (DELEUZE, 1988, p. 52).

Se personagens fictícios então acarretam *perceptos* para além de quem o cria, poderíamos pensar Ernest por essa perspectiva. É possível ver Ernest pela sensação que um dia pertenceu ao fotógrafo Kertész. Ernest foi ou ainda é real. Criança que despertou o olhar daquele que sentia por ângulos, iluminação e disposição dos elementos para se tornar imagem capturada. Mas escrevemos sobre ele, após afetados pela visão de sensações do segundo sujeito (Roland Barthes). Se então somos o terceiro sujeito a ter sensações por meio de Ernest, não seria uma evidência de que a fotografia carrega desde Kertész, ao invés de sensações, os *perceptos*? Criança que se faz personagem pela eternidade que a fotografia possibilita.

E qual a relação de escrever Ernest para além de ver Ernest-*percepto* do fotógrafo? De acordo com Deleuze *perceptos* não são apenas domínio de pintores: “O que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem. O *percepto* é isso” (DELEUZE, 1988, p. 52). Nossa tentativa pela carta pode ser o terceiro movimento de construir conjuntos de sensações que partem de um mesmo ponto.

Há também o *afecto* que, de acordo com Deleuze, está fortemente ligado ao conceito e ao *percepto*. Nas palavras dele:

Para mim, os afectos são devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O afecto é isso. Será que a música não seria a grande criadora de afectos? Será que ela não arrasta para potências acima de nossa compreensão? É possível. Mas o que quero dizer é que as três estão interligadas. É uma questão de acentuar as

coisas. Quando se pega um conceito filosófico, este conceito faz com que se veja as coisas (DELEUZE, 1988, p.53).

Ver as coisas, esse é o caminho. Parnet então toca no objeto de nosso interesse e faz a seguinte pergunta: “Para fechar esta questão mais pessoal, já lhe aconteceu de sentar-se para escrever sem ter ideia do que vai fazer? Se não tem ideia, o que acontece?”. Deleuze então responde:

Se eu não tenho uma ideia, não me sento para escrever. O que pode acontecer é que a ideia não esteja precisa, que ela me escape, que eu tenha buracos de memória. Eu tive e tenho esta dolorosa experiência, sim. As coisas não fluem. Ideias não nascem prontas. É preciso fazê-las e há momentos terríveis em que se entra em desespero achando que não se é capaz (DELEUZE, 1988, p. 54).

E, então, retomamos o detalhe que é pensar como um determinado escritor que temos afeto se tornou escritor. Para além de análises históricas ou sociológicas, *conceito-afecto-percepto* disponibilizam resposta a algo que parecia do campo intuitivo e singular. No entanto, tratar sobre intuição parecia conferir respostas não confiáveis, como se intuição não pudesse ser pensada.

No momento, podemos afirmar que o que entendemos por intuição é a dificuldade de perceber e nomear a riqueza de sensações a nossa volta. Se perceber sensações é difícil, formar um conjunto delas e criar *perceptos* parece ser ainda mais desafiador.

Tirar fotografias tem sido, portanto, o caminho para aperfeiçoar as sensações e fazer ver as coisas como na foto a seguir. O caminho que se escolhe para determinado fim pode parecer diretivo e certo. Fica-se tão preocupado de não sair do trajeto, quando o que há são cruzamentos diversos e o mais interessante, as sensações ao fundo que são impossíveis de serem lineares.

Essa foto escreve todo o percurso da confecção da nossa pesquisa. O que o projeto pretendeu cercar ficou longe dos pensamentos que surgiram. O que pretendamos ser uma dissertação se modificou: para além de informação e reflexão, temos agora espaço para a criação, pensamento e sensações. E mesmo finalizando este trabalho ainda há um céu tão vasto para além das linhas aqui escritas. Céu azul rajado pelas nuvens de conceitos.

Figura 6 – Céu de ideias



Fonte: produção própria (2015).

Para qual direção
Vai seu céu?

3.4 O tempo

“De alguma forma quero me encontrar criança na sua infância”

“Carta a Ernest” parecia ter sido escrita estritamente pela influência da primeira leitura e da primeira apresentação de Barthes sobre o *punctum*. Detalhes de mãos e de olhares que despertavam afeto por trazer à imagem uma visão singular. No entanto, após alguns anos com

a releitura de *A Câmara Clara* e da “Carta a Ernest”, é possível constatar que para além de detalhes, também havia o *punctum* “isso existe e isso não existe mais”. Relembrando que “na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. Há dupla posição conjunta: realidade e passado [...]. O nome da noema da fotografia será portanto: isso foi” (BARTHES, 1984, p. 119). A infância de Ernest ainda real pelos detalhes que evocam a criança do passado que não existe mais.

O *punctum* que se fez presente no início da carta pelos detalhes das mãos e do sorriso revela o desejo de encontro entre uma criança do passado com a infância de um personagem registrado pela imagem. Em outras palavras, a foto ecoa a infância de Ernest para resgatar memórias na carta de outra criança que um dia pensou sobre a escola, as coisas e o mundo. A criança que não gostava de leite não existe mais e Ernest criança também não, no entanto, a infância em Ernest parece ter muito mais a dizer por não se ater à singularidade do passado de um único ser. O sorriso ou o olhar da infância que pode tocar tantos sujeitos por uma única foto.

O cálculo do tempo da criança Ernest que não existe surge do particular, ele se tornou adulto. Porém o registro do sorriso e a expressão das mãos escapam dos detalhes do tempo e da cultura, fazendo a infância em Ernest ser plural e conseqüentemente a fazendo existir.

E então em contramão ao princípio particular de Ernest, em suas características como indivíduo único, a fotografia antiga antes de tudo revela, pela ampliação dos sentidos, a pluralidade da infância. “Carta a Ernest” inicialmente singular vai ao encontro do Ernest não reservado, acessível aos olhos de quem esteja disposto às sensações.

A singularidade da carta que se fazia pelos gostos pessoais e relatos estudantis passa a se aprofundar em perguntas difíceis, olhares e tempos diferenciados. Então encontramos mais um motivo para entender a importância que tem a carta ao nosso pensamento. No início do mestrado na elaboração do projeto, nos faltava coragem de incluí-la dentro do texto. Escrevíamos sobre a escrita sem a força geradora de todo o pensar, até o momento em que não foi mais possível esconder o texto que nos parecia pessoal demais.

Sobre um texto ser pessoal, Deleuze (1988, p. 30) faz críticas:

Acho que a atividade de escrever não tem nada a ver com o problema pessoal de cada um. Não disse que não se deve investir toda a sua alma. A literatura e o ato de escrever têm a ver com a vida. Mas a vida é algo mais que pessoal.

Assumir a carta foi o entendimento de que havia muito mais que algo pessoal nela. E essa mudança se deu entre outros fatores, pelo problema com o tempo da escola e do estudo que passou a conceber conjuntamente a realidade e o passado; o existir e o não existir. A contagem de tempo que nos propomos foi diferente do tratamento acerca da cultura de um tempo do qual Ernest e sua geração fizeram parte. Em nossa contagem, o tempo se faz pela passagem da leitura da obra desde os primeiros olhares. O tempo aqui se revela pelo nascimento da “Carta a Ernest” e como ela pode ser lida. Em outras palavras, sentir na dissertação ao mesmo tempo o nascimento demarcado pelas primeiras impressões da leitura de *A Câmara Clara* e o caminho para a morte com a finalização da pesquisa.

E mais uma vez, quando estamos próximos de encerrar a dissertação, a carta na descoberta dos detalhes traz a sensação do nascer da escrita e da recriação dela. Como destaca:

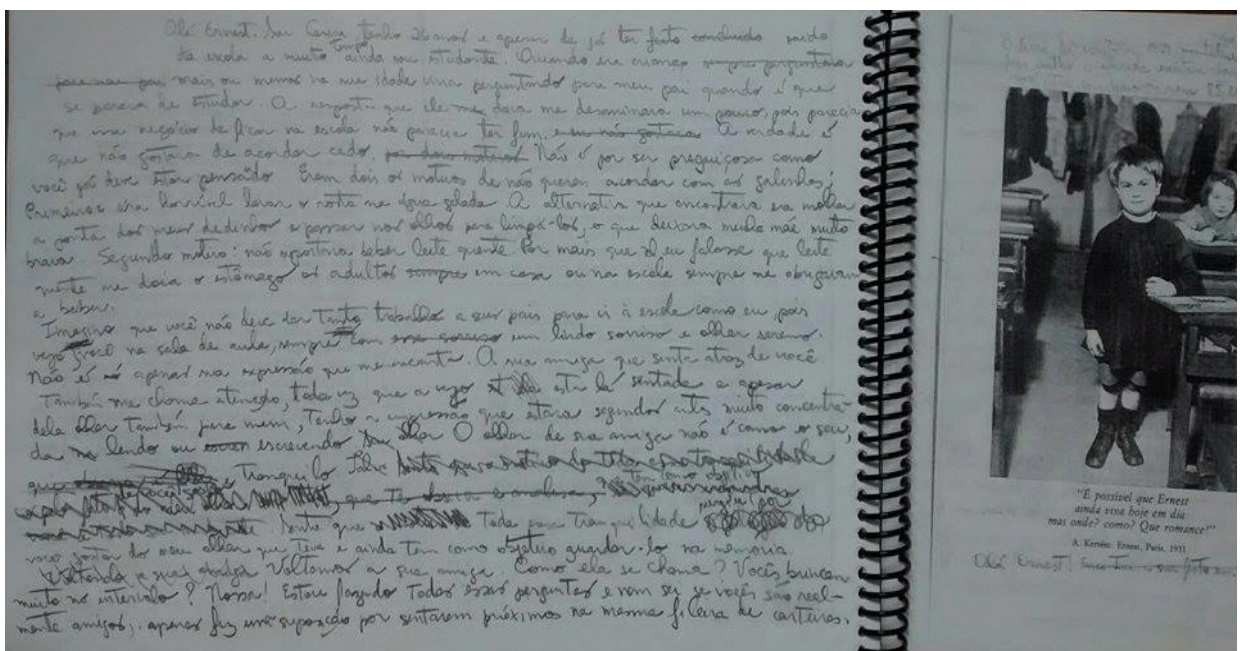
Acho que escrever é um devir alguma coisa. Mas também não se escreve pelo simples ato de escrever. Acho que se escreve porque algo da vida passa em nós. Qualquer coisa. Escreve-se para a vida. É isso. Nós nos tornamos alguma coisa. Escrever é devir (DELEUZE, 1988, p. 30).

A carta não é mais escrita exclusivamente para Ernest. Se escrever para a vida pode incluir fotografias e versos, talvez nos tornemos de fato em alguma coisa que no momento ainda não sabemos o que é. De fato, devir para Deleuze é transformação, pois como destaca Zourabichvili (2004, p. 24-25): “Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a faz fugir”. Quando criança pensávamos sobre o futuro e o que poderíamos ser, e lembrar agora o que fomos criança pelos gostos e não gostos é ficar em uma fuga de tempo: criança que queria ser adulta e adulta querendo voltar a ser criança. Mas pensar a infância pela escrita vai além disso:

Na Literatura, de tanto forçar a linguagem até o limite, há um devir animal da própria linguagem e do escritor e também há um devir criança, mas que não é a infância dele. Ele se torna criança, mas não é a infância dele e de mais ninguém. É a infância do mundo. Os que se interessam pela sua própria infância que se danem e que continuem a fazer a Literatura que eles merecem. Se há alguém que não se interessa por sua própria infância, este alguém é Proust. A tarefa do escritor não é vasculhar os arquivos familiares, não é se interessar por sua própria infância. Ninguém se interessa por isso. Ninguém digno de alguma coisa se interessa por sua infância. A tarefa é outra: devir criança através do ato de escrever, ir em direção à infância do mundo e restaurar esta infância (DELEUZE, 1988, p. 31).

“Devir criança através do ato de escrever” e para completar, através do ato de fotografar e pensar. Essa sensação do devir se fez ainda de forma mais intensa quando, entre textos xerocados, encontramos, ao lado da imagem de Ernest, o manuscrito de nossa carta. Ele compõe ao todo três páginas e suas linhas e palavras riscadas são o seu maior valor. É a letra à mão revelando o fôlego do pensamento. Não se faz aqui necessário incluir versos, pois seus próprios rabiscos aqui se fazem como poema. Assumir a carta se completa, destarte, apresentando a imagem de seu nascimento.

Figura 7 – No fôlego do pensamento



Fonte: produção própria (2011).

3.5 A palavra que escapa

“Tento encontrar as palavras, mas não consigo”

E qual o significado de escritor para Deleuze? É o que está próximo à definição que dá para o animal. “A” de animal, a primeira letra do abecedário traz uma palavra que nos surpreende. Acostumados à leitura densa de “O que é filosofia?” pensar o animal conceitualmente parece surpreendente. Mas surpreendente quando não se conhece toda a sua obra, pois como destaca Claire Parnet, ao longo de seu trabalho Deleuze trata de diversos animais para criar o conceito devir-animal:

[...] sei que você não gosta muito de animais domésticos, e nem prefere, como Boudelaire ou Cocteau, os gatos aos cachorros. Em compensação, você tem um bestiário, ao longo de sua obra, que é bastante repugnante, ou seja, além das feras, que são animais nobres, você fala muito do carrapato, do piolho, de alguns pequenos animais como esses, repugnantes, e além disso, que os animais lhe serviram muito desde *O anti-Édipo* (DELEUZE, 1988, p. 2).

Claire Parnet pergunta, então, qual é a relação do filósofo Deleuze com os animais. São três os pontos destacados: a domesticidade, a relação e a posse do mundo. Ele afirma não gostar dos animais domados, domésticos, pois sua sensibilidade é tocada pelos animais “domésticos não-familiares, não-familiares” (DELEUZE, 1988, p.2). E a base para o entendimento desse gosto está na relação que se aplica entre homem e animal. Entre alguns exemplos, cita o caso da observação da rua onde mora, em que vê as pessoas passeando e conversando com seus bichos de estimação. Ser domesticado, assim, se aplica se a relação é animal-animal ou se é relação humana com animal. Ele enfatiza: “o importante é ter uma relação animal com animal [...] em todo o caso, o que não suporto é a relação humana com o animal” (DELEUZE, 1988, p. 3).

Acontece que, dos exemplos e posturas frente ao animal, parece que há o respeito de tentar entender o mundo a partir do ponto de vista do próprio animal, por mais difícil que possa parecer, com a riqueza de detalhes de como são os mecanismos de sobrevivência no mundo. Entender biologicamente os seres, então, é mais que o domínio de uma ciência, é se colocar no lugar do outro.

Essa postura, digamos antropológica de Deleuze, fica ainda mais evidente na seguinte afirmação: “O que me toca em um animal, a primeira coisa é que todo animal tem um mundo” (DELEUZE, 1988, p. 4). Claire Parnet então pergunta: “O escritor para você, é, também, alguém que tem um mundo?” (DELEUZE, 1988, p. 4). Essa não é a primeira tentativa da entrevistadora de querer que seu entrevistado afirme logo uma ligação entre o escritor e tantas outras coisas. Colocamo-nos no lugar de Parnet. Também à frente do filósofo forçaríamos a resposta sobre o que é ser escritor. É Deleuze quem está a nossa frente e ele é capaz de responder tantas perguntas! Logo houve uma identificação com Parnet, mas Deleuze como filósofo que é, escapa, retorna e escapa mais uma vez. Mesmo dando uma resposta, mais adiante, trabalhando outra letra do abecedário, a mesma pergunta de início parece ganhar outra perspectiva.

Todo animal tem um mundo, mas isso não significa que “basta ter um mundo para ser um animal”. De acordo com Deleuze, existem ainda outros aspectos para ser um animal. E assim se dá o momento para se aproximar da possível primeira resposta para sabermos o que é ser escritor. Além de ter um mundo que se faz pelas singularidades de cada animal entre uma natureza tão diversa, como o exemplo do carrapato que extrai do cheiro de outro animal o meio de sua sobrevivência, é preciso diferenciar entre aqueles que demarcam o território: “O que me fascina completamente são as questões de território, [...] há animais sem território, mas os animais de território são prodigiosos, porque construir um território, para mim, é quase o nascimento da arte” (DELEUZE, 1988, p. 4).

Da concepção de Território é interessante mencionar o conceito de “desterritorialização”. De acordo com Zourabichivili (2004, p. 23):

O termo “desterritorialização”, neologismo surgido no *Anti-Édipo*, desde então se fundiu amplamente nas ciências humanas. Mas ele não forma por si só um conceito, e sua significação permanece vaga enquanto não é referido a três outros elementos: território, terra e reterritorialização – o conjunto formando em sua versão acabada o conceito de *ritornelo*.

“Desterritorialização” trata sobre mudanças e fugas e dá ao território um valor existencial que “[...] circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos” (ZOURABICHIVILI, 2004, p. 23). E é essa fuga de uma terra a outra que chama a atenção para o animal, pois:

[...] não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. Tudo isso acontece nos animais. É isso que me fascina, todo o domínio dos signos. Os animais emitem signos, não param de emitir signos [...] (DELEUZE, 1988, p. 5).

Isso porque a marcação se dá pelas cores desses animais, por suas posturas e cantos: “Cor, linha, canto. É a arte em estado puro”. E também a arte de se aventurar.

Parnet, então, pergunta se é finalmente a emissão de signos que aproxima o animal da escrita e do escritor. A resposta é a que segue: “É. Se me perguntassem o que é um animal, eu responderia: é o ser a espreita, um ser, fundamentalmente, à espreita” (DELEUZE, 1988, p. 5). Parnet novamente enfatiza se é como o escritor, e mais uma vez gostamos da insistência da entrevistadora, pois as palavras que se seguem são as que queríamos encontrar: “O escritor está à espreita, o filósofo está à espreita. [...] O animal é... observe as orelhas de um animal, ele não faz nada sem estar à espreita, nunca está tranquilo” (DELEUZE, 1988, p. 5).

Pensar conceitualmente o animal é defini-lo como ser à espreita, aquele que demarca o território para ser o que é e ter o que precisa. Então é necessário perguntar no momento se estamos à espreita e se construímos nosso território. A resposta para essas duas perguntas não poderia passar sem a relação com a foto abaixo, pois contém ao mesmo tempo o domínio do território e o estar à espreita.

Figura 8 – Matreiros



Fonte: produção própria (2015).

Se me ponho a sonhar
A noite fica ainda mais curta
E pela manhã que chega a galope
Nosso bom dia é sinal de cabresto
Ainda assim nossa doma é incompleta
Entre nevoeiros o que nos resta
É não se deixar domar
Matreiro eu. Matreiro você

Como afirma Deleuze não são todos os animais que demarcam o território. Muitos passam por ele como caminho à alimentação e procriação para chegar a um outro lugar com as mesmas possibilidades. Partir do princípio de que construir um território é fazer nascer a arte, é nos colocarmos como animais para pensar a relação com nossos territórios.

Então passamos por eles ou os demarcamos? No contexto da foto, é possível notar a pouca luz e a névoa. Foi tirada numa manhã de inverno por volta das 06h30min, quando o sol nessa época do ano ainda não nasceu. Chegar à escola ainda quando o sol não nasceu, território de sujeitos que compreendem a maior parte das horas de um dia, a alimentação, relações e o ofício. Mas estar em um lugar não significa dominá-lo ou desejar dominá-lo.

O cenário da fotografia é uma mata que fica ao lado da unidade escolar, e o encontro com o cavalo era diário. Ele esperava a chegada dos professores sempre no mesmo local à beira de uma cerca. Vê-lo todos os dias era o indício que mais um dia se iniciava, a rotina do ser que cumpre tarefas. O cavalo treinado e domado passava a ser um sentimento de si do professor que se fez sensação no instante da foto tirada.

Como vimos em um detalhe anterior desta seção, as sensações existem e nem sempre damos voz e tempo a elas. Reconhecer o signo do cavalo foi registrá-lo como imagem e versos, construindo assim as cores, posturas e cantos como os animais de território. A partir desse momento, os próximos encontros com o cavalo eram um alerta da rotina, mas ao mesmo da necessidade de reativar nossas percepções com a educação e com a infância.

Educação e infância passam a ter cor, movimento, versos, assim como Deleuze afirma que para o nascimento da arte é preciso criar cores-posturas-cantos. Nesse mesmo caminho para a relação fotografia e arte, seria preciso tomar outros direcionamentos e nos basearmos em outros autores, como, por exemplo, em Philippe Dubois (1994) que na obra *O ato fotográfico* trata como capítulo “A arte é (tornou-se) fotográfica?: pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia no século XX”.

Entretanto pensar nas fotos que são tiradas na escola ou a caminho dela como arte não é o momento. Pois o que se faz agora é poder afirmar que a escola, a educação e a infância são nossos territórios. A fotografia e os versos que dialogam com ela fazem o pensar ocupar o espaço que antes eram do não pensar, da aceitação, da reprodução e da técnica. Esse exercício é uma escolha e que levou muito tempo para ser criado. No entanto, precisa ser reativado constantemente por conceitos, novas fotos e novas leituras. A rotina e o não pensamento do ofício do professor demonstram ser mais fortes que o pensamento, e perder território faz parte de novos domínios.

Relembremos que para pensar o animal há três vias: os animais que não são domados ou os domésticos; a relação que é possível se estabelecer com eles e a posse do mundo. A foto abaixo foi tirada tempos antes do acesso de “A de Animal”, assim como o poema que foi escrito para a foto. Relacioná-los com a forma de Deleuze pensar o animal é abrir caminho para o detalhe da carta vibrar nosso pensamento.

Deleuze afirma que não se interessa muito por animais domésticos, e o cavalo parece estar no meio termo da domesticidade. Apesar de servir ao trabalho no campo e na cidade, ser montado e ser força geradora da carroça, livre no pasto se faz a imagem da liberdade. Por mais que seja domado, a falta do treino ou o excesso dele diz-se tornar o animal arisco. Se para o sinônimo de matreiro, valeria astuto e sabido para o professor, o treino pelo excesso ou pela falta também pode ser um indicador para nos reconhecermos enquanto professores domesticados.

Notar o cavalo todas as manhãs e afirmar que nos esperava para o bom-dia está para a relação humana-animal ou animal-animal? Deleuze afirmava se espantar com as pessoas que conversavam com seus bichos. Se conversar corresponde à relação humana-animal, o que pode corresponder ao exercício de escrever para o animal? Poderíamos sustentar que se trata da relação animal-animal, pois “Matreiro eu. Matreiro você” é reconhecer um no outro a potencialidade de criar signos pelos cantos e cores.

E, então, após ser possível avaliar nosso grau de domesticidade e da relação com os seres, sentimos cada vez mais o desejo e necessidade de possuir o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa é a única carta que lhe escrevo, mas sei que dedicarei meu olhar ao seu por um bom tempo.

E assim se fez. Meu pensamento corria enquanto escrevia e por meio das palavras tentava segui-lo. Mas não bastou correr atrás dele. A carta não o conteve, ela hoje é apenas um caminho desenhado. Um retrato da passagem do pensar. Atrevo-me ainda a procurá-lo. Roland Barthes e Deleuze/Guattari foram entrelaçados entre tantos outros autores, pela fotografia e versos fazendo de nosso pensamento o encontro de uma rota, como a pluma que cruza com uma corrente de ar e se deixa levar.

O olhar dedicado por um bom tempo fez da “Carta a Ernest” o acolhimento de conceitos para reconhecer não apenas o detalhe que despertou o pensamento, mas que fez gerar a criação de outros tantos detalhes, para que então o pensamento continuasse a se mover. E essa é a resposta final para entender o motivo de ela ser tão importante.

Esta dissertação aplica-se, portanto, à necessidade de atentarmos ao mundo do estudante e aos detalhes que indicam caminhos para o pensar e para a criação. Propor trabalhos na trajetória escolar e acadêmica é estar atento a tudo o que pode surgir fora de nosso campo do previsível. Como professor é preciso estar atento para perceber que o pensamento do aluno vai além do que podemos alcançar. Como estudantes é preciso confiar no que nos afeta, mesmo sabendo que a construção do caminho para dar voz ao que nos afeta leve tempo e dedicação.

Para dar sentido a um exercício que não podia ser esquecido por quem o sentiu, a tentativa era de explicar meu objeto de estudo, definir objetivos e entender os conceitos. Nesses procedimentos que pareciam fazer parte de um roteiro para construir o projeto, a tentativa sempre se voltava em resumir em poucas palavras o que consistia a procura. Era preciso encontrar as palavras para não perder o caminho. Em migalhas de palavras desse caminho, o exercício fotografia-escrita-pensamento surgiu.

A ordem que escolhemos é fotografia - escrita - pensamento. E apesar dessa ordem, um não se faz sem a presença instantânea do outro. Essa escolha foi a necessidade de ser fiel à lembrança da duração de escrita da carta.

Ensinar a escrita é mostrar a escrita, é vê-la, revelá-la, entregar-se a uma gestualidade que não reconhece princípio, duração e final. A escrita é ensinada na própria escrita, durante a escrita. Para além dos métodos, das práticas, da persistente vontade ou da tentação de desistir, escrever não encontra trajetórias simples, despojada de labirintos, nem uma sequência que admita progressão ou culminação: a escrita é esse mistério que permanece escrevendo a si mesmo (SKLIAR, 2014, p.126-127).

O estudo da carta, então, foi um exercício de cuidado em que termos podem aparentar ter a mesma posição, mas que não possuem. O cuidado dessa escrita foi tão desafiador quanto o esforço de entrar em contato com todos os conceitos que foram fundamentais. Em *O vocabulário de Deleuze*, François Zourabichvili (2004) relata em alguns trechos a dificuldade que é estudar conceitos. Seu trabalho foi o de reunir em ordem alfabética verbetes vinculados a conceitos de Gilles Deleuze:

Julga-se às vezes que expor um conceito resulta da réplica escolar, ao passo que consiste em consumir seu movimento por si e sobre si. Talvez a filosofia atual se veja frequentemente diante de uma falsa alternativa: expor ou utilizar [...]. Mesmo o artista, o arquiteto e o sociólogo que utilizam, em dado momento de seu trabalho, um aspecto do pensamento de Deleuze são levados, caso esse uso não seja decorativo, a fazerem por si sós a exposição [...]. De fato, é somente assim que as coisas mudam, que um pensamento desconcerta por sua novidade e nos arrasta rumo a regiões para as quais não estávamos preparados – regiões que não são as do autor, *mas efetivamente as nossas* (ZOURABICHVILI, 2004, p.3 - 4).

Esse sentido de não exposição e da não utilidade sempre fez de nossa escolha das obras e dos conceitos algo próximo da intuição, a dificuldade de escolher definitivamente meus objetivos e o fato de a leitura ir correspondendo com o tempo a um pensamento que de início era difícil de explicar e que nos levou ao que também Zourabichvili (2004, p. 4) afirma como o encontro com o pensamento:

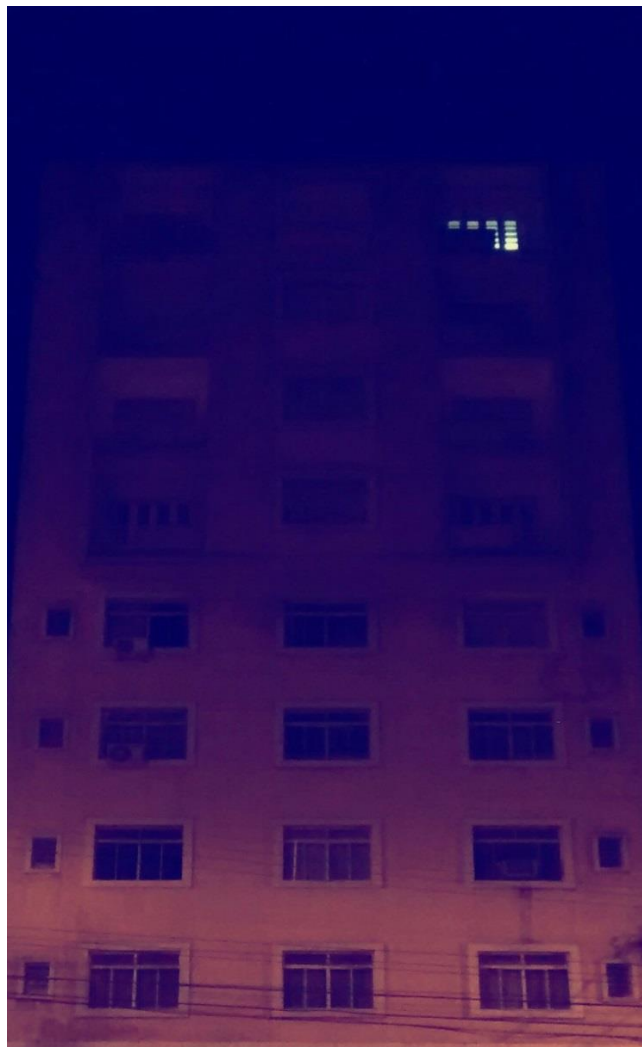
Diríamos de bom grado que a exposição dos conceitos é a única garantia de um encontro com um pensamento. Não o agente desse encontro, mas a oportunidade de sua realização sob a dupla condição do simpático e do estranho, nos antípodas tanto do desconhecimento como da imersão, por assim dizer, congênita: como as dificuldades então despontam, a necessidade de recriar esse pensamento a partir de uma outra via, bem como a paciência de suportar o árido tornam-se infinitas.

Voltemos à definição do conceito como aquele que “[...] tudo ressoa em lugar de se seguir ou de se corresponder” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 31). Aquela antiga preocupação de verificar se os referenciais teóricos eram compatíveis ficaram de lado, para ser dada mais atenção ao que o *punctum* e a “filosofia como criação de conceito” “ressoava”.

Ou seja, os detalhes da carta que ressoam, ora por Barthes ora por Deleuze e Guattari, não são resultados a serem expostos, fazem parte do meio de lidar com um caminho que já foi bastante “árido” pelo esforço de não perder a linha do pensamento.

E existiu também o medo da não correspondência entre fotografia e a escrita. No entanto, elas também “ressoam”, e a escrita se faz como o conceito que “[...] não tem outro objeto senão a inseparabilidade dos componentes pelos quais ele próprio passa e repassa, e que constitui sua consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 32).

Figura 9 – Janela solidão



Fonte: produção própria (2015).

E de tanto ser janela
Solidão
Já me faço urbana
Estrela

Se nossa limitação inicial foi a falta de coragem de partir de um texto despretensioso para a composição do projeto, a aplicação possível desta dissertação é oferecer a outros pesquisadores um exemplo de exercício que dá voz aos problemas que parecem ser tão solitários.

A última foto que escolhemos para encerrar a dissertação justamente trata dessa relação com a solidão e consegue compreender o trabalho como um todo. Tem como referência a citação que vem à seguir, pois até então a carta e tudo o que ela suscitava se fazia tão frágil. O apoio de que “[...] a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões” (BARTHES, 1984, p. 11) foi a primeira tomada de fôlego, quando a escrita se faz tão difícil, pelo começo. A janela acesa no último andar do prédio é o elemento que marca a “pequena solidão”, quando janela é apenas janela.

A segunda referência da foto é a decisão entre a opinião ou o mergulho no “caos”. Escolher se o “caos” era amigo ou inimigo, foi a mesma escolha entre Ernest como “cão” ou como “lobo”. A escuridão de todas as outras janelas para que então a última resistisse foi como enxergar o caos pela fotografia e pela escrita e desse mergulho voltar ao pensamento.

Fotografia como marca do tempo da escrita. A janela é aquela de quem escreveu durante o dia e principalmente durante as longas madrugadas. Mas isso não significa que o sentimento da solidão tenha ido embora, pois foi preciso descobrir que foi ela que nos moveu. O olhar solitário ao encontro das sensações, a escrita solitária em busca de traços e conceitos e o pensamento em busca dele próprio.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, L. C.; LÉO, A. C. **O que acontece quando a escola e a vida se encontram para filosofar.** In: VII Colóquio Internacional de Filosofia de Educação, UERJ, 2014.

BARTHES, R. **A Câmara Clara.** Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____, R. **Crítica e verdade.** São Paulo: Perspectiva, 1971 (col. Debates, nº 24).

_____, R. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Tradução Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

_____, R. **S/Z.** Porto: Edições 70, 1999.

BRUNO, M. **Escrita, literatura e filosofia:** Derrida, Barthes, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CORAZZA, S. M.; RODRIGUES, C. G.; HEUSER, E. M. D.; MONTEIRO, S. B. Escriteiras: um modo de ler-escrever em meio à vida. **Educ. Pesqui.** 2014, vol.40, n.4, pp. 1029-1043. ISSN 1517-9702.

_____, S. M. Notas para pensar as Oficinas de Transição (OsT). In: HEUSER, E. (Org.) **Caderno de Notas 1:** projeto, notas & ressonâncias. Cuiabá, EdUFMT, 2011.

CHÂTELET, F. **Uma História da Razão:** entrevistas com Émile Noël. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DALAROSA, P. "Escriteiras: um modo de ler-escrever em meio à vida, Observatório da Educação CAPES/INEP". IN.: HEUSER, E. (Org.) **Caderno de Notas 1:** projeto, notas & ressonâncias. Cuiabá, EdUFMT, 2011.

DEFOE, D. **Robinson Crusoe.** São Paulo: Tempo Cultural, 1989.

DELEUZE, G. **Conversações.** Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____, G. **Lógica do sentido.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

_____, G. **O Abecedário de Gilles Deleuze.** Entrevistado por Claire Parnet. [S.l.: s.n.], 1988. Transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>. Acesso em: 11/09/2015.

_____, G; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papitus, 1994.

ENTLER, R. Para reler A Câmara Clara. In: FACOM. **Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP**. São Paulo, nº 16, p. 4- 9, 2º semestre. 2006.

FÁVARI, C. E. Carta a Ernest. IN: OLIVEIRA, P. R.; KOHAN, W. O. (Orgs). **Biopolítica, escola e resistência: infâncias para a formação de professores**, vol2. Campinas, SP: Editora Alínea, 2012.

FOUCAULT, M. A escrita de si. IN: MOTTA, M. B. (Org). **Ética, Sexualidade, Política**. Tradução Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GAARDEN, J. **O mundo de Sofia**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

GALLO, S. **Deleuze & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008a.

_____. O problema e a experiência do pensamento: implicações para o ensino da filosofia. In: BORBA, S.; KOHAN, W. (Org). **Filosofia, aprendizagem, experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008b.

GUTTILLA, R. W. Haicai, haicais (ou como o mais importante poema japonês foi abasileirado). In: GUTTILLA, R. W. (Org). **Boa companhia: haicai**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

HEUSER, E. M. D. (Org.). **Cadernos de Notas 1: projeto, notas & ressonâncias**. Cuiabá: EdUFMT, 2011.

KOHAN, W. O. ; XAVIER, I. M. **Abecedário de criação filosófica**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

LEMINSKI, P. In: GUTTILLA, R. W (Org). **Boa companhia: haicai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARINHO, C. M. **A Filosofia da Diferença de Gilles Deleuze na Filosofia da Educação no Brasil**. 2012. 464 f. Tese (Pós-Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

MOSTAFA, S. P.; CRUZ, D. V. N. **Para ler a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari**. Campinas: Editora Alínea, 2009.

MOTTA, L. T.; FONTANARI, R. Roland Barthes diante do signo fotográfico. In: **Comunicação & Educação**. Ano XVII. Número 1. Jan/jun 2012.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Exposição fotográfica André Kertsz – **Uma vida em dobro**. São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao_interna&id_event=971. Acesso em: 21 de Outubro de 2015.

PERRONE-MOISÉS, L. **Com Roland Barthes**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SKLIAR, C. **Desobedecer a linguagem: educar**. Tradução Giane Lessa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SOUSA, R. M. Rizoma deleuze-guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação. In: **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. Nº 18, p. 234 – 259, maio/out. 2012.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANDRADE, E. C. P. **A superfície ex-cri(p)ta em professores e professoras: curri, corre, colares, dores simulando silêncios ensurdecedores**. 2006. 145f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

CARDOSO, F. C. **Escripinturas: a cidade, seus espelhos, fabulações e esquecimentos**. 2012. 115f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

DIAS, S. O. **Papelar o pedagógico... escrita, tempo e vida por entre as imprensas e ciências**. 2008. 219f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

LEAL, B. M. S. **Chegar à infância**. 2008. 296f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

LIMA, F. L. P. **Acontecimentos para além da denotação: linguagem, memória, educação**. 2013. 195f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

MARQUES, D. **Experimentações: deleu-guata-roseando a educação**. 2007. 84f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

OLARIETA, B. F. **Gestos de escrita: pensar a partir de uma experiência de filosofia na escola**. 2014. 84f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

OLEGÁRIO, F. **Rastros das linhas menores de escrita**. 2011. 120f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2011.

SANTOS, L. K. **Caderno de exercícios: aprender, escrever e outras fantasias entre educação e filosofia**. 2011. 63f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.